CENTRALNA BIBLIOTEKA
II 0263/23
POLITECHNIKI GDAŃSKIEJ

Kunst-

Chronik

1912

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG

B 3235
I 14

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

DREIUNDZWANZIGSTER JAHRGANG

Königl. Baugewerkschule
Bücherei
der
GÖRLITZ

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1912

III 0263

POLITECHNIKA GDAŃSKA BIBLIOTEKA GŁÓWNA

Inhalt des dreiundzwanzigsten Jahrgangs

Größere Aufsätze

	Spalte
Römischer Brief. Von *Fed. H.*	1
Denkmalpflege und Museen. Von *G. Dehio*	17
Kunst unserer Zeit in Kölner Privatbesitz	33
Ausstellung alter Meister in der Londoner Grafton Gallery. Von *O. v. Schleinitz*	49
Neues aus Venedig. Von *A. Wolf*	52
Denkmalpflege und Museen. Von *Wilhelm Bode*	65
Hans Schwarz, Johannes Secundus und Jan van Scorel. Von *Fr. Friedrich Leitschuh*	81
In Sachen der Denkmalpflege und in eigener. Von *G. Dehio*	88
Tschudi †. Von *W. Bayersdorfer*	97
Berliner Ausstellungen, Sezession und Akademie. Von *M. O.*	100
Noch einmal die Sammeltätigkeit des Kaiser-Friedrich-Museums. Von *Karl Koetschau*	105
Dresdener Brief. Von *Paul Schumann*	113
Die Gebrüder Asam in Rom. Von *Friedr. Noack*	129
Archäologische Nachlese. Von *Max Maas*	145
Franco Lercaros Schüssel und Kanne und ihr Meister. Von *Morton H. Bernath*	177
Wiener Brief. Von *O. P.*	193
Die Kunst in Gotland. Von *Richard Haupt*	209
Ein Stück Straßburger Kunstgeschichte: Die Miniaturmaler, Silhouettisten und Zeichenmeister um 1800. Von *Th. Knorr*	225
Münchener Brief. Von *B.*	241
Anmerkungen zu den Rubens-Bildern der Alten Pinakothek in München. Von *Ludwig Burchard*	257
Die Schmidt-Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett. Von *Jaro Springer*	273
Die Rubensbilder der Alten Pinakothek in München. Von *August L. Mayer*	289
Theodor Schreiber †. Von *Gustav Kirstein*	305
Der Kampf um das Neue Berliner Opernhaus. Von *M. O.*	307
Zur neueren kunstwissenschaftlichen Literatur über Würzburg. Von *Fr. Friedrich Leitschuh*	337
Dresdener Brief. Von *Paul Schumann*	353
Aus dem Leipziger Kunstleben. Von *Manfred Opperlin*	369
Neues aus Venedig. Von *August Wolf*	374
Wiener Brief. Von *O. P.*	385
Pariser Ausstellungen. Von *K. E. Sch.*	401
Münchener Frühjahrsausstellungen. Von *W. Bayersdorfer*	417
Der heutige Stand der Poliphilus-Frage. Von *Oskar Pollak*	433
Neue Bauten und Denkmäler in Leipzig	449
Persische Miniaturen	465
Die Tschudispende. Von *W. Bayersdorfer*	481
Internat. Ausstellung für religiöse Kunst Brüssel 1912. Von *Schmid*-Aachen	497
Römischer Brief. Von *Fed. H.*	513
Kopien nach Rembrandt. Von *A. Bredius*	529
Neue Regesten zum Leben und Schaffen des römischen Malers und Architekten Pietro da Cortona. Von *O. P.*	561
Berliner Notizen	579
Die Stellung der deutschen Maler vom Beginn des 16. Jahrhunderts am Schlusse dieses Zeitraums. Von *Berthold Haendcke*	579
Traurige Zustände in französischen Provinzialmuseen. Von *A. Bredius*	593
Was wissen wir von Lor. Berninis Tätigkeit als Maler? Von *O. Pollak*	594
Die Neuerwerbungen d. Städelschen Instituts. Von *B-d.*	609
Ausstellung für Kunstunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst Dresden 1912. Von *Paul Schumann*	625
El Grecos Grab. Von *August L. Mayer*	635

Bücherschau

Z bedeutet: Zeitschrift für bildende Kunst

	Spalte
Adelmann, Karl, Til Riemenschneider	342
»Altmeister der Kunst«	175
Anheißer, R., Altschweizerische Baukunst	301
Armstrong, Walter, Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. 2 Bde.	43
Ausgrabungen in Sendschirli. Herausgeg. i. Auftrag d. Orientkomitees	167
Bacci, Pèleo, Documenti Toscani per la Storia dell' Arte	301
Balet, Leo, Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans	332
Baum, Julius, Die Ulmer Plastik um 1500	345
Bergmann, Ernst, Die Begründung der deutschen Ästhetik . . . Z.	179
Bertaux, Emile, La Renaissance en Espagne et au Portugal . . . Z.	228
Beth, Ignaz, Die Baumzeichnung in d. deutsch. Graphik d. 15. u. 16. Jh. (Stud. z. Dtsch. Kunstgeschichte Heft 130)	45
Böcklin, Arnold, Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe u. Persönliches	303
Boehn, Max von, »Biedermeier«	174
Boerschmann, Ernst, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen . . . Z.	260
Brockwell, M. W., The Adoration of the Magi by Jan van Mabuse . . . Z.	180
Burckhardt, Jakob, Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. 2. Aufl.	334
Dehio, Georg, Handb. d. deutschen Kunstdenkmäler	622
Diehl, Charles, Manuel de l'Art Byzantin . . . Z.	179

Spalte

Dimier, Louis, Les Primitifs français 413
Durrieu, Paul, Michelino du Besozzo 464
Eggimann, Hans, Radierungen, 2. Serie 43
Flaxmann, John, Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums 175
Gardner, E. G., Painters of the School of Ferrara . 640
Garner, Thomas, u. *Arthur Stratton,* The Domestic Architecture of England during the Tudor Period. 2 vols 47
Genewein, Anton, Vom Romanischen bis zum Empire. 2 Teile 175
Granberg, Olof, Inventaire général des trésors d'art en Suède 164
Gregorovius, Ferdinand, Die Grabdenkmäler der Päpste 127
Gout, Paul, Le Mont-Saint-Michel 16
Gramm, Jos., Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung 618
Grüneisen, Wladimir de Sainte Marie Antique . . . 477
Hartmann, K. O., Die Baukunst. III: Barock u. Neuzeit 623
Hedicke, R., Jacques Dubroeucq de Mons 462
Heidrich, Ernst, Dürer und die Reformation . . . 171
Herbert, John, Illuminated Manuscripts 617
Hind, A. M., Rembrandts Etchings 476
Justi, Carl, »Bonner Vorträge« 143
Kappstein, Carl, Der künstlerische Steindruck . . . 127
Katalog der Kunstgegenstände und Antiquitäten Italiens 128
Kauffmann, Arthur, Giocondo Albertolli 44
Kautzsch, Paul, Der Mainzer Bildhauer Hans Backofen und seine Schule . . . . . Z. 260
Klopfer, Paul, Von Palladio bis Schinkel 41
Knapp, Fritz, Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer 341
Kroeber, H. T., Die Einzelporträts des Sandro Botticelli 175
Lazar, Béla, Courbet et son influence à l'étranger . 344
Leitschuh, Fr. Friedrich, Würzburg (»Berühmte Kunststätten« Nr. 54) 343
Lohmeyer, Karl, Friedrich Joachim Stengel, 1694—1787 169
Mayer, August L., El Greco 167
Meier-Graefe, Julius, Auguste Renoir . . . . . Z. 180
Memminger, Thomas, Würzburgs Straßen und Bauten. Ein Beitrag zur Heimatkunde 343
Modde, M., Unsrer lieben Frauen Kloster in Magdeburg 349
Monographien der größten österr. Künstler des 19. Jahrhunderts 96
Natali, Giulio, Pavia e la sua Certosa . . . . Z. 180
Orbaan, J. Af., Sixtine Rome 412
Österreichische Kunstschätze. Hrsgeg. von Wilh. Suida 332
Pauli, G., Hans Sebald Beham. Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen u. Holzschnitte 334
Peez, Carl, Tizians schmerzensreiche Madonnen . . 64
Pinder, Wilhelm, Mittelalterliche Plastik Würzburgs . 337
Raccolta delle vere da pozzo (Marmi puteoli) in Venezia 239
Reinach, Salomon, Allgemeine Kunstgeschichte . . 43
Ricci, Corrado, Geschichte der Kunst in Norditalien 43, 528, 560
Ricci, Corrado, Baukunst u. dekorat. Skulptur d. Barockzeit in Italien 475
Rump, Ernst, Lexikon d. bild. Künstler Hamburgs . 478
Sachs, Hans, Ausgewählte Werke 174
Sangallo, Giuliano da, Kodex in der Vatikanischen Bibliothek 159
Sauermann, H. M., Die got. Bildnerei u. Tafelmalerei in d. Dorfkirche zu Kalchreuth . . . . . Z. 132
Schleinitz, Otto von, London 559
Schlösser und Burgen Sachsens 288
Schlosser, J. v., Der burgundische Paramentenschatz . 414
Schmarsow, Aug., Wer ist Gherardo Starnina . . Z. 228
Schumann, Dora, Die Darstellungen der Verkündigung in der italien. Kunst der Renaissance 287
Seidlitz, W. von, Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts. 2. Aufl. 174
Semper, Hans, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger 350
Singer, Hans W., Unica und Seltenheiten des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden 348

Spalte

Siren, Osw., Stockholms Tafelsamling 462
Sörrensen, Wolfgang, Joh. Heinr. Wilhelm Tischbein . 163
Speidel, Ludwig, Persönlichkeiten 46
Stallreither, Eugen, Joh. Christ. v. Mundig . . . Z. 132
Struck, Herm., Das graphische Werk. Herausgeg. von Arnold Fortlage u. Karl Schwarz 175
Sveriges Kirkor 623
»*Trierische Chronik*«. Herausgeg. von Dr. G. Kentenich u. Dr. Lager 169
Tschudi, H. v., Schriften zur neueren Kunst 617
Utitz, Emil, Was ist Stil 350
Vogelsang, Wilhelm, Holländ. Möbel im Niederländ. Museum zu Amsterdam 64
Weber, G. Anton, Til Riemenschneider, Sein Leben und sein Wirken 343
Weese, A., Ferdinand Hodler 344
Wickhoff, Franz, Neuausgabe seiner Schriften . . . 112

Nekrologe

Acker, Ernst 485. — Alma-Tadema, Lawrence 516. — Anders, Ernst 53. — Ball, Thomas 133. — Bänecke, Karl 600. — de Beruete, D. Aureliano 212. — Bluhm, Oskar 518. — Brioschi, Othmar 546. — Brühlmann, Hans 4. — Brüning, Adolf 264. — Burger, Johann 424. — de Dartein, Fernand 311. — Donner-v. Richter, Otto 92. — Eudel, Paul 107. — Gaggiotti-Richards, Emma 519. — Hasselriis, Louis 452. — Hertel, Albert 290. — Holmberg, August 24. — Hymans, Henry 234. — Jacobsen, Sophus 438. — Joukowski, P. v. 612. — Kirchbach, Frank 359. — Kräutle, Karl 452. — Kröner, Joh. Chr. 35. — Kuzmány, Karl M. 118. — Lefebvre, Jules 291. — Legros, Alph. 132. — Levi, Max 485. — Ludwig, Eduard 485. — Mars 359. — Mohn, R. E. F. 438. — Müller-Breslau, Georg 53. — Niemann, George 276. — Oppenheim, Albert von 518. — Pietsch, Ludwig 107. — Rahn, Joh. Rud. 424. — Rehfous, Alfred 519. — Rieth, Otto 5. — Rouart, Henry 247. — Schachinger, Gabriel 437. — Schleich, Hans 485. — Schnorr, Peter 485. — Schubert-Soldern, Victor von 519. — Schwaiger, Hans 500. — Seitz, Julius 468. — Seitz, Otto 311. — Semper, Emanuel 107. — Serow, Valentin Alexandrowitsch 132. — Sintenis, Walther 107. — Stichling, Otto 424. — Ter-Linden, T. 452. — Trentin, Angelo 276. — von Tschudi, Hugo 131. — Voltz, Ludwig 181. — Wallot, Paul 567. — Welti, Albert 485. — Widener, P. A. B. 392. — Wiemann, Ernst 519. — Wielemanns Edler von Monteforte, Alexander 24. — Ziem, Felix 91.

Personalien

Altherr, Alfred 531. — Andri 314. — Baluschek, Hans 248. — Barlach, Ernst 248. — Bartoli, Alfonso 118. — Bassermann-Jordan, Ernst 376. — Baum, Julius 314. — Baumeister, Reinhold 392. — Becker, Karl 314. — Behmer, Hermann 92. — Behncke, Wilhelm 359. — Bermann, Cyprian Adolf 107. — Biehl, Walter 519. — Biermann, Georg 314. — Bode, Wilhelm 531, 545. — Boehle, Fritz 135. — Braakensiek, J. 136. — Brantzky, Franz 70. — Braune, Heinz 70, 248. — Brend'amour, Richard 6. — Breyer, Robert 248. — Brinckmann, A. E. 404, 438. — Brochier, Franz 438. — von Brockhusen, Theo 234, 248. — Comes, Albert 392. — Conze, Alexander 134. — Corinth, Lovis 248. — Cremer, Wilhelm 249. — Dettmann, Ludwig 291. — Dörnhöffer, Friedrich 248, 291. — Doerpfeld, Wilhelm 359. — Dülfer, Martin 519. — Egger-Lienz, Albin 135, 181. — Eichfeld, Herm. 359. — Eisenmann, Oskar 212. — Engel, Otto H. 249. — Erler, Fritz 107. — Feldmann, Louis 107. — Feuerhahn 70. — Fischer, Adolf 135. — Friedländer, Max J. 531. — Gabelentz, Hans von der 531. — Gaul, August 107. — Gerbig 234. — Gerola, A. 118. — Goldschmidt, Adolph 133, 424, 486. — Goossens, Josse 35. — Graeff, Walter 70. — Greve, Georg 234. — Grisebach, August 314. — Haberditzl, F. M. 53. — Hadeln, Detlev von 486. — Hahn, Hermann 376. — Hamann, Richard 25, 70. — Harrach, Graf Ferdinand 276. — Hartung, Hugo 6. — Hellmer, Edmund 276. — Hengeler, Adolf 376. — Hildebrandt, Edmund

70, 314. — Hodler, Ferdinand 5, 452. — Hoffmann, Josef 291, 531. — Hoffmann, Ludwig 452. — Hofner, Johann B. 425. — Höhle 6. — Homolle 314. — Hosaeus, Hermann 248. — Huck, Karl 107. — Jank, Angelo 135. — Josten, H. H. 314. — Justi, Carl 545. — von Kardorff, Konrad 248. — Karo, Georg 359. — Kayser, Heinrich 291. — Keller, Ferdinand 438. — Kiehl, Reinh. 519. — Kirchner, Eugen 314. — Klarenbach 234. — Kleinberger, François 376. — Kleinhempel, Erich 545. — Klimsch, Fritz 248. — Klimt, Gustav 314, 586. — Klopsch, Geh. Baurat 438. — Kolbe, Georg 248. — König, Karl 135. — Köpping, Karl 201. — Kotěra, Arch. Jan 92. — Koetschau, K. 531. — Kraus, August 248. — Kronig, J. O. 136. — Kümmel, Otto 69. — Kurzwelly, Albrecht 452. — Lacau, Pierre 586. — Langhammer, Karl 249. — Laszlo, Philipp 292, 468. — Lederer, Hans 35. — Leibl, Katharina 532. — Leinecker, Franz 376. — Liebermann, Max 248, 359. — Loga, V. von 359. — Loßnitzer, Max 519. — Luthmer, Ferdinand 485. — Mackowsky, Hans 212, 248. — Malczewski, Hyacinth 92. — Manzel, Ludwig 249, 438. — Marcus, Otto 249. — Matsch, Franz 404. — Mayer, August L. 213. — Messerschmidt, Ferdinand Pius 314. — Meyerheim, Paul 519. — Miller, Ferdinand von 486. — Mosson, George 248. — Münchhausen-Gabriola, Frau 249. — Netzer, Hubert 6. — Olde, Hans 70, 135. — Oesten, Paul 249. — Pape, William 249. — Pfannschmidt, Ernst 519. — Pfeiffer 234. — Posch 314. — Pötzelberger, Robert 519. — Reiners, Heribert 531. — Riegel, Prof. 586. — Roch 70. — Rosenberg, Marc 586. — Roesler, Waldemar 248. — Roth, Karl 6. — Sauer, Joseph 520. — Schlabitz, Adolf 249. — Schmid, Heinr. Alfred 108. — Schönleber, Gustav 135, 519. — Schreiber, Theodor 5. — Schulz, Bruno 613. — Schuster-Woldan, Raffael 53. — Schwenke, F. 249. — v. Seidl, Emanuel 135. — Sievers, Johannes 404. — Sitte, Heinrich 53. — Stang, Rudolf 107. — Stephani 234. — Strzygowski, Joseph 311. — v. Térey, Gabriel 181, 568. — Thiele, Wilhelm 519. — Thiersch, F. von 392. — Trübner, Wilhelm 519. — Tuch, Kurt 438. — Tuaillon, Louis 248. — Unger, William 600. — Vitzthum von Eckstädt, Georg 134. — Vogel, Julius 612. — Vriendt, Julian de 568. — Wackernagel, Martin 314. — Wallisch, Georg 568. — Warburg, A. 276. — Waetzoldt, Wilhelm 25, 69, 311. — Weber, Otto 404. — Welti, Albert 314. — Wiegand, Theodor 133. — Wolf, August 392. — Wölfflin, Heinrich 25, 424. — Zimmermann, Max G. 600.

Wettbewerbe

Altenburg, Herzog Ernst-Denkmal 520. — *Athen*, Justizpalast 405. — *Augsburg*, Saalbau im Stadtgarten 501. — *Berlin*, Architekten-Verein: Strauch-Preis 547. Hochschule f. die bild. Künste: Dr. Hermann Günther-Stiftung 202; Adolf Ginsberg-Stiftung 202; Adolf Menzel-Stiftung 202. Akademie der Künste 202, 405, 547. Ledigenheim 547. Lilienthal-Denkmal 568. Opernhaus 501. »Berliner Illustr. Zeitung«: Menzel-Preisausschreiben 54. Tempelhofer Feld: Ausgestaltung des Parkgürtels 119. Verein deutscher Ingenieure: Neues Heim 276. A. Wertheim: Neues Warenhaus 249. Wettbew. f. Innenplakate 439. — *Berlin-Lankwitz*, Höhere Mädchenschule 213. — Bismarck-Nationaldenkmal 70. — *Bonn*, Laufbrunnen 486. — *Bremen*, Deutscher Künstlerbund: Villa Romana-Preis 70. — *Chemnitz*, Deutscher Künstlerbund: Villa Romana-Preis 70. — *Dresden*, Andreaskirche 600. Terrainges. D.-Süd 568. — *Frankfurt a. M.*, Neubau der Alten Brücke 119. Struwelpeter-Hoffmann-Brunnen 234, 520. Städelsches Inst., Erweiterungsbau 532. — *Freiberg i. Sa.*, Dombauverein: Ausbau des Domes 119. — *Groningen*, Glasgemälde für die Universität 119. — *Grünberg i. Schles.*, Realgymnasiums-Neubau 70. — *Karlsruhe*, Gelände am Bahnhof 393. — *Kassel*, Plakat zur Tausendjahrfeier 547. — *Köln*, Tietz: Bauprojekt 6. — *Königsberg i. Pr.*, Zierbrunnen 532. — *Kreuznach*, Kurhaus 359. — *Landsberg a. W.*, Rathaus 359. — *Leipzig*, Internat. Baufachausstellung m. Sonderausstellungen 1913: Bebauungspläne 118; Ausstellungsplakat 119. Buchgew.- u. Graph. Ausst. 1914: Plakat 486, 568. Frankfurter Wiesen: Städtebauliche Ausgestaltung 314. Künstlerverein: Schillerdenkmal 92, 393. — *Nordhausen*, Städt. Museum: Neubau 315. Stadttheater-Neubau 315. — *Oranienburg*, Realgymnasium 547. — Paul Schultze-Stiftung 520. — *Riga*, Denkmal Barclay de Tolly 520. — *Rom*, Internation. Preisbewerb für Kunstkritiken 93. Gebrüder Müller-Stiftung 93. — *Stuttgart*, Graph. Originalarb. f. Studenten 393. — Verband d. Kunstfr. in d. Ländern am Rhein 359, 486.

Denkmalpflege

12. Tag f. Denkmalpflege Halberstadt 1912 425, 613. — *Augsburg*, Perlach-Turm 249. — *Baden*, Ländliche Schulhausbauten 108. — *Brandenburg*, Provinz 452. — *Chorin*, Klosterruine 6, 71. — *Conversano*, Kathedrale 6, 600. — *Danzig*, Englisches Haus 486. — *Grambeck*, Kapelle 613. — *Heidelberg*, Schloß 468. — *Leipzig*, Auerbachs Hof 71. — *Mont-Saint-Michel* 201. — *Murten* (Schweiz) 520. — *Rom*, Galerie Borghese: Werk Peruginos 265. Statue Marc Aurels 586. Neroturm 315. — Sächs. Komm. z. Erhaltg. d. Kunstdenkmäler 376. — *Seeon*, Kloster 376. — *Ulm*, Münster 181. — *Venedig*, Markuskirche 453. Frarikirche 453. — *Villingen*, Wandmalereien i. Alten Rathause 586. — Wiesbadener Reg.-Bezirk 405.

Denkmäler

Berlin, Ernst v. Renvers 469. Wallot 637. — *Berlin-Dahlem*, Ludw. Knaus, 546. — *Bingerbrück*, Elisenhöhe: Bismarckdenkmal 182, 521. — *Bordeaux*, Goya-Denkmal 316. — *Braunschweig*, Constantin Uhde 469. — *Freiburg i. Br.*, Münsterbauverein 182. — *Glogau*, Reuterbrunnen 120. — *Groningen*, Josef Israels-Denkmal 6. — *Italien*, Lombroso-Denkmal 6. — *Leipzig*, Wilhelm Roscher 521. Schillerdenkmal 266. — *Manila*, Freiheitsdenkmal 637. — *Mannheim*, Großh. Friedrich-Denkmal 532. — *Marburg*, Wilhelm Rose 469, 500. — *Marseille*, Denkmal für Honoré Daumier 202. — *Neukölln (Rixdorf)*, Fritz Reuter-Monument 35. — *Paris*, Rousseau 546. — *Rosengarten*, Christomanos 614. — *Schweiz*, Welti 637. — *Washington*, Ibsen-Denkmal 120. Lincoln-Denkmal 235. — *Wiedensahl*, Wilhelm Busch-Denkmal 136. — *Wien*, Kainz-Denkmal 120. Lessing-Denkmal 201. Radetzky-Denkmal 315.

Ausgrabungen und Funde

Abydos, Ausgrabungen 316, 521. — *Albano bei Rom*, Amphitheatrum 587. — *Ägypten*, Egypt. Research Students Assoc. 503. Expedition der Harvard-Universität 277. — Aphrodite-Statue 7. — *Berlin*, Schützengilde: Künstler-Schießscheiben aus alter Zeit 202. — *Colmar*, Isenheimer Altar 292. — Cranach d. J., Christusbild in Altenburg 532. — *Cyrene*, Amerikanische Ausgrabungen 54, 266. — *Delos*, Ausgrabungen 120. — Erztaufen Norddeutschlands 56. — Fabritius, Carel, männl. Bildnis in Rotterdam 426. — *Gortyn (Kreta)*, Ausgrabungen 7. — Hausbuchmeister 93. — *Herrenbreitungen a. Werra*, Klosterkirche 54. — Hettitergebiet 601. — *Ilbenstadt*, Mittelalterl. Wandmalereien in d. Kirche 586. — *Kreta*, Italienische Ausgrabungen 503. — *Lippoltshausen*, Kirche: Wandgemälde 249. — Mazedonische Ausgrabungen 316. — Meroë 393. — *Ostia bei Rom* 587. — *Pellworm*, Kirche: Alte Malereien 183. — *Rimini*, Tempio Malatestiano 601. — *Rom*, Palatin 120, 184; Caracallathermen 614. — *Sardes*, Amerikanische Ausgrabungen 292. — *Thasos*, Französ. Ausgrabungen 487.

Forschungen

Alunno, Niccolò 605. — Bassano, Jacopo, Giulio Lorenzettis Studien über 14. — Bellini, Giovanni 144, 496. — Belotto, Bernardo 125. — *Berlin*, Kaiser-Friedrich-Museum: Bildnis eines jungen Mannes 190; Venezian. Santa Conversazione in Halbfigur 14. — Berninis Madonna in Notre-Dame zu Paris 80. — Buon Consiglio in Trient 604. — Caravaggio, Unbekannte Werke 412. — Denkmäler deutscher Kunst 13. — Dogenpalast, Geschichte 126. — Dürers Eisenradierung »Die große Kanone« 331. Dürers Zeich-

nungen. Smlg. Bonnat 639. — Ermitage in Petersburg (Nr. 1637) 191. — Fabritius 638. — Feuerbach, A., Drei unbekannte Gemälde 298. — *Florenz,* Pitti-Galerie: Bildnis e. Geistlichen 331. — Frührenaissance in Schlettstadt 191. — Giambonos große Ancona in der Akademie zu Venedig 125. — Giraldi, Guglielmo, Miniaturen 271. — Grünwalds, Angebliche 558. — Hausbuchmeister 298, 540. — Heyden, Jan van der 460. — Lana, Lodovico, Das Konzert 80. — Lionardo-Studien, Neue 331. — Lion. da Vincis Zeichngn. in Windsor 14. — Lombard. Maler d. Quattrocento 283. — Lotto, Lorenzo 616. — Marmorschale, Gefälschte 112. — Marziale, Marco 542. — Meister des Darmstädter Dominikusaltars 509. — Micheli, Parrasio 541. — Miniatoren des Königs Mathias Corvinus von Ungarn 220. — Multscher-Frage 30. — Multschers Jugendwerke 125. — Niederländische Künstler u. Kunstwerke in Italien 31. — *Nürnberg,* Lorenzkirche: Unerkanntes Werk des Meisters d. Tonapostel 220. — Ostasiat. Zeitschrift 459. — *Ottweiler,* Fürstl. Nassau-Saarbrück. Porzellan- u. Fayence-Manuf. 238. — Piombo, Seb. del 616. — Pittoni, Giambattista 496. — Raffael, Verkannte Werke 539. — Robbia, Andrea della, Unbek. Werk 412. — *Rom,* Smlg. Pallavicini, Triptychon 384. — Rubens und Polen 270. — Rubensbilder der Alten Pinakothek in München 330, 334. — Sangallo, Haus des Antonio da, in Rom 13. — *Schenefeld,* Kirche 616. — Solario, Andrea, Männliches Porträt 14. — Sporadeninseln, Monumente 604. — Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa 541. — Umbrische Miniaturmalerei 411. — Veneziano, Domenico 543. — Vermejo, Bartolomeo 208.

Archäologisches

Ludovisische Thronlehne, Bostoner Gegenstück 108. — Medusa, Ursprüngliche Bedeutung 217. — Minon. und myken. Elemente in d. griech. Kultur 568.

Ausstellungen

Aachen, Reiff-Museum: Ostasiat. Ausst. 503. — *Altona,* Ausst. aus Privatbesitz 489. — *Amerika,* Deutsche Kunstgew.-Ausst. in Amerika 446. Gesellschaft f. deutsche Kunst im Auslande: Deutsche Kunstausstellungen in Amerika 73, 124. — *Amsterdam,* Städt. Museum: Hart-Nibbrig, Wolter, Moulyn, Bosch-Reitz 36. Internat. Kunstausstellung 1912 123. Moderne Kunstkring: Kubisten 137. Larenscher Kunsthandel 471. — *Baden-Baden,* Kunstausst. 1912 363, 456, 533. — *Barmen,* Kunstverein 535. — *Basel,* Kunsthalle: Hist. A. v. Kunst u. Kunstgew. 377. — *Berlin,* Museen: Antiquarium: Sammlung Fritz Ludwig Gans 235. Kupferstichkabinett 428, 442. Kunstgewerbemuseum: Willi Geiger 29; Kirchengewänder des Mittelalters 123; Engl. Künstlerdrucke 137; Kirchengewänder 213; Kunstschmiedearbeiten 268; Gartenbau 614. Mus. f. Völkerkunde, amerikan. Abtlg. 548. Große Berl. Kunstausst. 1912 439, 507. Ausstellung z. 25jähr. Regierungsjubiläum des Kaisers 71, 317, 362, 430, 488. Sezession 7, 395. Neue Sezession 121, 443. Brücke 443. »Juryfreie Kunstschau« 27, 572. Zweite juryfreie Kunstausstellung 294. Märkisches Museum: Friedrichs-Ausstellung 214. Ausstellung: »Die Frau in Haus und Beruf« 294. »Der Sturm« 443. Künstlerverein: Lotterie von Kunstwerken auf d. Großen Kunstausstellung 214. Künstlerbund: Herbstausstellung 8. Akademie der Künste: »Friedrich d. Gr. in der Kunst« 235. Cassirer: Max Liebermann; K. v. Kardorff; Osk. Moll; Fritz Rhein; Leo Klein-Diepold; Max Pechstein 185; Renoir 317. Graph. Kabinett: Reinhold Hoberg 295; Heinrich von Zobeltitz 317. Salon Gurlitt: Karl Morgenstern; Hermann Pleuer; Dora Hitz 184; Hans Thomas Musikantenbild 214. Rabl: Alois Penz 7. — *Bern,* Kunsthalle 110. — *Boston (Mass.),* Museum 365; Gedächtnisausstellung F. Porter Vinton 217. — *Bremen,* Kunsthalle (Kupferstichkabinett): Aquarelle u. Zeichnungen Dürers 57. — *Brünn,* Rainer-Museum 405. — *Brüssel,* Miniaturen-Ausstellung 280, 321. — *Budapest,* Kollektivausstellung der Berliner Sezession 8. — *Buenos Aires,* Deutsche Kunstausstellung 446, 572. — *Chemnitz,* Kunsthütte 10, 203; Klingerausstellung 360; Graph. A. d. Künstlerbundes 397, 428, 572. Salon Gerstenberger: Charles J. Palmié 319. — *Darmstadt,* Künstlerkolonie 1914 445. — *Dresden,* Gr. Kunstausstellung 1912 426. Kunstverein: Bracht-Ausst. 491. Ernst Arnold: »Stätten der Arbeit« 122; Bracht-Ausst. 444. Sonderausst. f. Schrift 445. Sächsischer Kunstverein: Moderne Gemälde aus sächs. Privatbesitz 215. Sascha Schneider-Ausst. 572. — *Düsseldorf,* Kunsthalle: Nemes-Ausst. 524, 570. Kunstverein f. d. Rheinlande u. Westfalen 521. Kunstschule von Lothar u. Gertrud von Kunowski u. Staatl. Zeichenlehrerseminar 186. Düsseldorfer Kunst 137. — *Elberfeld,* Städt. Museum: Schweizer Künstler 137. — *Essen,* Industrie in d. Bild. Kunst 490. — *Flensburg,* Bauausstellung 472. — *Florenz,* Porträtausstellung 93. — *Frankfurt a. M.,* Städelsches Institut: Chodowiecki-Ausst. 522. Kunstverein: Französ. Malerei d. 19. J. 534; Morgenstern-Ausstellung 28. — *Freiberg i. Sa.,* Sächs. Kunstausst.-Verband 493. — *Freiburg i. B.,* Graph. Ausstellung 603. — *Genf,* Kunsthdlg. Moos: Werke v. Hodler 523. — *Graz,* Steiermärkischer Kunstverein 321. Verein bild. Künstler Steiermarks 456. — *Haarlem,* Teyler-Museum: Italien. Zeichnungen 551. Kunstgew.-Museum: Silhouetten 548. — *Halle,* Museum: Histor. Porträt-Ausst. 572. Friedhofskunst 445. — *Hamburg,* Kunstverein: Hamburger Familienbildnisse 215. Ältere Bildnisse a. Hamb. Privatbes. 377. Gal. Commeter 603. — *Heidelberg,* Städt. Smlg.: Frankenthaler Porzellan 535. — *Karlsruhe,* Kunstverein 73, 110, 120, 268, 319, 431. Kunstgewerbemuseum: Smlg. Lußmann 523. — *Kassel,* Kunstverein: Deutsche Kunstausstellung 215. Kunstausstellung 1913 430. — *Köln,* Sonderbund 488, 522, 549. Kunstverein: Ausstellung deutscher Bildnisse 504. Vereinigung Kölner Künstler: XI. Jahresausstellung 136. Kölner Sezession 136. — *Kopenhagen,* Kunstgewerbemuseum 457. — *Leiden,* Ethnograph. Museum: Japanische Farbenholzschnitte 9, 280. — *Leipzig,* Leipz. Bildnismalerei v. 1700—1850 318. Jahresausst. 1912 249, 536. Künstlerbund: Originalradierungen 236. Buchgewerbemuseum 249, 398. Kunstverein: Lovis Corinth 28. Internat. Baufach-Ausstellung 1913 (IBA) 278, 490, 602. Internat. Ausst. f. Buchgewerbe u. Graphik 1914 (Bugra) 109, 213, 236, 360, 490, 523. — *London,* Academy: Ausstellung alter Meister 215. »Burlington Fine Arts Club«: Italien. Skulpturen 469. Fine Art Society: Richmond-Ausst. 467. Grafton Gallery 406. Leicester Gallery 398, 470. Royal Water Colour Society: Miniaturen 549. Tate Gallery: Legros-Ausstellung 505. — *Luzern,* Zünd-Ausstellung 549. — *Magdeburg,* Kunstverein 236, 360, 397. Kunstschau 1911 25. — *Mannheim,* Deutscher Künstlerbund 1913 524. — *München,* Akademie der bild. Künste: Löfftz-Gedächtnis-Ausstellung 318. Glaspalast: Große Kunstausstellung 1912 203. Sezession 318, 380. Große Internation. Kunstausstellung 137. Kunstverein: Monumentale u. dekorative Malerei 318; Miniaturen 249, 318. Brakl: Wilm-Ausst. 445. Gal. Thannhauser: Brühlmann-Ausstellung 524; Kollektivausstellung Fritz Gärtner 203. Mayersche Hofkunst-Anstalt: Glasfenster 615. — *Neuß,* Clemens Sels-Museum 547. — *Nürnberg,* Germanisches Museum 539. Dürer-Verein: Ausst. v. Nürnbg. Privatbes. 362. Kunstwerke des 19. Jahrhunderts 203. — *Paris,* Salon des Artistes français 453. Herbstsalon 61. Internat. Gewerbeausstellung 1920 74. Galerie Hessèle: Die Kirchen Frankreichs 203. Ausst. d. Unabhängigen 380. Georges Petit: Besnard-Ausstellung 446. Triennale 536. Impressionisten-Ausst. 550. — *Preußen,* Wanderausstellungen 61, 72. — *Rom,* Internat. Kunstausstellung 110. Deutscher Künstlerverein: Werke von Feuerbach, Böcklin, Lenbach u. Klinger aus römischem Privatbesitz 252, 564. — *Saarbrücken,* Kunstausstellung 445. — *Siena,* Duccio di Buoninsegna 614. — *Stein-amanger,* Kunst- und kulturhistorische Ausstellung 587. — *Straßburg i. E.,* Kunsthaus: Heinrich Ebel 406. Ausst. farbiger Dekoration 505. Ges. d. Kunstfreunde 364. — *Stuttgart,* Ausst. Dt. Kunst 1913 363. Galerieverein: Schönleber 320. — *Venedig,* X. internat. Kunstausstellung 537. Esposizione del Campanile 456. Pal. Pesaro: Sommerausstellg. 548. — *Wien,* Albertina: XVIII. Ausstellung 58. Staatsgalerie:

Neuerwerbungen 364. Österr. Museum für Kunst u. Industrie 250, 445, 491. Ausstellungen christl. u. kirchl. Kunst 587. Künstlerhaus: XXVI. Ausstellung d. Aquarellistenklubs der bild. Künstler Wiens 215. Vereinigung bild. Künstlerinnen Österreichs 93. Hagenbund: Jung-Norweger u. a. 294. Miethke 278, 445. Sezession 93, 140, 279, 280, 536. — *Wiesbaden,* Gesellschaft f. ästhet. Kultur: Artur Volkmann-Ausstellung 110. — *Weimar,* Wasmund: Marinestudien Prof. F. Albert Schmidts 8. Museum am Karlsplatz 35.

Sammlungen

Aachen, Kunstgewerbemuseum 572. — *Barnard Castle,* Bowes-Museum: Gemäldegalerie 220. — *Berlin,* Altes u. Neues Museum 472, 493, 508, 615, 637. Kaiser-Friedrich-Museum 38, 588. Nationalgalerie 111, 204, 217, 296, 399, 554. Kupferstichkabinett 111, 494, 524. Kunstgewerbemus. 12, 38, 74, 186, 322. Mus. f. Völkerkunde 457, 603. Ägypt. Museum 11. Märkisches Museum 74. Univers., Neutest. Sem. 556. Galerie Rudolf Mosse 282. Ravené-Galerie 252. — *Bonn,* Städt. Museum 556. — *Boston,* Museum 29. — *Bremen,* Kunsthalle 365. — *Budapest,* Museum 382. Sammlung Nemes 254, 382. — *Chemnitz,* Sammlung städt. Kunstwerke 111. Kunsthütte 111, 525. — *Danzig,* Städt. Museum 524. — *Dresden,* Kgl. Samml. 38. — *Dortmund,* Kunst- und Gewerbemus. 140. — *Essen,* Mus. 615. — *Florenz,* Uffizien 188. Galleria Pitti 298. — *Frankfurt a. M.,* Städelsches Kunstinstitut 124. Histor. Museum 39. — Frankreichs Kunstankäufe 188. — *Freiburg i. B.,* Städt. Sammlungen 458. — *Graz,* Johanneum 125. — *Haarlem,* Museum 252, 272. — *Hagen,* Folkwang-Museum 140. — *Hamburg,* Kunsthalle 205. Gemäldesammlung des Konsuls Weber 283. — *Hannover,* Kestner-Museum 297, 472. Provinzialmus. 638. — *Heidelberg,* Ägypt. Museum 589. — *Hildesheim,* Baugeschichtl. Museum 365. — *Hinsdale (Illinois),* Kunstmus. 30. — *Karlsruhe,* Großherzogl. Galerie 62. Großh. Kunsthalle 255. — *Köln,* Wallraf-Richartz-Museum 29, 322. Kunstgewerbemus. 539. — *Königsberg i. Pr.,* Kunstverein 253. — *Leiden,* Städt. Museum 187. — *Leipzig,* Museum d. bild. Künste 39, 111, 141, 524, 539, 589. Kunstgewerbemus. 237. Stadtgeschichtl. Museum 140. Universität, Inst. f. Kultur u. Universalgesch. 589. Kunstverein 75. — *Lissabon,* Museum 447. — *London,* British Museum 572. — *Madison (Wis.),* Museum 574. — *Mailand,* Smlg. Crespi 507. — *Merseburg,* Mus. 638. — *Minneapolis,* Museum 383. — *München,* Alte Pinakothek 10, 322. Neue Pinakothek 383, 472. Bayr. Nationalmuseum 508. Reichsarchiv 508. Theatermuseum der Clara Ziegler-Stiftung 205. — *New York,* Metropolitan Museum of Art 75, 141, 325, 365, 383, 553. Museum of the Hispanic Society of America 75. — *New Orleans,* Kunstmuseum 30. — *Nürnberg,* German. Museum 494. — *Osnabrück,* Sammlung Stüve 187. — *Paris,* Louvre 447, 525. Smlg. André 458. — *Petersburg,* Ermitage 188. — *Prag,* Moderne Galerie 322. — *Quedlinburg,* Museum 494. — *Rotterdam,* Museum Boymans 12. — *Salzburg,* Landesgalerie 39. — *San Francisco,* Städt. Galerie 30. — *Stettin,* Städt. Museum 94. — *Stockholm,* Nationalmuseum 111. — *Stuttgart,* Staatsgalerie 322. — *Viterbo,* Museum 589. — *Weimar,* Großh. Museum 11, 494. — *Wiesbaden,* Museum 458. — *Wien,* Österr. Staatsgalerie 253. Gemäldegalerie 269.

Akademien, Institute, Vereine, Gesellschaften, Kongresse

Athen, 16. internat. Orientalisten-Kongreß 473. — *Berlin,* Kunstgeschichtliche Gesellschaft 94, 219, 269. Kaiser-Friedrich-Museums-Verein 603. — *Brünn,* Deutsch-mährischer Kunstgewerbebund 448. — *Dresden,* Kongreß für Kunstunterricht 270. — English Society of Antiquaries 525. — *Florenz,* Kunsthistorisches Institut 238, 284. — *Frankfurt a. M.,* Verbdg. f. histor. Kunst 474. — *Genf,* 14. internat. Kongreß f. prähistor. Anthropologie 591. — Graphische Gesellschaft zu Berlin, Veröffentlichungen 543. — Kunstverein f. d. Rheinlande u. Westfalen 474. — Leipzig. Exlibris-Gesellschaft 238. — *London,* Walpole Society 558. — *München,* Kunstwissenschaftl. Gesellschaft 142, 325, 510. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 206. Kgl. bayr. Akademie der Wissenschaften 327. Verein bayr. Kunstfreunde 383. Künstler-Vereinig. »Mosaik« 432. Gesellschaft für Hochschulpädagogik, 2. Tagung 1911 78. Münchener Bund 39. — Österreichischer Künstlerbund 539. — *Petersburg,* Kunsthistor. Institut 327. Russischer Künstlerkongreß 270, 492. — *Rom,* X. internat. kunsthist. Kongreß 366, 539. Kongreß für klassische Archäologie 270. 3. Kongreß für christliche Archäologie 270. K. Deutsches Archäolog. Institut 407. Engl. Archäolog. Institut 462. Gruppo dei secessionisti 604. — *Stuttgart,* Verein deutscher Ingenieure 474. — Verband deutscher Kunstgewerbevereine 494. — Verbindung für historische Kunst 495. — Verein deutscher Ingenieure 525. — *Wien,* Bund österr. Künstler 368.

Vermischtes

Ausländische Kunstwerke in deutschen Museen. — *Berlin,* Akademie der Künste: Schmidt-Michelsen-Preis 112. Alter Botan. Garten: Diana-Bronzefigur 15. Konflikt der Künstlerschaft mit der Polizeibehörde 222, 286. König-Fr.-Gymnasium, Aula-Ausschmückung 384. Kunstgewerbemuseum: Vortragszyklen 15, 190. Nationalgalerie: Ausschaltung d. Landeskunstkommission 39. Neues Opernhaus 410, 431, 495, 501. Städt. Kunstdeputation: Geldbeiträge für Kunstausstellungen 272. Städtebauliche Fragen 32. Verein Berliner Künstler: 70jähr. Bestehen 190. Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen: Neues Heim 80. Wallot-Gedächtnisfeier 624. Berliner Zweckverband 411. — *Bernau,* Kirche: Altarbilder von Hans Thoma 298, 411, 526, 543. — Bodes Museumsgeschenke 605. — *Bremer* Stadthaus-Ausschmückung 495. — *Breslau,* Regierungsgebäude: Bildwerke von Prof. Max Wislicenus f. d. Festsaal 15. — *Bromberg,* Leistikow-Gedenktafel 384. — *Charlottenburg,* Technische Hochschule: Vortrag 557. — Diebessichere Befestigung von Bildern 15. — *Dresden,* Vorträge über Städtebau 624. — *Egger-Lienz,* Zeitungsaufsatz über Monumentalmalerei 544. — Erleichterung d. Besuches d. Museen f. Kunsthistoriker 556. — Farbenphotographie 511. — *Florenz,* Orcagnas Darstellung d. Heiligen Dominikanerordens 272. San Marco: Diebstahl von Fra Angelicos Madonna della Stella 111. — Forains Anfänge 328. — *Freiberg i. Sa.,* Dom: Ausbau durch Bruno Schmitz 222. — *Freiburg i. B.,* Universität: Ausschmückung 527. — *Geiger, Willi,* Neue Radierungs-Zyklen 606. — *Hamburg,* Kunsthalle: Geldstiftung von Kunstfreunden 14. Michaeliskirche: Altarbild 80. — *Heinemanns* »Heimkehr vom Felde« 574. — *Kiel,* Rathaus: Histor. Gemälde Prof. Hans Oldes 15; Ausschmückung 400. — *Klimschs* Neue Arbeiten 409. — *Klingers* »Homer« und »Galathea« 511. — *Kopenhagen,* Das Ballet als Monumentalskulptur 300. — *Krakau,* Szymanowskis histor. Gestaltenzug 384. — Künstlerschaft und Warenhaussteuer 286. — *Lauchstädt,* Liebermanns Theaterdekorationen 368. — *Lederer, Hugo,* Neue Arbeiten 526. — *Leipzig,* Stadion beim Völkerschlachtdenkmal 474. — *Londoner* Börse, Ausschmückung 558. — *Lustheim,* Gemäldediebstahl 96. — *Marées*-Museum 526. Verzeichnis seiner Werke 526. — *München,* Archäologisch-prähistorischer Kurs im bayerischen Donaugebiet 327. Thannhauser: Vortragszyklus 41. — *Neuweiler* Grabstein, Zum Streit über den 240. — *Nikolassee bei Berlin,* Neubauten 384. — *Oppenheim,* Vermächtnis 556. — *Paris,* Carpeaux' Tanzgruppe 300. Zukunftsmalerei 298. — *Petersburg,* Deutsches Botschaftspalais 272. — *Reicke* u. Berliner Sezession, Konflikt 544. — *Rembrandt,* Verkauf d. sog. Bildes d. Vaters 526. — *Rom,* Müllerpreis 511. — *Roybets,* Falsche 285. — *St. Blasien,* Walter Georgis Wandgemälde 527, 606. — *Städtebau-Ausstellungen 1910* u. öffentliche Gesundheitspflege 255. — *Stauffer-Bern,* Briefe 606. — *Stuttgarter* Hoftheater 557. Kunst d. Gegenwart, Publikation 543. — *Tivoli,* Villa d'Este 221. — *Tschudi,* Ausscheiden aus dem Staatsdienst 285. —

Tutzing, Kathol. Kirche 495. — *Venedig,* Neue Paläste 574, 640. Campanile 408. — *Villach,* Beisetzung Ludwig Willroiders 526. — *Vorster,* Vermächtnis 556. — *Weber*-Auktion 255. — *Weimarer* Großherzogl. Bildhauerschule 411. — *Weimar,* Vortragszyklus über Material u. Technik d. bild. Kunst 189. Gewerbeverein: Vorträge 329. — *Wieger, Wilhelm* 592. — *Wien,* Akademie: Meisterschulen für Bildhauer 327. »Hagenbund« 591. Lueger-Denkmal: Konflikt zwischen Komitee u. Künstlerschaft 300. Österr. Museum f. Kunst u. Industrie: Vorträge 111. Ressortverschiebungen der Ministerien usw. 462. — *Worms,* Kunstsammlung Leber 143. — *Ziem*-Gedächtnisstiftung 411. — *Zürich,* Technische Hochschule: Erweiterung 272. Gebäude d. Gen. d. Lebensmittelvereins: Fresken von Hodler 461. — *Zwickau,* Max Seligers Glasfenster f. d. Freimaurerloge 327.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 1. 13. Oktober 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

RÖMISCHER BRIEF
II

Die archäologische Ausstellung, welche man jetzt in den Thermen eingerichtet hat, ist nicht die erste Veranstaltung, die dieses Lokal zu solchem Zwecke benutzt, denn in den letzten Jahren der päpstlichen weltlichen Herrschaft, im Jahre 1867, wurde eine Ausstellung kirchlicher Kunst im großen Klosterhof abgehalten, während man in der Kirche von Santa Maria degli Angeli Kirchenkonzerte gab.

Was die jetzige Ausstellung betrifft, so war der Grundgedanke der, ein möglichst vollständiges Bild von dem zu entwerfen, was die römische Kultur während des Kaisertums in den außeritalienischen Ländern bedeutete. Man hat also aus den sechsunddreißig alten Provinzen in Abgüssen und sonstigen Reproduktionen alles das gesammelt, was sich auf die Monumente bezieht, mit denen Rom die unterjochten Länder beschenkt hatte.

Aus Deutschland, Frankreich, England, Ungarn, Rumänien, Spanien, aus Afrika und Asien sind Modelle von Palästen, Theatern, Thermen, Aquädukten, militärischen Lagern, Abgüsse von Statuen, Grabmonumenten und Inschriften gekommen. Eine ganze Abteilung enthält die Metallreproduktionen der großen Gold- und Silberschätze, die aus Rom und aus Pompeji in verschiedene Museen ausgewandert sind.

Da fast alle Länder die Abgüsse, Modelle und Reproduktionen Rom geschenkt haben, so wird aus der diesjährigen Ausstellung das Museum des römischen Kaiserreichs, das »Museum Imperii« hervorgehen, eine für das römische antiquarische Studium kostbare Sammlung, die manchem Archäologen gute Dienste leisten wird. Nicht minder wertvoll ist die fast vollkommene Serie von Abgüssen nach Werken altgriechischer Kunst, die die griechische Nation Italien als Jubiläumsgeschenk gesandt hat.

Von höchstem Interesse sind die Sonderausstellung der griechisch-ägyptisch-römischen Porträts und die der großen Rekonstruktion Roms im 4. Jahrhundert nach Christus; ein herrliches plastisches Werk des französischen Architekten Bigot.

In dem kleinen Garten, welcher jetzt neben dem neuen Eingang des *Museo delle Terme* eingerichtet worden ist, hat die Kommission in natürlicher Größe den Tempel von Ankyra aus Kleinasien in Zement nach genauen Abgüssen wieder aufgebaut. Der Grund dieser Rekonstruktion liegt auf der Hand, weil auf den Wänden des Tempels die Kopie der *res gestae divi Augusti,* also das Testament des Gründers des Imperium eingehauen war. Neben den Sammlungen, die sozusagen in engen Grenzen das Bild der römischen Weltherrschaft geben, konnte das Testament des Mannes nicht fehlen, welcher dem gigantischen Werk die Krone aufgesetzt hat und zum erstenmal den Staatsfrieden der Welt hatte proklamieren können. Hoffentlich wird man bald sein schönstes Monument, die *Ara Pacis Augustae,* ganz aus der Erde und dem Wasser heben können und in den Diokletiansthermen als schönstes Werk römischer Kunst aufstellen.

Im gleichen Schritt mit der Umgestaltung der Diokletiansthermen und der Anordnung der archäologischen Ausstellung schreiten auch die Arbeiten im Nationalmuseum, das in den Thermen selbst beherbergt ist, weiter fort und es ist dem Direktor Dr. R. Paribeni gelungen, in kurzer Zeit verschiedene der Fragen, deren Lösung man seit Jahren wünschte, zur allgemeinen Befriedigung zu erledigen, so die Erweiterung der Ausstellungsräume und die neue Aufstellung einiger Sammlungen.

Der kleine Klosterhof, wo einst die Blindenanstalt war, ist jetzt mit den Gipsabgüssen der griechischen Skulpturen angefüllt, wird aber nach Schluß der Ausstellung zur Aufbewahrung der Ludovisischen Skulpturensammlung bestimmt werden. Eine ganz neue Aufstellung haben jetzt die alten römischen Porträtbüsten, worunter ein ganz besonderes Interesse die späten aus dem 4., 5. und 6. Jahrhundert haben, die Dr. Paribeni kürzlich erworben hat. Zwischen diesen ist eine ganz merkwürdige Charakterbüste, die wahrscheinlich die eigentümlichen Züge von Kaiser Constans wiedergibt. Von höchstem Interesse ist die neue Aufstellung der Bronzen. Durch genaue Prüfung der verschiedenen Stücke und durch Erwerbung einiger neuer Stücke wird es dem Direktor gelingen, uns in nächster Zeit eine fast vollständige Reihe von höchstem historischen Interesse zu zeigen. Bei den Ausgrabungen, welche im Tiberbett, nahe bei Ponte Sant' Angelo, gemacht worden sind, um die Fundamente des neuen *Ponte Vittorio Emanuele* zu bauen, sind köstliche Überreste einer römischen bronzenen Gewandfigur, wohl aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., zum Vorschein gekommen, und auch diese sind den Sammlungen des *Museo Nazionale romano*

einverleibt worden. Manches Neue ist in den Vitrinen des Antiquariums zu sehen, so eine Sammlung altrömischer Bestecke, darunter einige Gabeln und Messer aus Silber, eine köstliche kleine Statuette des ägyptischen Gottes Amubis in römischer Rüstung, sowie eine Form für Pastae vitreae mit einem feinen Porträt des Octavianus Augustus.

Bald wird das Museum eine neue glänzende Marmortreppe haben und auf diese Weise etwas von dem klösterlichen Aussehen verlieren, das im großen Klosterhof und in den kleinen Zellen der Karthäuser seinen Reiz, aber in den Sälen des Museums, die, als das Kloster noch als solches existierte, nur Magazine waren, keine Berechtigung mehr hat.

Ein anderes Kloster, aber ein recht unschönes, wird in allernächster Zeit den neuen Arbeiten Roms zum Opfer fallen: das Kloster von *Santa Caterina da Siena a Magnapoli* an der Via Nazionale.

Im Jahre 1563 von Porzia de' Massimi gebaut, umfaßte das Kloster, das jetzt als Kaserne dient, eine ganze Menge großer Baulichkeiten, so daß es im 16. Jahrhundert vom Forum Traianum bis zur Villa Aldobrandini reichte. Papst Sixtus V. schränkte es aber bedeutend ein und um die Mitte des 19. Jahrhunderts verlor es noch mehr durch die Anlage der neuen Via Nazionale. Nun hatten die guten Nonnen als Wahrzeichen ihres Klosters den größten und berühmtesten Turm Roms, die *Torre delle Milizie,* die die Sage als *Torre di Nerone* bezeichnet, in ihr Kloster einverleibt und auf der höchsten Terrasse kann man noch jetzt den barocken Steintisch und die Bänke sehen, die sie da oben angebracht hatten, um in beschaulicher Ruhe einen weiten Blick in die Welt und ihr rastloses Getriebe zu genießen. Jetzt wird die ganze Vorderseite des nichtssagenden Klosters fallen und der größte mittelalterliche Turm Roms, dessen Gründung in das 12. Jahrhundert fällt, in seiner ganzen imposanten Größe zu bewundern sein. Aber nicht nur den Turm wird man sehen können, sondern auch die großen mittelalterlichen Hallen, die zu seinen Füßen noch erhalten sind, und die Reste der sogenannten *Terme dei Paliari.* Wie schon gesagt, wird sich die Arbeit *jetzt* bloß auf die Vorderseite des Klosters beschränken, aber man arbeitet bereits an einem viel größeren Projekt, um das ganze Kloster abzutragen und um die großen und kleinen Exedren des Forum Trajanum, die am Fuße des Hügels, auf dem sich das Kloster jetzt erhebt, stehen, von den Häusern, die sie verdecken, zu befreien.

Daran anschließend hofft man auch den größten Teil der Fora des Augustus und des Nerva aufzudecken. An diesem Plan arbeitet Generaldirektor Dr. C. Ricci und nicht nur die Archäologen, sondern auch die Kunsthistoriker können sich fachlich über diese bevorstehenden Arbeiten freuen, denn mit der Ausgrabung der Fora ist die Freilegung des mittelalterlichen Klosters der Santissima Anunziata verbunden, und die der großartigen Überreste der festen Häuser, welche sich die Johanniter im 14. Jahrhundert im Forum Augusti und in dem angrenzenden Forum Nervae gebaut hatten. Der Plan, das Forum Traianum auch auf der Südseite am Fuße des Nationaldenkmals von den späten Häusern zu befreien, wird wohl auch in nicht zu weiter Ferne ernstlich in Angriff genommen werden. Aber was die Freilegung der Turris Militiarum und der Kaiserfora betrifft, hat man allen Grund, auf baldige Lösung zu hoffen. Wenn man sich vorstellt, wie sich das große marmorne Denkmal mit den goldenen Statuen über dieser Trümmerwelt voll ausgezeichnetster Formen erheben wird, dann kann man wohl behaupten, daß das Jubeljahr und die großen Arbeiten, die dafür ins Werk gesetzt worden sind, zur Verschönerung der ewigen Stadt wie sonst wenig anderes seit langer Zeit beigetragen haben. *FED. H.*

NEKROLOGE

Stuttgart. Ein tragisches Geschick hat mitten aus dem reichsten Schaffen einen Künstler gerissen, der, wie wenige, berufen schien, der deutschen Malerei die Wege zum monumentalen Stile zu weisen. Am 29. September starb **Hans Brühlmann,** ein Künstler, in den seit seinen Fresken in den Pfullinger Hallen ein stets wachsender Kreis von Kunstfreunden und Künstlern das Vertrauen setzte, daß er vollenden werde, was von Marées und Hodler erstrebt, doch noch nicht völlig zur Reife gebracht wurde. Ein Mensch, voll Harmonie, ein Künstler, ausgeglichen und doch stark und tief, mit ungewöhnlich sicherem Gefühl für das Wesentliche, für die Wirkung ruhiger Verhältnisse im formalen und farbigen Aufbau der Bilder, und zugleich mit einer nie versagenden Fähigkeit, schon durch den bloßen Kontur — gleich den Künstlern der Frühgotik — Leben zu erwecken, sollte er nur eben andeuten dürfen, was er der Menschheit zu schenken hatte. Hans Brühlmann war am 25. Februar 1878 zu Amriswil im Thurgau geboren, studierte eine Zeitlang bei Gattiker in Zürich, erwachte aber zur persönlichen Gestaltung seines Stiles erst unter der Leitung Kalckreuths und Hölzels in Stuttgart. Hier entstanden, nicht zuletzt dank dem Einflusse einer italienischen Reise, die ihn zu Giotto führte, die ersten mächtigen Aktstudien, bereits von einer Harmonie des Rhythmus, wie sie sich in der neueren Malerei ähnlich nur bei Hodler findet, doch durchaus persönlich und unabhängig in Form und Technik. Die letztere reifte noch mehr während eines Aufenthaltes in Paris, der ihm Cézanne und die jüngere französische Malerei offenbarte. Immer aber hatte er soviel Sicherheit und künstlerische Geschlossenheit, nur das auszuwählen, was für seine persönliche Entwicklung wesentlich schien. So durfte er denn, als der weitaus reifste der in Theodor Fischers Pfullinger Hallen tätigen Künstler, im Jahre 1907 an der dem Eingange gegenüber liegenden Wand des Musiksaales jene beiden Bilder, die »Resignation« und die »Herabkunft der Freude« malen, die in ihrer herben Größe und doch so unendlich feinen Stimmung dauernd für seine Künstlerkraft zeugen werden. Es folgte eine Zeit emsigen Weiterarbeitens. Nun entstanden köstliche Landschaften und Blumenstilleben, vor allem aber einige lebensgroße Akte, die auf Ausstellungen in München und Zürich und in der Berliner Sezession dem Künstler manchen Freund gewannen. Sie sollten nur die Vorübung sein für die Ausmalung der Loggia des neuen Züricher Kunsthauses, mit der Brühlmann bald darauf betraut wurde. Kurz nachdem dieser Auftrag erfolgt war, setzte das furchtbare Leiden des Künstlers ein. Er hatte in Paris im frohen Kreise auf wahrhaft tragische Art infolge einer Verletzung des Mundes beim Trinken sich eine Krankheit zugezogen, die anfangs leichter Natur schien. Plötzlich,

Weihnachten 1909, mitten in den Vorbereitungen für den Züricher Auftrag, erwachte sie von neuem und war, trotz der liebevollen Pflege der Gattin, trotz den von edelster Menschlichkeit getragenen aufopferungsvollen Bemühungen Fausers, eines der besterfahrenen Ärzte in Deutschland, nicht mehr zum Stillstand zu bringen. Noch hat er einige leuchtende Blumenbilder, im Hochgebirg diesen Sommer etwa hundert markige Landschaftszeichnungen geschaffen; noch durfte er es erleben, daß zahlreiche Kunstsammlungen, vor allem im Rheinland und in der Schweiz, seine Werke begehrten, daß allenthalben die Erkenntnis seiner Bedeutung erwachte. Aber als er fühlte, daß es, menschlichem Ermessen nach, keine Rettung mehr gebe, daß seine künstlerische Kraft erlahmen müsse, da ist er aufrecht in den Tod gegangen, ruhig und klar, so wie er stets im Leben war. Viel große Entwürfe und viel Hoffnungen der Kunstfreunde sinken mit ihm ins Grab. (An den größeren, illustrierten Aufsatz über Brühlmann in der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. XXI Heft 11, sei erinnert.) *Jul. Baum.*

× Am 11. September starb in Stuttgart Prof. **Otto Rieth,** eine der führenden Persönlichkeiten der Berliner Architektenschaft, die in den letzten Jahren freilich mehr und mehr in den Hintergrund getreten war. So konnte es auch kommen, daß sein Tod fast unbeachtet blieb und erst mit wunderlicher Verspätung in der Öffentlichkeit ein Echo weckte. Doch Rieth war einer von denen, die eine historische Rolle spielten: er bildete das Mittelglied zwischen Wallot und der jüngeren Generation der deutschen Monumentalarchitekten. Wie sein Lehrer und Meister Wallot kam er von der Renaissance-Architektur her, die er im Sinne der Frankfurter Schule frei fortzubilden suchte. Sein Streben war dabei von vornherein auf starken und großen Ausdruck gerichtet. Das sprach sich zuerst in der reichen Verwendung des Ornaments aus, in der er als Helfer Wallots am Reichstagsbau schwelgen durfte. Daß Rieth dabei gelegentlich das Augenmaß verlieren konnte, zeigte sich später in seiner bekanntesten Arbeit: dem Palais Staudt an einer Ecke der Tiergartenstraße zu Berlin, das mit seiner eigenwilligen Formgebung den Rahmen der Straße zu sprengen droht. Aber Rieths eigentliche Begabung offenbarte sich erst in seinen Phantasien und Skizzen, die er dem Papier anvertraute. Hier ist alles auf die monumentale Fügung der Massen, Formen, Linien, auf die Verdeutlichung großer Raumvorstellungen gerichtet. Vor diesen großartigen Entwürfen, die den Bruno Schmitz, Wilhelm Kreis und den ihrigen entscheidende Anregungen gaben, versteht man, daß Rieth das famose, derbe Wort geprägt hat: »Der Pilaster ist die Hure der Architektur« — freilich hat der, der diese Lapidarformel prägte, sich in praxi selbst auf die Abwege verlocken lassen, die er damit kennzeichnen wollte. Doch was er in jenen Skizzen hinterlassen hat, besitzt unverlierbaren Wert. Rieth war am 9. Juni 1858 in Stuttgart geboren, wo er auch von 1877—1881 zuerst studierte. In Berlin wirkte er als Lehrer an der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums.

PERSONALIEN

Der Leipziger Universitätsprofessor **Geheimer Hofrat Dr. Theodor Schreiber** beging am 1. Oktober das Jubiläum 25jähriger Tätigkeit als Direktor des Leipziger Städtischen Museums der Bildenden Künste.

Die Berliner Sezession hat **Ferdinand Hodler** zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt. Der Künstler hat die Wahl angenommen. Hodler hat auf die jetzige, bis zum 1. Oktober geöffnete Austellung der Sezession eine Reihe seiner älteren und jüngeren Arbeiten zu einer kleinen Sonderausstellung gesandt. Die Sezession darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, Hodler seinerzeit mit dem Bilde des »Tell«, mit dem »Rückzug nach der Schlacht bei Marignano« zuerst in Berlin gezeigt und dann in Sonderausstellungen wie 1905 gegen mannigfachen Widerspruch durchgesetzt zu haben.

Prof. **Hubert Netzer**-München ist nach **Düsseldorf** übersiedelt, um dort an der Akademie eine Bildhauerklasse zu übernehmen.

Stadtbauinspektor **Dr.-Ing. Höhle** in Rixdorf ist zum Stadtbaurat in Harburg a. d. E. gewählt worden. Dr.-Ing. Höhle übernahm vor drei Jahren die technische und geschäftliche Leitung bei umfangreichen Hochbauten der Stadt Rixdorf und war in letzter Zeit besonders bei den künstlerischen Entwürfen für die großen Schulneubauten der Stadt beteiligt.

Der Kunstxylograph **Richard Brend'amour** in Düsseldorf vollendet am 16. Oktober d. J. sein 80. Lebensjahr. Er wurde 1831 in Aachen geboren und studierte in der Kunstschule Köln von 1850—53. Er gründete am 25. April 1856 die xylographische Kunstanstalt seines Namens in Düsseldorf, die den außerordentlichen Aufschwung der illustrativen Holzschneiderei miterlebte und lange Jahre die unbestrittene Führung in diesem Kunstzweige hatte.

Neuberufungen in die Architekturabteilung der **Berliner Technischen Hochschulen.** An Stelle des hochbetagten Julius Raschdorff und des verstorbenen Gotikers Professor Christoph Hehl haben zwei Dresdner Architekten, Geheimer Hofrat Professor **Hugo Hartung** und **Karl Roth,** eine Berufung an die Berliner Hochschule erhalten.

WETTBEWERBE

Die **Aktiengesellschaft Leonhard Tietz** in Köln hatte für ein Bauprojekt im Werte von 15 Millionen Mark einen **Wettbewerb** ausgeschrieben, der mit 30000 Mark dotiert wurde. Den ersten Preis im Werte von 10000 Mark erhielt Professor *Wilhelm Kreis*-Düsseldorf; auch der zweite Preis von 7000 Mark wurde ihm zugesprochen. Den dritten Preis von 5000 Mark erhielt der Architekt *Baldauf*-München und den vierten Preis im Werte von 4000 Mark *Jacobs*-Bremen. Im ganzen waren 161 Entwürfe eingegangen.

DENKMALPFLEGE

× Die umfangreichen Renovierungsarbeiten, die im Laufe des Sommers an der **Klosterruine Chorin** in der Mark Brandenburg unter Leitung des schweizerischen Architekten *S. Meyer* im Auftrage der preußischen Regierung in Angriff genommen wurden, sind beinahe abgeschlossen. Das gewaltige gotische Langhaus der Klosterkirche hat ein festes neues Dach erhalten, schadhafte Stellen des schönen Baudenkmals sind ausgebessert, eine Giebelwand, die sich zu senken drohte, ist neu gestützt worden.

Conversano (Apulien). Die Schäden, welche die **Kathedrale** durch den großen Brand erlitten hat, haben sich als leichter erwiesen, als man befürchtete. Die Außenmauern und besonders die Fassade sind fast unversehrt, so daß es möglich sein wird, die Kirche wieder ganz zu restaurieren. An den Projekten wird schon gearbeitet und man hofft im nächsten Frühjahr Hand an die Arbeiten legen zu können.

DENKMÄLER

Ein Denkmal für Lombroso in Italien zu errichten hat ein internationales Komitee beschlossen.

In Groningen, der Geburtsstadt **Josef Israels,** hat sich ein Komitee gebildet, das für den verstorbenen Meister

ein **Denkmal** in Form einer monumentalen Brunnenanlage mit dem Brustbild des Verstorbenen errichten will.

FUNDE

Neugefundene Aphrodite-Statue. Das Neapeler Museum ist durch eine neugefundene wundervolle Aphrodite, eine Marmor-Statue, bereichert worden, die der energische Leiter des Neapeler Museums Vittore Spinazzola noch im letzten Moment aus der Hand der Händler, die sie zum heimlichen Export in Kisten verpackt hatten, für sein Museum hat retten können, wo sie jetzt zusammengesetzt und restauriert in der Sala des Ercole Farnese aufgestellt ist. Die Statue, eine dem Bad entstiegene Aphrodite, deren Gewand die Schenkel ein Stück oberhalb der Knie bedeckt und bis zu den Füßen fällt, hat etwas Praxitelisches; doch scheint — nach der Photographie in »L'Illustration« vom 16. September — der obere Teil des Torsos schmal im Verhältnis zum Becken. Arme und Kopf sowie die linke Brust fehlen. Die Statue ist im Territorium von Mondragone zwischen Gaëta und Neapel in verschiedenen Stücken gefunden worden. Nach dem alten Sinuessa, das in diesem Gebiete lag, soll sie in Zukunft als »Aphrodite von Sinuessa« in der Kunstgeschichte figurieren. *M.*

AUSGRABUNGEN

Gortyn (Kreta). Die Ausgrabungen, die das Italienische Archäologische Institut seit mehreren Jahren vornehmen läßt, haben im letzten Jahre wieder interessante Ergebnisse geliefert, besonders Architekturfunde aus römischer Zeit. In der Stadt entdeckte man ein Nymphaeum mit Säulenhallen und dekorativen Statuen. Ferner wurde in den Fundamenten des am linken Flußufer belegenen Gebäudes, in dem vor Jahren die Inschrifttafel mit dem Stadtrecht aus archaischer Zeit gefunden ward, weitergegraben. Man weiß jetzt, daß dieser Bau mit dem hufeisenförmigen Grundriß und der quervorgelegten Skene ein Odeion war, aus römischer Zeit. Benutzt wurden dazu Mauern eines älteren hellenistischen Rundbaues, zu dem seinerseits wieder die Kalksteine eines wahrscheinlich aus dem 6. Jahrhundert stammenden Rundbaues verwendet wurden. Mit seinem Durchmesser von etwa 30 Metern erreicht dieses Odeion die große, schon im Altertum vielbewunderte Tholos des jüngeren Polyklet in Epidauros an Umfang. Welchen Zwecken hier in Gortyn der hellenistische sowohl wie der archaische Rundbau gedient haben, ist einstweilen noch unbestimmt, ebenso wie in Epidauros und wie bei dem archaischen Rundbau, der in Delphi im Fundament des Sikyonierschatzhauses zutage gekommen ist, wie auch bei der hellenistischen Tholos in der Marmaria in Delphi. *E. W.*

AUSSTELLUNGEN

× Die diesjährige **Winterausstellung der Berliner Sezession,** die am 4. November eröffnet werden soll, wird eine größere Sammlung von *Zeichnungen älterer deutscher Meister des 19. Jahrhunderts* vorführen, die von den Klassizisten (Carstens, Koch, Genelli) über die Romantiker (Cornelius, Schnorr, Rethel, Schwind usw.) zu Spitzweg und Blechen, zu Eysen, Feuerbach und Geselschap führen wird. Auch von Rudolf Schick, dem Schüler und Freunde Böcklins soll eine Kollektion von Zeichnungen aufgenommen werden. Der Vorstand der Sezession hat für die Ausstellung den Radierer *Hermann Struck* und den Bildhauer *Georg Kolbe* kooptiert.

× Im **Berliner Kunstsalon Rabl** wird jetzt ein vergessener deutsch-österreichischer Künstler, **Alois Penz,** durch eine Ausstellung seines Nachlasses zu Ehren gebracht. Penz war am 7. April 1853 in Zell am Ziller geboren, hatte früh seinen ersten Unterricht an der Akademie zu München genossen, dann, nach einem längeren Beamten-Intermezzo, das durch den finanziellen Niedergang der Familie veranlaßt war, in Wien und in Weimar bei Thedy und Kalckreuth, schließlich in Paris bei Roll und Carrière studiert. Als Vierzigjähriger kehrte er nach Österreich zurück, wo er auf einem kleinen Besitztum in der Steiermark ein weltenfernes, arbeitsreiches Leben führte, bis er sich 1900 in Frankfurt a. M. festsetzte. Die Sommer- und Herbstmonate brachte er auch jetzt meist in der Heimat zu, und in Graz ist er dann am 5. Oktober vorigen Jahres gestorben. Was man jetzt von ihm sieht, läßt eine solide und ehrliche Begabung erkennen, die in mancherlei Sätteln gerecht war, dabei eine gewandte Vielseitigkeit besaß, aber auch etwas Sprunghaftes und Unruhiges hatte. Zum Besten gehören einige weibliche Akte, die aus Carrièreschen Schleiern auftauchen und eine feine Beobachtung des Lichterspiels auf den Fleischtönen zeigen. Der Körper eines jungen Mädchens gegen grünen Hintergrund (»Noli me tangere«) verrät am meisten Selbständigkeit. Mehrere Landschaften und Interieurs, eine Dorfschmiede, ein Bauernhof, Köpfe und Kindergruppen haben eine tonige Weichheit. Manches erinnert an Dill, Hölzel und andere Dachauer. Dann wieder wird die Palette heller; ein großes Sommerbild mit einer lesenden Dame in schattigem Baumgrün ist in gedämpftem Freilicht gehalten; einige Pastelle gehen ganz in heitere Farbigkeit. Anderes wieder ist recht trocken und nüchtern. Doch im ganzen war hier ein sympathisches Talent an der Arbeit, dem es wohl an Kraft und Umfang fehlte, das aber mehr Anerkennung und Aufmunterung verdient hätte. Nun muß es sich mit diesem posthumen Erfolge begnügen. — Von den übrigen Werken, die im Salon Rabl ausgestellt sind, interessiert besonders ein früher **Leistikow** von 1888, ein Ausschnitt von der pommerschen Küste von vorzüglicher Mache und außerordentlicher Intimität der Naturbeobachtung.

Der **Deutsche Künstlerbund** (Sitz in Weimar) wird im nächsten Jahre eine **große allgemeine Ausstellung** von Werken seiner Mitglieder in *Bremen* und später eine solche graphischer Arbeiten in *Chemnitz* veranstalten.

In **Wasmunds Kunstsalon in Weimar** sind neuerdings, nach Schluß der Simplizissimus-Ausstellung, eine Serie von Marinestudien des *Prof. F. Albert Schmidt* zusammengestellt, welche als Ganzes, wie auch in manchem Einzelstück, sehr günstig wirken. Es sind meistenteils Studien aus Italien, von der westlichen Küste, am Mittelmeergestade. Die blauen und grünen Meertöne, schaumgekrönte Brandung, oder dunklere, trübe, gelbliche Stimmung am aufgewühlten Flachstrande. Mit einer Morgenstimmung bei Sizilien fängt die Reihe an, geht dann in allen Wetterzuständen über die »Burg von Aci-Castello bei Sturm« zu den Hafenbildern von Nordwestfrankreich über, »Flut bei Dieppe, *Fischerboote im Hafen* (ein entzückend feines Stück im Ton und als Bild!), von luftiger atmosphärischer Noblesse; hervorzuheben wären noch die Stücke Nr. 36 und 37 (Zyklopenfelsen, Sizilien) und Nr. 44, 45 und 46, die Brandung im Spezzia-Golf und bewegte See bei Scilla. Farbige Schabkunstblätter und Radierungen, u. a. von Prof. *Emil Orlik, Graf Kalckreuth, Paul Bürck, Emil Nolde, Walter Klemm, Emil Klaus* und *Hela Peters* vervollständigen die interessante Kollektion der Wasmundschen Kunstblätter. *W. S.*

× In **Budapest** wird Mitte Oktober eine Kollektivausstellung der **Berliner Sezession** eröffnet.

Für die **Herbstausstellung des Berliner Künstlerbundes,** die am 21. Oktober im Palais Lipperheide, Pots

damerstraße 38, eröffnet wird, sind gegen 900 Bilder und Plastiken angemeldet worden. Die Einsendung der Kunstwerke, die hier anonym erfolgt, bietet für die Künstlerschaft gewisse wesentliche Vorzüge. Jedes Werk muß die dreifache Jury des Berliner Künstlerbundes passieren, so daß dem Wunsche der Künstler nach unparteiischer Beurteilung vollauf Rechnung getragen wird. Bei der letzten Ausstellung wurde der dritte Teil der gesamten Werke verkauft. Die Herbstausstellung wird besonderes Interesse dadurch bieten, daß dem Humor und der Satire ein eigener Platz eingeräumt wird.

Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte im ethnographischen Museum zu Leiden. Eine erfreuliche Neuerung hat die graphische Abteilung des ethnographischen Museums in Leiden eingeführt; dort werden jetzt aus dem großen Bestande an japanischen Farbenholzschnitten wechselnde Ausstellungen veranstaltet. Die erste derartige Ausstellung fand in den Monaten Juni, Juli und August statt. Der neue Konservator, Dr. Visser, der mit der Ordnung der Sammlung betraut ist, hatte hierzu einen illustrierten Führer geschrieben, der das Verständnis und den Genuß dieser für das große Publikum im Anfang so fremdartigen Kunst sehr erleichterte. Die Sammlung, die ungefähr 3000 japanische Farbendrucke zählt, setzt sich aus zwei Grundstöcken zusammen, aus den Sammlungen des 1815 im Haag gegründeten und 1883 aufgelösten »Kabinet van Zeldzaamheden«, in das die Privatsammlungen *Royer* und besonders *Cock Blomhoff* und *van Overmeer Fischer* aufgegangen sind, und der Sammlung des deutschen Naturforschers *von Siebold*, die 1837 vom niederländischen Staate angekauft und in Leiden als ethnographisches Museum eingerichtet wurde; hierzu wurde später außerdem die deutsche Sammlung *Vogel* erworben. — Der älteste der in der augenblicklichen Ausstellung gezeigten Holzschnitte ist vom vierten *Matabei* (1640-1730); er stellt einen als Bettelmönch verkleideten Dämon dar, in kräftigen, bunten Farben. Der Druck selbst stammt jedoch aus jüngerer Zeit; denn die Matabeis verstanden noch nicht mit Farben zu drucken; sie bemalten die Holzschnitte nur mit der Hand. Von dem Begründer der *Torii-Schule*, von *Kiyonobu* (1644-1729), der nach der Überlieferung die ersten eigentlichen Farbendrucke anfertigte, besitzt das Museum keine Arbeiten, wohl aber ein Blatt von *Okumura Masanobu*, zwei Schauspieler in weiblichen Rollen darstellend. Ein anderer Künstler der Torii-Schule, *Hishikawa Kiyoharu*, war durch eine Darstellung einer Prozession vertreten, eine meisterhafte Komposition, in der die dichtgedrängte Volksmenge, die die lange Straße erfüllt, und die verschiedenen Typen im Vordergrund besonders gut wiedergegeben sind. Von Torii III, *Kiyomitsu*, (1735-1785) waren zwei Holzschnitte ausgestellt; auf dem einen sieht man eine Dame, die eine Katze mit einem Papierstreifen spielen läßt, auf dem andern ist der Riesenknabe Kintaro mit seinem Bären abgebildet. Das bedeutendste Mitglied der Torii-Schule, *Kiyonaga* (1742-1815), war im ganzen durch 15 Blätter vertreten, die sowohl in der vornehmen Farbengebung wie der Feinheit der Zeichnung die hohe Kunst dieses Meisters zeigten. Besonders hervorheben muß ich hier die auch im Katalog reproduzierte Besuchsszene, die durch die Anmut der Bewegungen dieser Damen und die Zartheit der Linienführung, so namentlich in dem Faltenwurf der weiten Gewänder, von der höchsten Distinktion ist; von einem mehr intimen, ja gemütlichen Charakter ist eine andere Vorstellung desselben Meisters: im Garten vor dem Hause sitzt eine angelnde Dame, neben ihr stehen ein Herr und eine Dame, der erstere eine Tonpfeife rauchend, im Hause sieht man an dem geöffneten Fenster ein anderes Pärchen in angeregter Unterhaltung; reizend ist hier auch das Landschaftliche, der hohe Ahornbaum und die Kiefern, die in dem Garten stehen. Voll Leben und meisterhaft in der Charakteristik der Masse Figuren ist von demselben Meister eine dreiteilige große Darstellung einer feierlichen Prozession nach dem Tempel des Gottes Sanno in Yedo. Der letzte in der Reihe der hier vertretenen Toriis ist Torii V., *Kiyomine* (1786-1868), während von dem letzten dieser Schule, Torii VI., der erst 1892 starb, das Museum keine Holzschnitte besitzt. — Nur lose mit der Toriischule verbunden ist die große Gestalt des *Suzuki Harunobu* (1618-1770), der sich von Toriis schon durch seine Stoffwahl unterscheidet, da er fast nie Schauspieler, sondern nur Frauen darstellt; er war durch 30 Blätter am reichhaltigsten in der Ausstellung vertreten. Eine reizende Arbeit von ihm ist eine Winterszene: ein kleines Mädchen hat einen großen Hund aus Schnee gemacht und ist gerade damit beschäftigt, ihm auch ein Auge zu malen, zwei größere Mädchen stehen dabei und schauen zu. Eine andere gute Probe seiner Kunst ist eine Wochenbettstube, die durch die treue, bis in Einzelheiten sorgfältige Beobachtung an ähnliche Vorstellungen (Geburt der Maria) aus der Kunst der deutschen oder niederländischen Primitiven erinnert; dieselbe Freude an den kleinen Dingen und Zügen der Wirklichkeit spricht daraus. — Den Reigen der Ausstellung beschließen zwei Schüler Harunobus, Isoda Shobei, der bekannter ist unter dem Namen *Koryusai* († 1781), der durch sechs Blätter vertreten war, darunter eine sehr kräftig gezeichnete Darstellung des Spaziergangs einer Kurtisane, und dann *Suzuka Harushige*, sein Sohn. *M. D. H.*

Chemnitzer Kunsthütte. Während die *Palmié*-Gedächtnis-Ausstellung noch bis Mitte Oktober dauern wird, sind für die Oktoberausstellung folgende Kunstwerke eingetroffen: Gemälde-Kollektionen von Graf *Leopold von Kalckreuth*, *Fritz Oßwald* (München), *Rosa Schüffner* (Chemnitz) und *Meta Voigt* (Leipzig); ferner Einzelbilder von *Karl Hänsel* (Dresden), *Max Benndorf* (Leipzig) und *Stephan Kolbe* (Neustadt); endlich Aquarelle von *Otto Engelhardt* (Burg), und Radierungen von *A. F. Schinnerer* (Tennenlohe).

—r.

SAMMLUNGEN

Der nun seit einem Vierteljahr als Leihgabe in der **Alten Pinakothek zu München** ausgestellte **»Laokoon«** von **Greco**, der früher den Palacio de Santelmo des Herzogs von Montpensin zu Sevilla zierte, gehört zu den merkwürdigsten Schöpfungen des Toledaner Meisters. Bei dem Tod des Künstlers im Jahre 1614 stand das Bild noch im Atelier Grecos, wie wir aus dem »Inventar der Mobilien« wissen, das der Sohn des Malers am 12. April 1614 verfaßt hat. Es wird dort »ein großer Laokoon« aufgeführt, neben zwei kleineren Darstellungen des gleichen Sujets, die heute leider verschollen sind. Der »Laokoon« gehört der Spätzeit des Künstlers an. Er zeigt in interessantester Weise, wie stark Greco bis in die letzten Jahre hinein sich neben koloristischen Problemen auch mit rein formalen beschäftigt hat. Man sieht eine Reihe aufs heftigste bewegter nackter männlicher Gestalten, die in höchst eigenartiger, unerhört kühner Weise in den Raum eingeordnet sind. An »historischer Treue« der Darstellung war dem Künstler sehr wenig gelegen. Das Laokoonmotiv war für ihn eben nichts mehr als ein Motiv, eine Anregung. Ob der Meister mit der hier vorliegenden Lösung der schweren Aufgabe schon ganz zufrieden war, möchten wir dahingestellt sein lassen. Trotz dem Rhythmus, der diese Komposition belebt, trotz den eigenartigen Stellungen und der seltsamen Raumwirkung (man wird mehrfach etwas an Marées erinnert) wirkt das Ganze doch noch etwas pro-

blematisch. Bemerkt sei noch, daß auch hier wieder Greco in einem Punkt eine gewisse Verwandtschaft mit Correggio zeigt. Die »Standfiguren« stehen eigentlich nicht fest auf dem Boden, sie schweben vielmehr halb in der Luft. Man betrachte nur einmal daraufhin die prachtvolle Jünglingsgestalt links, oder die Gruppe rechts (die die Zuschauer bei dem gräßlichen Schauspiel markieren soll). Diese beiden scheinen fast zu tanzen. — Ganz prachtvoll ist das Landschaftliche behandelt: ein Stadtbild, das aus Toledaner Motiven zusammengesetzt ist, jedoch keine getreue Ansicht von Toledo bietet wie etwa das berühmte »Stadtbild« des Toledaner Grecomuseums. In technischer Hinsicht ist das Gemälde wiederum ein vollendetes Meisterwerk Grecos. Sein silbrig grauer Gesamtton ist jedoch gegenwärtig noch durch einen den richtigen Eindruck etwas fälschenden, bräunlichen Firnis getrübt, der wohl erst beseitigt werden kann, wenn — was sehr freudig zu begrüßen wäre — das Bild in dauernden Besitz der Pinakothek überginge. *Dr. A. L. M.*

Interessante **Denkmäler altägyptischer Kunst** wurden für das **Berliner Museum** erworben. Besonders reizvoll ist eine Gruppe, die die ägyptische Abteilung James Simon verdankt. Sie wurde von einem Schreiber etwa im 15. vorchristlichen Jahrhundert dem göttlichen Schutzpatron der Beamten und Gelehrten in seinem Tempel zu Schmun geweiht. Es ist der alte Mondgott namens Thoth, der hier mit dem Kopf eines nachdenklich dasitzenden Affen dargestellt wird, was natürlich zu dem Schreiberberuf des Braven in gar keiner Beziehung steht. »Der Affe mit weißem Haar und süßer Gestalt, erfreulich und angenehm, die Liebe aller Menschen.« Diesem »Herrlichsten der Götter« widmet nun der Schreiber, wie Geheimrat Erman, der Direktor der ägyptischen Abteilung der Berliner Museen, in den Amtlichen Berichten ausführt, seine Gruppe, damit Thoth ihm gewähre, schreiben zu können und schwierige Stellen zu lösen und geschickt zu sein in dem Gottesworte. Die eine Figur der Gruppe bildet der Schreiber selbst in einfacher Tracht, wie er unter den Augen seines Gottes arbeitet; er schreibt auf einer Papyrusrolle, und auf dem einen Knie liegt die muschelähnliche Schale, in der er die Tusche zum Schreiben hat. Ihm gegenüber thront auf einer Holzbank der göttliche Affe, der auf dem Kopf einst noch die Mondscheibe trug. Die beiden Figürchen sind aus schwarzem, sorgsam poliertem Stein gearbeitet. Eine andere Neuerwerbung der ägyptischen Abteilung wurde neuerdings in einem Tempel der thebanischen Totenstadt gefunden. Hier in der Totenstadt lebten einfache Leute, die mit der Beerdigung geschäftlich zu tun hatten, und in diese unteren Schichten führt die Stele, die ein Maler des Gottes Amon in der Totenstadt seinem Gotte baute. Das Bild zeigt Amon vor betenden Männern thronend. Darunter steht die lange Inschrift, beginnend mit einem Liede auf Amon.

Weimar. Direktor von der Gabelenz hat für das hiesige *Museum am Karlsplatz* ein neues Gemälde *Ludwigs von Hofmann* erworben, sozusagen aus der Werkstatt heraus, frisch von der Staffelei weg gekauft! Es ist es aber auch wert, dieser neue Wurf, der den Künstler in einer merkbaren, erfreulichen Frische zeigt, die geradezu erhebend wirkt. Die alte arkadische Stimmung, die man in den letzten Jahren hin und wieder etwas vermißte, ist jetzt wieder da. »Wenn wir wollen, haben wir eine — neuhellenisch-deutsche Kunst«! Eine Malerei, deren Formschöne erlösend, deren Farbenton wie feinster Brokatstoff auf Silber, Grün und Grau gestimmt, die Sinne berauscht und zugleich beruhigt, »entsinnlichen« kann! Das ist ein seltenes Etwas, diese sinnliche Schöne, die entsinnlichend wirkt. Der Gegenstand des Gemäldes, das im zweiten Stock des Museums, an einer Seitenwand mit Seitenlicht einstweilen Platz fand, ist der bei v. Hofmann gewohnte, beliebtestes Motiv: schöne Menschen, Knaben sind es diesmal und junge Männer, die im Vordergrunde eine Barke abstoßen; ihre Muskelspannung ist straff, bewegt, das Fleisch dafür etwas schwer im Ton, etwas ölfarbig; oben auf dem Rand eines grünbewachsenen Uferfelsens drei Knaben, »Mitternachtsgeborene«, eine wunderherrliche Gruppe, berückend fein in der lässigen Bewegung, in der Haltung beschaulich, im Farbton wie feinste Harfenklänge. Ein echter, vornehmer Akkord aus der »musikalischen« Komposition Ludwigs von Hofmann, zu dessen Akquisition man Dr. von der Gabelenz aufrichtig Glück wünschen kann!

W. S.

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** konnte für seine Möbelsammlung ein wertvolles Werk der Zopfzeit kaufen, einen vortrefflich erhaltenen Schreibschrank, den *David Röntgen*, der berühmte rheinische Kunsttischler, für Marie Antoinette lieferte. Die Königin machte den Schrank dem Papste Pius VI. zum Geschenk, und in dessen Familie, dem Hause Braschi, ist der Schrank bis jetzt gewesen. Die Neuerwerbung besitzt ihren besonderen künstlerischen Wert in der figürlichen Marketerie. Diese zart abgetönten chinesischen Figurenbilder mit ihrem impressionistischen Stil sind ganz aus verschiedenfarbigen Hölzern zusammengesetzt. Ferner ist das Bureau, das in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden ist, vermutlich nach dem Geschmack der Bestellerin ungewöhnlich reich mit Bronzebeschlägen ausgestattet. Der rheinische Kunsttischler, der von Paris bis Petersburg, von London bis Neapel die Höfe versorgte, hat hier etwas den französischen Arbeiten gleichwertiges geschaffen.

Neuerwerbungen des Museums Boymans in Rotterdam. Über Ankäufe von Gemälden kann der kürzlich erschienene, mit zahlreichen Illustrationen versehene Jahresbericht über 1910 diesmal nicht berichten; dazu reichten die Mittel nicht. Nur einige Geschenke sind zu verzeichnen. Hervorheben will ich davon ein großes Stilleben »von delikater Ausführung, seltener Farbenpracht und reicher Gruppierung«, das *Pieter de Ring* (1615—1660) zugeschrieben wird; es gibt nicht viel Werke von diesem Leidener Meister; sein Hauptwerk befindet sich in Antwerpen; eine gute Probe seiner Kunst besitzt das Rijksmuseum. Das Rotterdamer Stilleben galt bisher als ein Werk des *Abraham van Beyeren*, es zeigte auch Spuren einer Signatur, die mit dem Monogramm van Beyerens übereinkam, und erinnerte auch in vielen Einzelheiten an diesen Maler; doch entschied sich die Direktion für Pieter de Ring. Man sieht vor grauem Hintergrunde auf einem Tisch, der zum Teil von einem unordentlich hingeworfenen weißen Tischtuch bedeckt ist, einen liegenden Römer, einen stehenden Deckelpokal aus getriebenem Silber (?), eine dicke Taschenuhr, eine Platte mit einem Hummer, und weiter zurück einen Korb mit Eiern, dahinter erscheint der Sockel einer Säule, um die sich Weinlaub rankt.

Wichtige Ankäufe sind für die Sammlung von Handzeichnungen gemacht worden. An erster Stelle verdient hier das Skizzenbuch des Delftschen Kirchenmalers *Hendrik van Vliet* Erwähnung; wir finden hier außer einigen Blättern mit Skizzen nach Kircheninterieurs und Details aus Kirchen, meisterhafte Figurenstudien, die der Künstler später als Staffage in seinen Gemälden verwendete. Den Hauptinhalt des Buches aber machen Porträts aus, Einzel- und zum Teil auch Gruppenbildnisse, letztere in arkadischem Kostüm in der Art J. G. Cuyps.

Dann erwarb das Museum die Studie für das in seinem Besitz befindliche bekannte Knabenbildnis von *Ferdinand*

Bol; zwischen dem Gemälde und der Zeichnung bestehen kleine Unterschiede. Auf der Zeichnung ist der Knabe von der Seite gesehen, nur das Gesicht ist dem Beschauer zugewendet und anstatt der Mütze trägt er einen Turban; auch das Kostüm ist ein anderes. Außerdem wurde die Sammlung durch verschiedene moderne Zeichnungen und Stiche bereichert.

Durch Schenkung erfuhr die kunstgewerbliche Sammlung des Museums einen bedeutenden Zuwachs. Der ungenannte Schenker des Ringschen Stillebens bedachte das Museum auch mit einer ausgedehnten Sammlung von altem Glas, Porzellan und Kristall. Eins der schönsten Stücke ist eine italienische Arbeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, eine Schale aus Kristallglas, die das Wappen des Geschlechts delle Rovere trägt, mit der päpstlichen Tiara und den Petersschlüsseln darüber und wahrscheinlich für Julius II. (1503—1513) angefertigt worden. — Das Porzellan, das fast ausschließlich chinesisch ist, zählt 225 Nummern. Das Glas und Porzellan ist zusammen mit dem, was sich noch von der aus dem Brand von 1864 geretteten Boymansschen Sammlung im Depot befand, im Vestibül des ersten Stockwerkes zur Aufstellung gelangt; das Kristallglas ist in dem Handzeichnungsraum untergebracht.

Bemerkenswert sind noch einige Neubenennungen von Zeichnungen. So wurde eine Silberstiftzeichnung, die bisher als niederländische Arbeit von 1530 aufgeführt wurde, der Kopf einer alten Frau, als ein charakteristisches Werk des älteren *Hans Holbein* erkannt, und eine andere Zeichnung, das Brustbild einer Frau, das bisher als ein Rogier gegolten hatte, wurde *Jan van Eyck* zugewiesen. Ausführlich handelt über diese Zeichnungen zusammen mit ein paar anderen frühniederländischen Arbeiten Direktor *F. Schmidt-Degener*, im Augustheft des Burlington-Magazine.

M. D. Henkel.

FORSCHUNGEN

Über die **Denkmäler deutscher Kunst** hat der deutsche Verein für Kunstwissenschaft einen umfangreichen und sehr einläßlichen ersten Bericht erscheinen lassen. Darin äußern sich über die Prinzipien und den gegenwärtigen Stand ihrer Arbeit folgende Gelehrte: *G. von Bezold* über den Kirchenbau des 17. und 18. Jahrhunderts, *P. Clemen* über die Kaiserpfalzen, *A. Goldschmidt* über die karolingischen, ottonischen und romanischen Elfenbeine, *G. Habich* über die Medaillen der Renaissance, *E. H. Zimmermann* über die vorkarolingischen Miniaturen, *W. Köhler* über die karolingischen Miniaturen, *P. Ganz* über die Handzeichnungen Holbeins d. J., *H. Weizsäcker* über Elsheimer, *A. Kurzwelly* über die deutschen Bildwirkereien. Diese, ein stattliches Heft darstellenden Berichte zeugen von dem rüstigen Fortschreiten der großartigen Unternehmungen.

Dem sogenannten **Hause des Antonio da Sangallo,** dem jetzigen Palazzo Sacchetti bei S. Biagio in Rom widmet D. Gnoli einen interessanten Aufsatz im Bollettino d'arte (Jahrg. V. Heft VI). Dies Gebäude, das auf eine Stelle bei Vasari hin, auf Grund einer Inschrift und von Zeichnungen als das von dem großen Architekten für sich selbst erbaute Haus angesehen wurde, ist, wie Gnoli sehr wahrscheinlich macht, der Palast des Kardinals Giovanni Ricci, das dieser sich mehrere Jahre nach Sangallos Tode auf der Stelle erbauen ließ, auf der vorher dessen Haus stand. Die genannten Beweismittel sind also nicht auf den Palast zu beziehen, sondern auf das Haus, das bei seiner Erbauung zerstört wurde. Gnoli vermutet, daß der Baumeister des Palastes Annibale Lippi sein könne, der für den Kardinal Ricci auch die Villa Medici auf dem Pincio erbaute. *—l.*

Die Zeichnungen Lionardo da Vincis in Windsor harren immer noch einer vollständigen Publikation, die diese einzigartige Sammlung dem Studium leichter zugänglich machen würde. Es fehlt sogar ein zuverlässiger Katalog, der die Blätter so beschriebe, daß eine sichere Identifikation in allen Fällen möglich wäre. Diese Lücke will W. v. Seydlitz ausfüllen, indem er im Augustheft der »Arte« ein vorläufiges Verzeichnis publiziert. Er spricht dabei den Wunsch aus, daß ein ausführlicher beschreibender Katalog bald an Ort und Stelle angefertigt werden möge. Seydlitz' Verzeichnis umfaßt 873 Nummern; es ist nach Gegenständen geordnet und gibt neben einer kurzen Angabe des dargestellten Gegenstandes das Material und die Maße und Verweise auf bereits erschienene Abbildungen sowie auf einige wichtige Vorarbeiten. Es dürfte für jeden Benutzer der Sammlung unentbehrlich sein. *—l.*

Giulio Lorenzetti setzt in der »Arte« (Augustheft 1911) seine **Studien über Jacopo Bassano** fort. Er läßt die zweite, tizianeske, Periode Bassanos, die auf die erste von Veronese bestimmte folgt, mit dem großen 1638 datierten Madonnenbilde in der Pfarrkirche zu Borso bei Bassano beginnen und glaubt um diese Zeit auch Einflüsse von Palma Vecchio, Pordenone und Savoldo nachweisen zu können. Wesentlich neue Gesichtspunkte bringt dieser Aufsatz ebensowenig wie der erste, wie man sich leicht bei einem Vergleich mit Gerolas, die bisherigen Forschungsergebnisse zusammenfassenden Artikel im 3. Bande von Thieme-Beckers Künstlerlexikon überzeugen wird. *—l.*

Cl. Philipps bildet **ein männliches Porträt des Andrea Solario** im Augustheft des Burlington Magazine ab. Er sah das Werk, das bisher fälschlich dem Perugino zugeschrieben und als ein Porträt des Giovanni Bentivoglio angesehen wurde (so ausgestellt 1881 in der Royal Academy zu London), im Londoner Kunsthandel und erkannte es als eine Arbeit des Solario aus der Zeit zwischen 1495 und 1500. *—l.*

Eine wichtige und interessante Hypothese über ein rätselhaftes, bisher unbestimmtes Bild des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums trägt Freiherr Detlev von Hadeln in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (Juni 1911) vor. Es handelt sich um jene venezianische **Santa Conversazione in Halbfiguren** (Nr. 49), deren Inschrift man bisher »petrus. mario. pinxit« las. Hadeln verbessert zuerst die Lesung auf Grund der Schreibegewohnheiten in Venedig um 1500 in petrus maria. Dann nimmt er die Vermutung wieder auf, daß der Maler Pietro Maria Pennacchi sein könne und begründet ihre Richtigkeit aus folgenden Erwägungen. Die Arbeit geht zwar nicht mit den späteren bellinesken Arbeiten Pennacchis zusammen, wohl aber mit denen des Girolamo Pennacchi da Treviso. Dieser war nun Pier Marias um neun Jahr älterer Bruder und wohl sicher auch sein erster Lehrer. Wenn also das fragliche Bild offensichtlich den Charakter der Werkstatt des älteren Bruders und dazu die Vornamen des jüngeren Bruders trägt, so ist der Schluß auf die Autorschaft des letzteren durchaus plausibel. Als Entstehungszeit für das Berliner Bild nimmt Hadeln auf Grund der herangezogenen Bilder Girolamos und der Lebensdaten der beiden Brüder die Zeit um 1494 an. Wir hätten also in dem Bilde eine frühe Arbeit des damals von der venezianischen Kunst noch unberührten Pier Maria Pennacchi zu sehen. *—l.*

VERMISCHTES

Eine Reihe Hamburger Kunstfreunde haben dem Direktor der Hamburger Kunsthalle **Alfred Lichtwark,** der jetzt 25 Jahre im Amte ist, einen erheblichen Betrag für die Kunsthalle zur Verfügung gestellt.

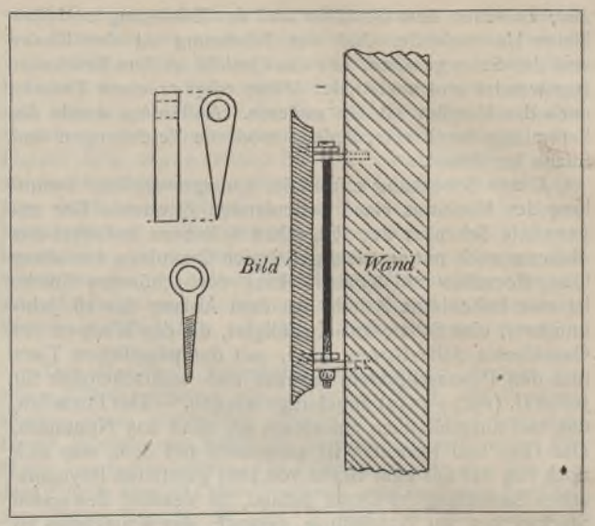
× Für den **alten botanischen Garten in Berlin,** der jetzt den Namen »Kleist-Park« erhalten soll, und in dem der Wiederaufbau der hierher versetzten Gontardschen Königskolonnaden nahezu vollendet ist, hat **Konstantin Starck** die Bronzefigur einer Diana geschaffen, die ganz in dem strengen dekorativen Stil des Künstlers gehalten ist.

Das Königliche **Kunstgewerbemuseum in Berlin** veranstaltet im ersten Winterquartal in seinem Hörsaal, Prinz Albrechtstr. 7/8, Hof, folgende *Vortragszyklen:* 1. Regierungsrat Erich Blunk: Denkmalpflege mit Bezug auf Baukunst und Kunstgewerbe, 6 Vorträge, Montags abends von $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr; Beginn Montag den 16. Oktober. 2. Dr. Rudolf Bernoulli: Schmiedeeisen, 8 Vorträge, Dienstags abends von $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr; Beginn: Dienstag den 17. Oktober. 3. Dr. Oskar Fischel: Malerei und Dekoration des Innenraums, 8 Vorträge, Donnerstags abends von $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr; Beginn Donnerstag den 19. Oktober. Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder und ausgestellte Gegenstände erläutert.

Prof. **Hans Olde,** einem geborenen Schleswig-Holsteiner, ist die Schaffung zweier historischer Gemälde zur Ausschmückung des neuen **Kieler Rathauses** übertragen worden. Die Mittel für die Wandgemälde sind durch eine Sammlung in der Bürgerschaft aufgebracht worden.

Das preußische Kultusministerium nimmt sich in letzter Zeit der Pflege der **Gobelinkunst** besonders an. So hat es jetzt Professor Max Wislicenus eine große Bildwirkerei für den Festsaal das Breslauer Regierungsgebäudes in Auftrag gegeben, zwei lebensgroße Paare auf blumiger Wiese in einer idealen Landschaft.

Eine Vorrichtung zur diebessicheren Befestigung von Bildern war vor einigen Jahren in der Kunstchronik (1904/5 Nr. 16) von Dr. Waldmann beschrieben. An diese mögliche Methode sei, nach den Ereignissen im Louvre, hier nochmals erinnert: Auf der Rückseite des Bildes wird in den oberen Rand des Bildrahmens eine Öse eingeschraubt, gewöhnlicher Form (s. Abb.). An der entsprechenden Stelle des unteren Randes eine ebensolche Öse von gleicher Öffnungsweite. Die Öffnungen dieser Ösen greifen über zwei platte, etwa $^1/_2$ Zentimeter dicke durchbohrte Eisen, die in die Wand geschlagen werden und genau unter die Ösen passen müssen. Es wird nun durch die Ösen, die im Bildrahmen sitzen, und durch die Durchlochung der in die Wand eingeschlagenen Eisen ein Eisenstab vom selben Durchschnitt der Ösenöffnungen und der Eisendurchbohrungen geschoben, ein Eisenstab, der am unteren Ende in eine Schraube ausläuft. Diese schraubt sich in den Schraubengang des unteren Eisens ein (vergleiche die Abbildung). Der Eisenstab ist etwa einen Zentimeter kürzer als die Höhe des Bildes; an seiner oberen Fläche ist eine Kerbe für den Schraubenzieher, um den Stab unten einzuschrauben. Will man den oberen Rand des Bildes gegen das Licht neigen, so müssen die Durchbohrungen der Eisen in schräger Richtung geführt werden. Die Vorteile, die diese Methode gegen frühere bietet, sind einmal die, daß Schloß und Schlüssel vermieden sind; dies ist nicht nur ein Vorzug der Billigkeit, sondern auch der einer größeren Sicherheit, denn die kleinen Schlösser



sind mit scharfer Zange leicht durchzukneifen. Dann der Vorzug, daß die Vorrichtung für den Nichteingeweihten von außen zunächst unsichtbar ist; das auf diese Weise befestigte Bild macht sich nicht äußerlich als besonders wertvoll auffällig. Zuletzt berührt die Tafel oder Leinwand die Wand an keinem Punkte, so daß etwaige in der Wand befindliche schädliche Stoffe nicht so leicht eindringen können. Allerdings eignet sich die Vorrichtung nur für kleinere Bilder.

LITERATUR

Paul Gout, *Le Mont-Saint-Michel.* Histoire de l'Abbaye et de la ville, Étude archéologique et architecturale. Paris 1900, A. Colin, 2 Bde.

Dieses zweihändige Werk ist die erste zusammenfassende, besonders die geschichtlichen und architektonischen Fragen, die mit der berühmten Abtei in Zusammenhang stehen, behandelnde Monographie.

Der Ursprung des Heiligtums auf dem Mont St. Michel ist klar; wie der Monte Gargano in Süditalien und viele andere Berge, die dem hl. Michael gewidmet wurden, haben wir auch hier mit einer Stätte zu tun, die, schon in heidnischer Zeit geheiligt, von den Christen später als die des Drachenkampfes des Erzengels bezeichnet wurde. Gout hat das von 966 an ziemlich lückenlos darliegende Quellenmaterial mit der peinlichsten Sorgfalt verarbeitet. Selbst die durch Ausgrabungen zutage geförderten Gegenstände der Kleinkunst werden ausführlich besprochen. Auch die Kulturgeschichte, besonders die des Zeitalters der Kreuzzüge, wird reiches Material in diesem Werk finden. Gout, der als Regierungsarchitekt die Restaurierung des Mont St. Michel — jetzt Monument National — geleitet hat, hat dann noch ein sehr lesenswertes Kapitel über Denkmalpflege dem 2. Bande angegliedert.

Die Illustrationen sind in der Qualität ausgezeichnet und in der Zahl geradezu erschöpfend. Druck und Ausstattung hervorragend schön. *B.*

Inhalt: Römischer Brief. Von Fed. H. — Hans Brühlmann †; Otto Rieth †. — Personalien. — Wettbewerb Leonhard Tietz in Köln. — Klosterruine Chorin; Kathedrale in Conversano. — Lombroso-Denkmal in Italien; Josef Israels-Denkmal in Groningen. — Neugefundene Aphrodite-Statue. — Ausgrabungen in Gortyn. — Ausstellungen in Berlin, Bremen, Weimar, Budapest, Leiden, Chemnitz. — Alte Pinakothek zu München; Berliner Museum; Museum in Weimar; Berliner Kunstgewerbemuseum; Museum Boymans in Rotterdam. — Forschungen. — Vermischtes. — Literatur.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 2. 20. Oktober 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DENKMALPFLEGE UND MUSEEN.

Referat auf dem zwölften Tage für Denkmalpflege und Heimatschutz von G. DEHIO.

Denkmalpflege und Museen sind geborene Bundesgenossen. Es scheint das eine selbstverständliche, kaum noch zu weiterer Überlegung auffordernde Wahrheit zu sein. Aber auch unter guten Bundesgenossen ist es erlaubt, das gegenseitige Verhältnis von Zeit zu Zeit einmal einer Prüfung zu unterziehen, ob es tatsächlich ganz das leiste, was es der Idee nach leisten soll.

Wollen wir uns von vornherein darüber klar sein: die Genossen sind von Natur recht ungleich beschaffen. Die Denkmalpflege, das jüngste Glied der unter dem allgemeinen Namen Kunstpflege zusammengefaßten Bestrebungen, geht von einem einfachen Grundgedanken aus und verfolgt ein einziges Ziel; in den modernen Museen setzt ein sehr altes Sammelwesen sich fort, Traditionen und Motive allerverschiedenster Art treffen in ihnen zusammen. Die Denkmalpflege verteidigt, das Sammelwesen greift aus. Die Denkmalpflege sieht das einzelne Kunstwerk als untrennbaren Teil eines historisch gewordenen Kulturorganismus an und um dessen willen, nicht zuerst wegen eines erwarteten ästhetischen Gewinnes, schützt und pflegt sie es; das Sammelwesen hat es mit entwurzelten Gewächsen zu tun, mit Gliedern, die von ihren Körpern getrennt und nach Gutdünken in neue Verbindungen gebracht werden; es will gewinnen, besitzen und genießen; es macht das Kunstwerk zur Ware, zur Beute. Die ersten Sammler fremder und alter Kunst, von denen wir näheres wissen, waren die selbst Kunst nicht produzierenden Römer und wir wissen auch, wie sie dabei zu Werke gingen. Rom wurde reich durch Plünderung der Provinzen. Sagen wir anstatt Plünderung Ausnutzung materieller Überlegenheit, so müssen wir bekennen, daß die römischen Methoden bis auf den heutigen Tag nicht ausgestorben sind.

Da hat nun das 19. Jahrhundert zum erstenmal den ihm für immer zum Ruhm gereichenden Versuch gemacht, mit dem alten rein privatrechtlichen und individualistischen System zu brechen. Es hat zum erstenmal den Gedanken auf den Schild gehoben: *Kunstsammlungen haben einem öffentlichen Interesse zu dienen.* Soll denn diese Ungleichheit ewig bestehen bleiben, die nur durch Nebeneigenschaften hervorgerufene Ungleichheit zwischen den Werken der Dicht- und Tonkunst auf der einen, der Bildkunst auf der anderen Seite? *Jene* gehören, sobald ihr Schöpfer sie von sich entlassen hat, niemandem mehr und darum allen; *diese* bleiben eingesperrt in den Käfig des privaten Besitzrechtes und der Besitzer darf mit ihnen tun und lassen was er will, bis zu den äußersten und absurdesten Konsequenzen. An einem Bildwerke ist doch nicht anders als an einem Dicht- und Tonwerk das Wesentliche die künstlerische Idee und nicht deren körperliches Gefäß. Kann eine höher entwickelte Kultur es dulden, daß Ideen nach privatem Besitzrecht behandelt werden? Giebt es noch andere als bloß technisch-materielle Gründe dafür, daß ein Gemälde Dürers nicht ebenso unbeschränkt der ganzen Nation gehört, wie ein Gedicht Goethes, eine Melodie Mozarts? Und ist nicht alte, einem abgeschlossenen Lebensprozeß angehörende Kunst überhaupt etwas anderes als heute entstehende, ihr historisches Existenzrecht erst sich suchende Kunst? Vielleicht kommen wir in Zukunft noch dahin, für alle alte Kunst einen Verjährungstermin des Privateigentumes anzunehmen, nach dessen Ablauf sie in Gemeinbesitz übergeht. Das wäre ohne Frage das logische Endziel . . . Aber niemand braucht sich zu fürchten: Der Weltenlauf ist nicht immer logisch; dagegen ist überall dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Jedenfalls sind wir von jenem Endziel, ob wir nun es fürchten oder wünschen mögen, reichlich weit entfernt. Indes auch ohne Radikalismus bleibt uns ein hinlänglich großes Feld, um den Grundsatz des öffentlichen Interesses tiefer durchzudenken und kräftiger zur Tat zu machen. Hier ist es, wo der Gedanke der Denkmalpflege mit dem Museumswesen zusammentrifft.

Wenn der Begriff des öffentlichen Interesses damit schon erschöpft wäre, daß die Museen jedermann zu bequemer Benutzung offen stehen sollen, dann in der Tat wären wir schon am Ziele. Ein öffentliches Interesse besteht vor allem auch an dem, *was* gesammelt und *wie* gesammelt wird. Hier, wo die theoretisch angenommene Bundesgenossenschaft sich in der Praxis zu bewähren hätte, kann die Denkmalpflege zurzeit nicht sagen: bei den Museen ist alles gut. Den Grund dafür sehe ich vornehmlich in zwei Hindernissen: Das eine ist das fortdauernde, heute mehr als je betriebsame private Sammelwesen und der von diesem

unzertrennliche Kunsthandel. Das andere sind unter den öffentlichen Museen die mit internationalem Programm. In beiden Formen hat das Sammelwesen — ich bin der letzte, es zu verkennen — der Denkmalpflege gelegentlich wichtige Dienste geleistet, aber ohne es bewußt zu bezwecken; im Prinzip stehen sie außerhalb der Denkmalpflege, sind oft ihre direkten Widersacher. Sie *schützen* nicht, was doch der Denkmalpflege oberstes Gesetz ist, den historischen Besitzstand, das historische Milieu, sondern sie leben von dessen Unterhöhlung und Zertrümmerung; sonst würden sie ja überhaupt nicht weiterwachsen können. Ihr bloßes Dasein schon wirkt wie der Magnetberg der Sage. Seien wir ehrlich! Was heißt denn das, wenn wir mit Pathos für unser eigenes Land Denkmal- und Heimatschutz proklamieren und in gleichem Atem unsere Sammler loben, die in den Besitzstand fremder Völker einbrechen und diesen das antun, was wir für uns verwünschen? Inkonsequenz ist doch wohl nur ein schwacher Name dafür. Und notwendig hat sie ihre Folgen. Jeder von ihnen kennt den wilden Konkurrenzkampf im internationalen Kauf- und Sammelwesen, durch den das Kunsterbe der Jahrhunderte immer schneller aus seinem natürlichen Rahmen hinausgedrängt, atomisiert und durcheinandergewürfelt wird. Ja, wir dürfen uns über ein Ereignis, wie neulich den Raub der Mona Lisa, gar nicht wundern. Es mußte unvermeidlich etwas derart kommen. Wir kennen es aus der politischen Geschichte, daß in Zeiten heftig aufgestachelter politischer Leidenschaften plötzlich irgendwo eine Untat, ein Mord herausspringt. Ebenso ist es hier. Wenn die Verehrung für das Edelste, weil im gemeinen Sinn Unnützeste im menschlichen Schaffen, die Verehrung für die Kunst umschlägt in überhitzte Besitzgier, dann treten Entartungserscheinungen in allen möglichen Formen auf. Die alltäglichen kleinen Händlertriks und der Monalisenraub sind nur Stufen einer und derselben Leiter. Ob die Entfernung eines Kunstwerks durch Raub oder durch Kauf vollzogen wird, ist schließlich nur eine juristische Unterscheidung; für die nationale Denkmalpflege ist es einerlei, *Verlust* ist *Verlust*. Wir in Deutschland fühlten uns dem Ausland gegenüber lange Zeit in leidlicher Sicherheit; aber doch nur deshalb, weil deutsche Kunst im Auslande geringgeschätzt und darum wenig begehrt wurde. Wenn jetzt der Spieß gelegentlich umgekehrt wird, so dürfen wir uns nicht wundern. Und schließlich gehört auch dies zu dem herrschenden System, daß deutsche Museumsleiter unbehindert, wenn auch unter den Wehklagen der getroffenen Denkmalpflege, in deutschen Landen ihren Rundgang machen und die ihnen schmackhaft erscheinenden Rosinen aus dem Kuchen herauspflücken können nach dem Recht des Stärkeren, d. h. des Zahlungsfähigen.

Ja, es ist nicht anders: bei der engen Verzahnung des Lebens der europäischen Kulturvölker können die Wohltaten des Denkmalsschutzes niemals einseitig genossen werden. Es ist nicht möglich, zu Hause denkmalpflegerisch tugendhaft zu bleiben, wenn man draußen mit Glück und Behagen dagegen sündigt. Der jeweilig lebenden Kunst das Ausland verbieten zu wollen, wäre ein Unding. Etwas gänzlich anderes ist es aber mit der alten Kunst. Ihre Werke sind nicht mehr Kunstwerke allein, sondern Denkmäler! Ein Volk, das diese nicht zu hüten vermag, das den kristallenen Niederschlag aus dem besten Seelenleben seiner Vorfahren dem Meistbietenden feil hält — ein solches Volk erniedrigt und verstümmelt sich selbst. Ist es anständig, ein anderes Volk dazu zu verführen? Völker mit einer in der Vergangenheit überquellend reichen Kunst, wie etwa die Italiener oder Niederländer, können ja einen leichten Aderlaß, ohne es sehr zu merken, vertragen. Heute aber hat die Jagd nach fremdem Kunstgut einen Umfang eingenommen, der schlechthin kulturfeindlich zu werden droht. Es ist höchste Zeit, daß der historische Kunstbesitz Europas zur Ruhe gelangt. Dies Interesse ist ein so überragendes, daß wir auch von unseren öffentlichen Museen, und gerade von ihnen zuerst, Resignation verlangen müssen. Sonst kommen wir aus dem *circulus vitiosus* niemals heraus.

Es ist aber noch ein anderer, im feinsten Wesen der Kunst selbst wurzelnder Grund vorhanden, weshalb ich glauben muß, daß für die Museen, — wenigstens soweit es die internationale Kunst betrifft — die hohe Zeit vorüber ist. Sie leisteten ihr bestes damals, als uns Europa noch groß erschien, als das Reisen noch schwierig und selten war. Heute gilt es als eine Wahrheit, der niemand mehr sich entzieht: »Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen.« Das ist der Schlüssel zu aller Kunsterkenntnis für und für. Museen sind Herbarien. Herbarien sind nützlich; aber man läßt sie liegen, wenn man die lebenden Pflanzen sehen kann mitsamt ihren Nachbarn, ihrer Wurzelerde, ihrer Atmosphäre. Das natürliche Verhältnis ist doch nicht dieses, daß wir die Denkmäler zu uns her, sondern daß wir uns zu ihnen hin bewegen. In diesem Sinne haben die Museen — ich spreche immer von denen mit internationalem Programm — ihre stärksten Antagonisten in den Eisenbahnen gefunden — und wir werden diesen nicht gram sein deshalb.

Die Museen sind ebensowohl Folge als Ursache eines schweren Übels: der Zerreißung des Bandes zwischen mobiler und monumentaler Kunst. Die Folge ist, daß die große Masse von der Bedeutung dieses Bandes nichts mehr weiß. Man will von alter Kunst wohl Kenntnis nehmen, aber man will es sich damit bequem machen. Einige Stunden im Museum zuzubringen, ist sehr viel bequemer, als monumentale Kunst aufzusuchen. Man hat in wenigen Stunden eine Menge von Dingen gesehen — hat man auch ihren künstlerischen Sinn verstanden? Das Publikum kennt ja auch die Gegenwartskunst fast nur aus der barbarischen Institution der Ausstellungen, es findet es ganz natürlich, auch alte Kunst in eben dieser Form zu sehen. Ja, es sieht es als das ehrenvollste Glück für ein altes Kunstwerk an, wenn es den Lauf seiner Schicksale im Hafen eines Museums endet. Vielleicht reicht diese Meinung weiter nach oben, als wir uns eingestehen wollen.

Was bedeutet denn für ein Kunstwerk die Aufnahme ins Museum? Zunächst eine sehr gute materielle Bewahrung und Pflege. Ist aber damit schon alles gerettet, was seinen Wert ausmacht? Ein Kunstwerk ist nur technisch eine in sich abgeschlossene Vollexistenz, geistig hängt es mit hundert Fäden mit der Umwelt, in der und für die es einst geschaffen war, zusammen; diese — kann man nicht mit verpflanzen. Wir sehen im Museum das Kunstwerk schärfer, deutlicher als an seinem ursprünglichen Ort, aber wir sehen es nicht richtiger; meist schon nicht mit unserem physischen Auge richtiger, nie mit unserem geistigen; denn es fehlen alle Erreger der so notwendigen Phantasieassoziationen, es fehlen die unwägbaren Verbindungswerte. Nur wenige Werke von allerstärkster individueller Potenz behalten wohl überall etwas Zwingendes, eine sixtinische Madonna macht, wo sie auch sei, ihre Umgebung vergessen. Aber von wie vielen Kunstwerken kann man das sagen? Wenn z. B. aus einem elsässischen Kloster ein Grabstein in ein norddeutsches Museum geschleppt würde, ein Grabstein, dessen absoluter Kunstwert nur mäßig ist, der aber durch die mit ihm verbundenen Erinnerungen voll Lebens noch ist — was bleibt von ihm übrig? Ich brauche in dieser Versammlung den Gedanken nicht weiter auszuführen, denn ich bin sicher, ohne Widerspruch zu bleiben, wenn ich sage: jede Ortsentfremdung eines Kunstwerks bedeutet einen Wertverlust. Dieselbe wird je nach der Art des Werkes dem Grade nach sehr verschieden sein; aber *etwas* Wertverlust ist immer da. Und oft genug heißt es ganz einfach:

»Zum Teufel ist der Spiritus,
Das Phlegma ist geblieben«.

Meine Herren! Die hinter uns liegenden zwölf Tage für Denkmalpflege haben ein deutliches Zeugnis dafür abgelegt, daß in unseren Anschauungen über das Verhältnis der jeweiligen Gegenwart zur künstlerischen Hinterlassenschaft der Vergangenheit ein tiefgründiger Wandel sich vollzogen hat. Wir messen den Wert eines alten Kunstwerkes nicht mehr allein nach der Höhe des Vergnügens, das uns aus ihm quillt; wir haben erkannt, daß es außer seinen ästhetischen und außer seinen antiquarischen Eigenschaften noch andere besitzt; wir fassen sie in das Wort *Denkmal* zusammen. Ein einfacher Satz, der aber sehr weitgehende Konsequenzen hat. Wie stehen unsere Museen dazu? Sie stehen noch ganz im Bann der alten Anschauung, die großen, führenden, bewunderten am meisten. Sie betrachten noch immer das ganze Reich der alten Kunst als ein freies Gut, das jedesmal dem gehört, der den Verstand und die Energie hat, es in Besitz zu nehmen. Und das Publikum lebt noch immer in der Vorstellung, das Ideal sei: möglichst viele, gefüllte und glänzende Museen. Nichts ist bezeichnender, als daß immer in gleichem Atem gesagt wird: »Museen und Theater«. Hier bleibt noch eine ganz große Aufklärungsarbeit zu tun. In bezug auf die monumentale Kunst haben ja auch schon die weiteren Kreise einigermaßen begriffen, worauf es ankommt; in bezug auf die mobile ist ihr Gewissen noch nicht erwacht und ich kann nicht anders sagen, die Museen sind mit daran schuld. Das Publikum muß es einsehen lernen, daß man diese durch den künstlichen Sammeleifer des 17. und 18. Jahrhunderts geschaffenen Schatzkammern sehr wohl über alles kostbar halten kann und doch zugleich anerkennen, daß die Grundsätze, aus denen sie hervorgingen, nicht mehr die unserigen sein dürfen. Mit ihrem Glanze zu wetteifern, ist in jedem Sinn ein falscher Ehrgeiz. Wir haben sie als abgeschlossene Bildungen anzusehen.

Niemand wird erwarten, daß eine bis an die Wurzel gehende Reform von einem Tag zum andern sich verwirklichen lasse. Daß sie einmal kommen muß, ist heute schon die Überzeugung nicht bloß Einzelner.

Soll unser Museumswesen eine neue Entwicklung erleben, so wird der fundamentale Satz dafür zu lauten haben: *Museen sind nicht Selbstzweck, Museen sind Glieder in dem allgemeinen System der Denkmalpflege.* Sie werden damit alles Zufällige und Willkürliche von sich abtun. Es wird nicht mehr das Museum zuerst da sein, und dann in aller Welt umher gespürt werden, was man Kostbares und Merkwürdiges hineinbringen könne. Museen werden nicht mehr gemacht werden, sie werden *entstehen*; entstehen, wenn ein Inhalt da ist, der nach ihrem Schutze verlangt. Den naturgemäß gegebenen Inhalt bringt die örtliche und landschaftliche Kunstgeschichte. Die mobile Kunst muß so nahe als möglich bei der monumentalen, unter deren Dach sie einmal geboren war, erhalten bleiben. Unsere Häuser und Rathäuser sind zu einem großen Teil entleert, purifiziert, aber man soll doch nur *ein* Haus weitergehen müssen, um wiederzufinden, was sie einst schmückte und belebte. Ein Museum soll Individualität besitzen und zwar diejenige seines Ortes. Die deutsche Kunstgeschichte ist durchaus partikularistisch verlaufen. Also werden auch die deutschen Kunstmuseen partikularistisch sein müssen. Wir hatten nie und haben auch heute nicht eine Kulturhauptstadt, ein Paris. Das Leben der Gegenwart bringt schon in Genüge nivellierende Tendenzen mit sich; mindestens das historische Bild der Mannigfaltigkeit, die einst unser Leben eigentümlich und reich machte, wollen wir uns unverrückt und unzerstückt bewahren.

Meine Herren! Ein Redner am zweiten Tage einer Versammlung tut gut daran, kurz zu sein. Ich habe mein Thema nur aphoristisch behandeln können. Doch hoffe ich, daß der innere Zusammenhang meiner Gedanken Ihnen nicht entgangen sein wird. So darf ich denn, ohne sie noch weiter vorzubereiten, meine These hinstellen. Sie kann nur lauten: was wir jetzt am meisten brauchen, ist *Stärkung der Landes- und Provinzialmuseen.*

Einschalten und schnell miterledigen möchte ich, daß natürlich die großen Kommunalmuseen hier mitbegriffen sind. Dagegen die ganz kleinen, gleichviel ob in kirchlicher oder weltlicher Hand, bieten uns keine genügenden Garantien. Auf sachkundige Leitung kann bei ihnen nur sehr ausnahmsweise gerechnet werden, auch die äußere Sicherheit läßt oft zu wünschen übrig, ja es sind bis in die neueste Zeit Beispiele

bekannt, daß sie durch Anerbietungen nicht bloß des Kunsthandels, sondern auch direkt der großen Museen in Versuchung geführt wurden. Man muß sie, da sie nun einmal da sind, unter eine liebevolle aber feste Kuratel stellen, am besten seitens der Provinzialmuseen. Diese, die Provinzialmuseen, sind ja direkt im denkmalpflegerischen Gedanken gegründet worden. Bis jetzt, wir müssen es leider sagen, sind sie etwas blasse Schattengewächse geblieben. Das Publikum, durch den Glanz der großen hauptstädtischen Universalmuseen irregeführt, weiß nicht recht, worin ihr besonderer Wert liegt. Auch sie selbst sind sich manchmal untreu geworden, indem sie von den Hauptstadtmuseen allerlei Abfälle minderwertiger internationaler Kunst aufgenommen haben. Sie sollten sich von dieser schädlichen Bereicherung schleunigst befreien und nichts sein wollen, als was ihr Name sagt, Landes- und Provinzialmuseen, in strenger Begrenzung aber auch mit voller Energie. Selbstverständlich bedürfen sie dazu finanzieller Stärkung. Und ebenso notwendig wäre ein gewissenhaft durchgeführtes Kartell der Museen unter sich. Mit diesen beiden Mitteln muß es gelingen, den Kunsthandel in seinen schädlichen Wirkungen zu paralysieren.

Ich verkenne nicht, daß neben den Provinzialmuseen auch für ein allgemeindeutsches Zentralmuseum noch Aufgaben und Platz übrig wäre — richtiger: gewesen wäre. Als vor sechzig Jahren das Germanische Museum in Nürnberg gegründet wurde, lag ein solches mit im Plan. Der Augenblick war günstig. Bei der damaligen Verwahrlosung und nur zu großen Beweglichkeit unserer beweglichen Denkmäler hätte Bedeutendes geleistet werden können. Allein das uferlose kulturgeschichtliche Programm ließ es zu einer Konzentration der nur mäßigen Mittel auf die Kunstabteilung nicht kommen. Seither hat man nach Kräften nachzuholen versucht. Im ganzen schon zu spät. Der Augenblick ist verpaßt. Heute können im Sinne eines Zentralmuseums — wofern man sich nicht mit den anerkanntesten Grundsätzen der Denkmalpflege in Widerspruch setzen will — nur Nachlesen gehalten werden.

Die Aufgabe der Denkmalpflege und damit auch die der Museen ist nun aber damit nicht erledigt, daß sie die Denkmäler vor Untergang oder Entstellung bewahren, es sollen die Denkmäler im allgemeinen Bewußtsein lebendig werden; das allein gibt den vielen Opfern, die die Denkmalpflege verlangt, den höheren Rechtfertigungsgrund. Für die Durchführung dieser Aufgabe können die Museen besonders nützliche Werkzeuge werden. Mein Wunsch und Rat ist: *man richte bei den Provinzialmuseen regelmäßige Lehrkurse ein.* Ich denke dabei nicht an denkmalpflegerische Spezialkurse, sondern an einen populären kunstgeschichtlichen Unterricht mit spezieller Anwendung auf das Heimatgebiet. Sie hätten Zuhörer jeden Alters und Geschlechts zu vereinigen. Exkursionen hätten sich anzuschließen. Ich erkenne dankbar an, daß ein solcher Unterricht hier und da schon freiwillig geleistet wird. Es sollte eine allgemein verpflichtende Einrichtung daraus werden.

Dies wäre dann auch die beste Lösung einer Frage, die schon in anderem Zusammenhange oft erörtert worden ist, ich meine die Frage, wie sich die Kunstgeschichte für den höheren Schulunterricht fruchtbar machen ließe. Ich bin dafür, wenn auch in sehr bestimmten Grenzen. Klar ist von vornherein, daß nicht mit Ausbildung der Schüler, sondern mit der der Lehrer zu beginnen ist. Die überlastete Universitätszeit kann aus vielen Gründen dafür nicht in Betracht kommen. Dagegen wäre es ganz ausführbar, wenn jedes Gymnasium und jede Oberrealschule einige ihrer Lehrer dazu bestimmte, in einigen Ferienwochen die Kurse, von denen ich spreche, durchzumachen. Sie werden auf diese Weise zuerst ihre Heimatlandschaft, dann die Nachbarlandschaften in ihrem Denkmälerbestande kennen lernen. Sie werden weiter mit ihren Schülern Exkursionen machen. Es ist doch gar zu wunderlich und leider echt deutsch, daß unsere Regierungen ihre Lehrer nach Italien, Griechenland und Kleinasien schicken, aber ob sie Deutschland, die deutsche Kunst, die deutschen historischen Orte kennen, danach fragt niemand, dazu gibt es keine Reisestipendien und keine Führung. Denkmalpflege, Museen, Unterricht sollen in einen lebendigen Zusammenhang kommen, es ist hier noch unendlich viel zu tun. Das gemeinsame Ziel ist, im Bewußtsein des deutschen Volkes die deutsche Kunst auf den ihr zukommenden Platz zu stellen. Gar nicht um sie zu verherrlichen, nur um sie zu *verstehen,* als ein Stück unserer selbst.

Richtig gefaßt, kann auch das Kleine groß sein und darum mahne ich noch einmal: stärken wir unsere Provinzialmuseen!

NEKROLOGE

† **München.** Professor **August Holmberg,** Konservator der alten und Direktor der neuen Pinakothek ist am 7. Oktober unerwartet einem Schlaganfall erlegen. Der Verstorbene, bekanntlich seinem eigentlichen Beruf nach Maler, war in München am 1. August 1851 geboren und hatte sich ursprünglich an der hiesigen Kunstgewerbeschule der Bildhauerei gewidmet, um jedoch bald zur Schwesterkunst umzusatteln. Als Schüler von Wilhelm Diez (1868) genoß er den gründlichen und gediegenen Unterricht, der allen in jenem Atelier entstandenen Arbeiten anzumerken ist, wie ja die in den letzten Jahren stattgehabten Ausstellungen der Diezschule überhaupt manche Überraschungen brachten. 1874 verließ er die Akademie, besuchte Italien und Paris, bildete sich aber weniger an den Werken der italienischen als an denen der niederländischen Schulen. Mit Vorliebe malte er Interieurs mit wenigen Figuren, häufig hohen Klerikern, wobei er großes Können und einen gewählten Farbengeschmack entwickelte. 1897 wurde er Konservator der Galerie Schleißheim und nach dem Hinscheiden Freih. v. Pechmanns 1899 Konservator der alten und Direktor der neuen Pinakothek in München.

Wien. Am 7. Oktober starb in Dornbach der Architekt Oberbaurat **Alexander Wielemannns Edler von Monteforte.** Wielemanns wurde am 4. Februar 1843 in Wien geboren und war, wie sein Altersgenosse Otto Wagner Schüler der Wiener Akademie der Bildenden Künste unter den Professoren van der Nüll, v. Siccardsburg und Freiherr von Schmidt. Bei Schmidt arbeitete er bis zum Herbste 1874. Sein Hauptwerk ist der 1876-1881 erbaute Wiener Justizpalast. Weitere Monumentalbauten sind das

Rathaus und das Ziviljustizgebäude in Graz, das Zivilgerichtsgebäude in Brünn, das Redoutengebäude in Innsbruck u. a. m. Er war auch der Erbauer der Kirche in Breitenfeld und der Pfarrkirche in Ottakring (Wien). Von Privatgebäuden ist das Haus »Zum goldenen Becher« am Stock-im-Eisen-Platz in Wien das bekannteste. Wielemanns blieb bis zu seinem Ende ein typischer Vertreter der »Stil«bauweise, wie sie in den siebziger und achtziger Jahren üblich war. Er war Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste in Wien. Sein Leichnam wurde in der Familiengruft auf dem Klosterneuburger Ortsfriedhofe beigesetzt.

O. P.

PERSONALIEN

× Prof. **Heinrich Wölfflin** hat nun doch den Ruf nach **München** angenommen; es verlautet, daß er im kommenden Sommersemester bereits seine Vorlesungen dort beginnen wird. So haben sich denn die Hoffnungen, die man sich in Berlin machte, den Gelehrten in der Reichshauptstadt zu halten, als trügerisch erwiesen. Für die Berliner Universität bedeutet Wölfflins Fortgang einen schweren Verlust.

Dr. Richard Hamann hat sich für das Fach der Kunstgeschichte an der Berliner Universität habilitiert. Hamann, ein Schüler Wölfflins, ist vor fünf Jahren mit einer vielbeachteten Erstlingsarbeit über Rembrandts Radierungen hervorgetreten. Ferner hat Hamann interessante Untersuchungen über die Geschichte des Magdeburger Doms im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen veröffentlicht und in Bildern die italienische Frührenaissance bearbeitet. Dr. Hamann wird seine Lehrtätigkeit im Wintersemester mit einer Vorlesung über die Geschichte der graphischen Künste und Übungen über Rembrandt im Kupferstichkabinett der Berliner Museen beginnen.

Berlin. Dr. **Wilhelm Waetzoldt** ist vom 29. September ab als Hilfsarbeiter in das Kultusministerium berufen worden unter Beurlaubung von den Geschäften des Bibiothekars der Kgl. Museen. Die Redaktion des »Jahrbuches der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen« und der »Amtlichen Berichte« behält er bei.

AUSSTELLUNGEN

Magdeburger Kunstschau 1911. Am 1. Oktober ist das Ausstellungsgebäude für Kunst und Kunstgewerbe in der Nähe des Hauptbahnhofs in Magdeburg eröffnet worden. Der Bau ist von der Stadt hergestellt worden, recht und schlecht im Anschluß an die neue Kunstgewerbeschule, die ihrerseits keinen Anspruch auf revolutionierende Bedeutung in der modernen Architektur erhebt, mit einem Portal, dessen Skulpturen lieber unterblieben wären. Aber es ist sehr anzuerkennen, daß sich die Stadtverwaltung so kurz nach der Erbauung des Kaiser-Friedrich-Museums (1906) und der Kunstgewerbeschule (1910) zu einem abermaligen Luxusbau (oder sollte Kunst kein Luxus sein?) entschlossen hat, der für den heimischen Kunstmarkt erfreulicherweise den stärksten Ansporn bedeutet. Es fehlte bisher sehr an Räumen, moderne Kunst zu zeigen. Die junge Industriestadt wächst und dehnt sich nach allen Seiten, und daß auch die Kunst darunter immer stärker herangezogen wird, ist ein gutes Symptom für die kulturelle Steigerung ihrer Bedürfnisse.

Das Kunstgewerbe Magdeburgs hat es, da ihm bisher ein sicherer künstlerischer Mittelpunkt fehlte, zu keiner imponierenden Kundgebung gebracht; ein paar mehr oder minder gute Zimmer und etwas Kleinkunst: das will bei dieser feierlichen Gelegenheit wenig besagen. Dagegen hat der Kunstverein hier einen bedeutenderen Anlauf genommen, indem er eine qualitativ genügende Übersicht über den Stand unserer heutigen deutschen Malerei gab, oder geben ließ: denn die Ausstellungsleitung liegt fortan in den Händen der Weimarer Kunsthandlung Brodersen.

Man kann in dieser Kunstschau einen besseren Überblick über unsere zeitgenössische Malerei bekommen, als in den großen Jahresausstellungen der Hauptstädte, weil sie alle Gruppen gelassen in sich vereinigt und allenfalls nur auf die Berliner Sezession einen stärkeren Akzent setzt; das liegt dann in deren Qualität und Fortgeschrittenheit begründet. Abgesehen davon, und daß die Wiener Sezession, die Münchener Scholle, die Dresdener, die Worpsweder nur mit je einem oder zwei schwachen Stücken vertreten sind — aber sie sind doch wenigstens angedeutet —, findet man das Wesentlichste beisammen. Es fehlt nicht an tüchtigen Landschaften der *Karlsruher* und verwandter Heimatkünstler, nicht an Stuttgarter und Münchener Impressionisten vom Schlage *Hayecks, Kaisers* und *Groebers*, deren Freilicht gedämpft und blond gemacht ist, oder die das Heil in technischer Übertreibung suchen wie der hier recht unerfreulich wirkende *Haueisen*. Es fehlt auch nicht die der Historienmalerei verschämt entstiegene figürliche Komposition, ohne es freilich zu einem herzhaft aufrüttelnden Eindruck zu bringen: *Kampf, Baluscheck* auf der einen, *Habermann, Sohn-Rethel, Thoma* auf der anderen Seite; nur *Brandenburg* versteigt sich zu dem mehr als gewagten Problem, die Geburt des Heilands indirekt und total hysterisch durch einen Haufen wie toll dahinrennender Krüppel und seelisch Defekter anzuzeigen. *Hölzel*, der neben *Dill* die Dachauer vornehm repräsentiert, hat sich anscheinend ganz auf figürliche Komposition geworfen; seine »Mutter« ist bedeutend im Aufbau, die drei nackten Mädchen des »Erwachens« rühren in eigentümlich herber Auffassung an modernste Probleme.

Auf der mittleren Linie wäre noch manches Feine zu nennen: die Neu-Düsseldorfer helle Landschaftskunst der *Westendorp, Clarenbach, Bretz;* die zierliche, auf den Spuren Pieter de Hoochs einherwandelnde Interieurschilderung der *Albrecht, Reifferscheid* u. a., die in der Publikumsgunst jetzt mit mehr Recht die Stelle der verstorbenen Genremalerei einnimmt. Und auch zwei unserer Besten darf man unbedingt zu den Parteilosen zählen, auf die sich Liebe und Interesse aller vereinigen kann: *L. v. Hofmann*, leider nur mit einem seiner idyllischen Pastelle von hinreißender Liebenswürdigkeit, und *L. v. Kalckreuth*, der sich von zwei Seiten seines Könnens darstellt. Der »Heidegarten« gibt das Feinste seiner Landschaftsauffassung: still, vornehm, ganz Liebe zur Natur in jeder ihrer Stimmungen; die Dame im Autopelz mehr die zeichnerische Präzision seiner früheren Weise, aber mit delikater Farbenwahl und bis zum Anmutigen liebenswürdig.

Im Mittelpunkt des Ganzen steht der Dreiklang: *Liebermann, Slevogt, Beckmann* (*nicht* Corinth!) mit repräsentativen Bildern; von Liebermann ein prachtvoller »Schweinemarkt«, voll Luft und Bewegung (wohl aus den neunziger Jahren), ein lebendiges Selbstbildnis von etwas lederner Farbe, und ein paar sehr gute Skizzen. Von Slevogt neben Unwesentlichem (wie ungleich arbeitet er!) die heroische Geste und Farbigkeit der Durieux als Kleopatra; von Beckmann die große »Unterhaltung«, die hier besser zur Geltung kommt als seinerzeit in der Sezession: in der stillen Gegenständlichkeit der lebensgroßen Figuren liegt etwas von der stillebenhaften Monumentalität Manets oder Velazquez' (womit keine Wertvergleichung ausgesprochen sein soll).

An sie schließen sich *Waldemar Rösler* mit einer Landschaft und einem Selbstbildnis, das nicht das Interesse

erweckt wie seine sonstigen Figurenbilder, *Dietze* und *Giese* mit lebensvollen Porträts, *Leo v. König* mit seinem schönen weich und breit gemalten »Pierrot«, und die Landschafter *v. Brockhusen, Hübner, Philipp Franck*, die etwas ungleich wirken.

Endlich hat man auch das Vergnügen, eine kleine »Ecke der Jüngsten« anzutreffen. Man muß schon *Ferdinand Hodler* mit zwei unendlich großräumigen Landschaften zu ihnen rechnen: denn die strahlende Helligkeit und die vereinfachten Mittel weisen sie unbedingt zu den Expressionisten. Ja sie gehören zu dem Bedeutendsten, was der »Expressionismus«, das Widerspiel der Formauflösung, bis heute bei uns hervorgebracht hat. Wie vielseitig und vielverheißend die kraftvolle junge Bewegung ist, die der Malerei wieder das Wesentliche, Wucht und Einfachheit und ursprünglichen Ausdruck, zurückgeben will, zeigt ein Blick auf die wenigen Beispiele, die auch hier die Unmöglichkeit dartun, ihr Streben auf eine Schlußformel zu bringen wie der Impressionismus es war (weshalb man auch »Expressionismus« nur mit dem Vorbehalt der Gänsefüßchen schreiben darf). *Noldes* ungeheuer gesteigerte Farbigkeit, *Haslers* geschmackvolle Kompositionen in gedämpfteren Varianten von Blau und Rosa, und *Kurt Tuch*, der wiederum sehr verschieden wirkt in seiner gobelinartigen poesievollen Parklandschaft und der sprühenden Lebendigkeit der »Badeanstalt«. *Walter Klemms* »Hofbibliothek in München« dazu zu rechnen, muß man einstweilen noch anstehen: ihr Grün-Schwarz wirkt etwas holzschnittmäßig »fertig«.

An Plastik ist wenig, aber nur Gutes vertreten; darunter auch neuere Stilisten wie *Bosselt* (jetzt Direktor der Magdeburger Kunstgewerbeschule), mit einer weihevollen Grabstele, *Hoetger* (Frauentorso aus Bronze) und *Barlach* mit sehr streng und groß umrissenen Bauerntypen. Die Bronze kommt seiner starken und reinen Linie vollkommen entgegen. *P. F. Schmidt.*

× Die **erste Berliner »Juryfreie Kunstschau«** ist am 14. Oktober eröffnet worden und bedeutet einen so hübschen Erfolg, wie ihn Veranstaltungen dieser Art überhaupt erringen können. Es ist kein Zweifel, daß die »Juryfreien« nichts als die einfache Konsequenz der »Großen Ausstellungen« sind; denn sobald die weitangelegten Kunstübersichten nicht mehr eine gesiebte Auswahl darstellen, nicht mehr selbst, als Ganzes, Kunstwerke sein, sondern in der Hauptsache Marktaufgaben erfüllen wollen, ist nicht einzusehen, warum sich das Warenangebot nicht an einer Stelle auch einmal in völliger Unabhängigkeit vollziehen soll. Aber diese Logik ist zweischneidig. Sie kann ins Absurde umschlagen, wenn die Proklamation der absoluten Freiheit den Riesenheerbann der Dilettanten mobil macht und eine Überschwemmung mit wüstestem Kitsch herbeiführt. In München, wo man das Pariser Prinzip dieser »Indépendants«-Unternehmen nun schon zweimal erprobt hat, haben sich diese Gefahren als verderblich erwiesen. Man hatte infolgedessen für den Berliner Versuch wenig gute Hoffnung. Aber hier ist die Sache anders gekommen und hat ein überraschend günstiges Resultat gezeitigt. Die junge »Vereinigung bildender Künstler«, die das Wagnis auf ihre Schultern nahm, hat sich als eine agitatorische und organisatorische Macht bewährt. Sie hat vor allem den Fehler vermieden, die Ausstellung allzu »geschmackvoll« zu inszenieren — diesen Fehler begingen die Münchner, und ihre Veranstaltung litt darunter, daß durch die hübsche »Aufmachung« der Säle Ansprüche geweckt wurden, die man dann doch nicht erfüllen konnte. In Berlin hat man sich einfach in einem leeren Atelierhause (in der Potsdamer Straße Nr. 39) einquartiert, und das Primitive, Provisorische dieser Säle paßt sehr gut zum Charakter des Ganzen. In den Einsendungen hat man verhältnismäßig Glück gehabt. Jeder, der sich meldete und den kleinen Beitrag zahlte, durfte drei Werke einsenden; die Mitglieder des Vorstandes und Ausschusses beschränkten sich auf zwei. Dabei ist eine Zahl von etwas über 1000 Nummern zusammengekommen; das ist viel, aber nicht unmäßig, wenn man an die 1400 der Münchner Juryfreien denkt. Natürlich hat sich vor allem eine Riesenmenge sinnloser, törichter und lächerlicher Dinge eingefunden; aber das ist selbstverständlich und »gehört dazu«. Man hat sie überdies durch kluge Anordnung unschädlich gemacht — denn darin steckt ja doch noch ein heimlicher Jury-Rest, daß man beim Hängen »sondern« und »gruppieren« kann. Was übrig bleibt, ist eine Reihe von Sälen, in denen sich wirklich frische Jugend präsentiert und austollt. Auch hier ist viel Verstiegenheit, doch vermischt mit viel wirklicher Begabung und Tüchtigkeit, ehrlichem Wagemut und erlaubter Experimentierlust. In solchem Rahmen macht sich auch die »*Neue Sezession*« vortrefflich, die hier fast korporativ mitmarschiert; wie bei den Pariser Indépendants die Führer der revolutionären Jugend ausstellen. Von ihren Leuten interessieren besonders dekorative Gemälde von *Ludwig Kainer*, mehrfarbige Holzschnitte von *Moritz Melzer* und Lithographien von *Georg Tappert*, die nun nicht mehr allein »Temperament«, sondern schon eine schöne Reife im Ausdruck und in der Beherrschung der künstlerischen Mittel dokumentieren. Als ein neues, noch ganz tolles und ungebärdiges Talent tritt *Hanns Bolz* aus München auf, der mit einer verdrehten Primitivität kokettiert, daneben aber eine Delikatesse der Farben und eine Harmonie der keck verteilten Flecke erreicht, daß allerlei Hoffnungen wach werden. Erstaunlich ist die große Zahl hervorragender Frauenarbeiten. Sie ist so überraschend, daß man in der Tat annehmen muß, daß die weiblichen Mitglieder der Kunstgilde auf den üblichen Ausstellungen nicht mit der wünschenswerten Gerechtigkeit behandelt werden. Nur so ist es zu erklären, daß jetzt ein solcher Trupp begabter Damen daherkommt, von denen man überhaupt niemals etwas gesehen hat. Besonders zu bemerken ist eine kleinere Reihe von ungewöhnlich tüchtigen Bildhauerinnen: *E. Lau, Margarete Scheel, Marie Schneider* und *Margarete Hoenerbach* vor allem, die dem alten Dogma von der Untauglichkeit der Frauen zur Plastik einen beträchtlichen Stoß versetzen.

Der **Frankfurter Kunstverein** hat eine **Morgenstern-Ausstellung** eröffnet. Wohl selten wiederholt sich in der Kunstgeschichte der Fall, daß eine Familie in einer ununterbrochenen Folge von fünf Generationen Maler hervorgebracht und jeder derselben tüchtiges geleistet hat. Alle fünf sind auf der Ausstellung reich vertreten.

Leipzig. Der Kunstverein eröffnet die Winter-Ausstellungssaison mit einer Kollektivausstellung von *Lovis Corinth*, die manches Interessante bietet, trotzdem die Hauptstücke des Künstlers schon in festen Händen sind und auf einer solchen Ausstellung daher hauptsächlich Studien oder nicht ganz reife Schöpfungen, die allerdings einen Maler oft besser charakterisieren als seine Meisterwerke, gezeigt werden können. Da man Corinth als einen Meister des Realismus kennt, erwartet man von seinen Studien besonders viel —, wird aber etwas enttäuscht, da ihnen das Eindringliche, unmittelbar Überzeugende, was die Studien ähnlich temperamentvoller Künstler haben, fehlt. Merkwürdig sind zwei Landschaften, kühl und silberig im Ton wie manche Gemälde von Liebermann, aber ganz fern von Pleinairismus. Corinth ist überhaupt in der Farbe durchaus reserviert trotz Münchener Schulung und trotz seiner Neigung, in der Linie und Bewegung sich so

auffallend als möglich zu gebärden. Bei seinen großen Bildern wird dies besonders deutlich, sie sind bis an den Rand gefüllt mit stark bewegten Figuren, verzerrten Köpfen und verrenkten Gliedern —, alles das, was man Komposition oder schöne Linie nennt, vermeidet er grundsätzlich. Seine ganze Malerei scheint ein fortwährender Protest gegen die Konvention. Christus am Kreuz ist nicht der Erlöser der Menschheit, sondern ein geschundener Mensch, und Bathseba nichts als eine ältere modern frisierte Dame von starken Formen. Corinth kokettiert mit solchen Naturalismen und kann nie genug betonen, daß es ihm wirklich Ernst damit ist, alles ohne Umschweife heraus zu sagen, wie er es denkt. Das verleiht seinen Gemälden eine Frische, die zu bewundern man an seinen Aktmalereien nie müde wird. Er beherrscht den Akt wie wenige unserer Maler, aber vor größeren Aufgaben versagt seine Kunst, da bringt er entweder Reminiszenzen an die alten Meister wie bei der Blendung Simsons oder Althergebrachtes wie bei der Kreuzschleppung, die merkwürdig viel konventionelle Züge aufweist — ein Beweis, daß dieser äußerst geschickte Draufgänger doch nicht immer ganz reine künstlerische Instinkte besitzt. Das mit ausgestellte 1896 gemalte Bild »Geburt der Venus« läßt von vornherein darauf schließen. Es hat viel von Böcklin und manches von einer Caféhausdekoration, aber ist vorzüglich und geschickt gemacht — da das von allen seinen Werken mit Recht hervorgehoben wird, darf man das andere nicht verschweigen. — Außer Corinth hat noch *Karl Reißer,* der bekannte Alpenmaler eine Anzahl Bilder ausgestellt, darunter ein paar hübsche Ansichten der durch die Niederlegung des Augustinerstocks freigelegten Frauenkirche in München. — Im Kunstsalon Beyer und Sohn befinden sich sehenswerte Ausstellungen von *Angelo Jank* und *Paul Bürck*-München. *Schn.*

Die Bibliothek des **Berliner Kunstgewerbe-Museums** hat in ihrem Ausstellungssaal eine Ausstellung von graphischen und buchkünstlerischen Arbeiten des Malers und Radieres **Willi Geiger** eröffnet; sie ist bis Ende November zugänglich.

SAMMLUNGEN

Zum 50jährigen Jubiläum des Wallraf-Richartz-Museums in Köln ist eine geschmackvoll ausgestattete **Festschrift** erschienen, worin Direktor *Joseph Hansen* die Lebensgeschichte von Wallraf und Richartz und Baurat *F. C. Heimann* die Baugeschichte des Museums darstellt, während Direktor *Alfred Hagelstange* die Geschichte der Gemälde galerie beschreibt und die Jubiläumsgaben würdigt. Endlich veröffentlicht Direktor *Joseph Poppelreuter* eine Geschichte der Skulpturen- und Antiken-Sammlung, die unter Aldenhoven und unter ihm selbst in bedeutsamer Weise gefördert worden ist, zugleich erörtert er in einem anderen Artikel neuere Erwerbungen dieser Abteilung.

Aus Amerika. Das *Bostoner Museum,* dessen Gemäldegalerie in Jean Guiffrey, früher Assistent am Louvre, einen neuen Direktor erhalten hat, erwarb kürzlich unter anderen Bildern eine Landschaft mit figürlicher Staffage von Gainsborough und ein oberitalienisches Porträt. Letzteres Gemälde, das Brustbild eines Mannes, links durch ein Rundbogenfenster landschaftlicher Ausblick, befand sich früher in der Abdysammlung, die letztes Frühjahr in London zur Versteigerung kam und von deren zahlreichen Meisterwerken viele nach Amerika gekommen sind. Das Bostoner Bild hat Claude Phillips als eine Arbeit Andrea Solarios erkannt und als solches im Burlington Magazine publiziert.

Als weiterer Zuwachs des Bostoner Museums sind je ein Bildnis von Mierevelt und A. von Kaulbach zu verzeichnen, die einem Vermächtnis von Francis B. Greene zu verdanken sind.

Auch die bereits weltberühmte Sammlung ostasiatischer Kunst des Museums erfuhr in neuester Zeit eine bedeutende Vergrößerung. Dr. W. St. Bigelow schenkte nämlich seine ganz hervorragende, ca. 25000 Stücke zählende Sammlung von chinesischen und japanischen Kunstgegenständen. Sie umfaßt Malereien, Farbenholzschnitte, Skulpturen und kunstgewerbliche Gegenstände aller Art. Die Ostasiatische Sammlung des Museums wird nunmehr an Bedeutung höchstens noch durch das Kaiserliche Museum in Tokio übertroffen.

In *San Francisco* findet 1915 anläßlich der Eröffnung des Panamakanals eine große Ausstellung statt. Die vorläufige Organisation der Kunstabteilungen liegt in den Händen von Professor Robert B. Hershe von der Leland Stanford Universität. Er wird im Interesse der Ausstellung nächstens nach Europa kommen. Das Gebäude für Kunst soll nach Beendigung der Ausstellung als städtische Galerie dienen.

Wir haben schon früher berichtet, daß durch eine Schenkung Isaac Delgados die Stadt *New Orleans* ein Kunstmuseum erhält. Es ist nunmehr soweit gediehen, daß die Eröffnung noch in diesem Monat erfolgen kann. Ein Saal ist von der französischen Regierung mit Werken moderner französischer Künstler ausgestattet worden.

Die Stadt Hinsdale, Illinois, hat durch die Munifizenz eines ihrer Bürger, D. K. Pearsons, ein Kunstmuseum erhalten. *B.*

FORSCHUNGEN

Zur Multscherfrage, die durch die glückliche Entdeckung *Leonhardts* (vergl. Münchner Jahrb. der bild. Kunst 1910, II. Teil, Seite 169-178) wieder in Fluß gebracht wurde, äußert sich neuerdings *V. Curt Habicht* in der Heidelberger Dissertation »Ulmer Münster-Plastik aus der Zeit 1391-1421 (Darmstadt 1911)« Seite 69-72. Er bringt Multscher in enge Beziehung zu Meister Hartmann und führt sogar eine urkundliche Notiz an, wonach der Schwiegersohn Hartmanns, der Bildhauer »hanns schwigger« mit einer »ann mutschellerin« 1427 (in wilder Ehe?) zusammenlebte. Ganz selbstverständlich wird für »Ann Mutschellerin« Anna Multscher gesetzt. Sehr mit Unrecht, denn die weibliche Form von Multscher würde eben »Multscherin« und nicht anders lauten. Es soll hier nachdrücklichst betont werden, daß solches Zusammenwerfen verschiedener Namen unstatthaft und unwissenschaftlich ist, selbst wenn dieselben von einem Stamme abzuleiten wären.

Wie Hans Multscher sich schrieb, wissen wir genau. Wir haben dafür zwei Signaturen; eine auf dem Kargaltar »PERME ł IOhAHHEM ł MVLTSChEREH ł« und die andere auf dem Berliner (Wurzacher) Altar »für ł hanssen ł muoltscheren ł« (resp. »hAHS NVOLTS—CER«). Beide lauten also völlig gleich, nur ist das nachgeschlagene »o« beim Kargaltar über den Kapitalbuchstaben gesetzt, während beim Berliner Altar der Diphthong durch Koordination der Laute ausgedrückt wurde. Diese Signaturen müssen uns Autorität genug sein, zumal wenigstens die Inschrift des Kargaltars sicher »manu propria« ist. Aber selbst wenn wir uns zu den erhaltenen Urkunden wenden, bei denen kleine Schreib- und Hörfehler nie ausgeschlossen sind, finden wir überall unsern Hans Multscher, dafür aber nirgends Hans »Mutscheller«. Einzig und allein die Bürgeraufnahme von 1427 schreibt »Hansen Mutscher«, was sicher als Hörfehler angesehen werden muß, da eben der Name »Multscher«, der in Ulm vorher völlig unbekannt war, dem

Schreiber noch nicht geläufig sein konnte[1]). Solche Irrtümer bei Namen wären tausendfach in Bürgerbüchern und andern Dokumenten nachzuweisen. Mit ihnen darf jedoch nicht gearbeitet werden, wenn bereits durch Signaturen die Lesung völlig gesichert erscheint.

Es ist nicht das erstemal, daß »Muntscheller, Mutscheller« und dergl. mit »Multscher« gleichgesetzt wurde. Es wird auch nicht das letztemal sein. Denn leider sind solche Dinge an der Tagesordnung. Konnten doch bereits »Wiëtzinger=Witz«, »Konrad Laib=Meister Pfenning« allgemein in die Literatur übergehen!

Sehen wir von diesem »Beweisgliede« Habichts ab, so können seine Ausführungen über die Beziehungen Multschers zu Hartmann wohl gehört werden. Man wird sich jedoch hüten müssen, dieselben zu bedeutend zu veranschlagen, denn Multscher hat seine wesentlichen Anregungen nicht durch Hartmann und so auf Umwegen von Köln, wie Habicht meint, sondern eben von Burgund, der Sluter-Schule, erhalten. *Helmuth Th. Bossert.*

Niederländische Künstler und Kunstwerke in Italien. Der kürzlich erschienene Jahresbericht des Niederländischen Historischen Instituts zu Rom über das Jahr 1910 enthält in seinem zweiten von *G. J. Hoogewerff* bearbeiteten Teil interessante Mitteilungen über niederländische Künstler und Kunstwerke in Italien; Hoogewerff hat verschiedene italienische Archive nach Urkunden über niederländische Künstler, die sich in Italien aufgehalten haben, durchforscht. Wichtige Papiere förderte er im Archiv der Akademie von San Luca zutage; hierdurch fällt auf die Beziehungen zwischen der Akademie und der in Rom ansässigen nordischen »schildersbent« ein ganz neues Licht. Wie aus ihren Rechnungsbüchern und Mitgliederverzeichnissen hervorgeht, zählte die Akademie in der ersten Zeit auch viele niederländische Künstler zu ihren Mitgliedern oder Gönnern, die sie durch Geldbeiträge (»Almosen«) unterstützten; so findet man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ungefähr dreißig niederländische Namen, und in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts beträgt die Zahl der Niederländer, die zugleich Mitglied der Akademie sind, mehr als ein Dutzend. Einer von ihnen, Paulus Bril, bekleidete sogar das Amt eines Schatzmeisters und wurde später zum »principe« erhoben. Um 1620 vollzieht sich dann in der Stellung der niederländischen Künstler zur Akademie offenbar ein Umschwung; die »Fiamminghi« hören nämlich auf, Beiträge zu zahlen und ihre Namen kommen in den Akten und Präsenzlisten der Akademie nur ganz vereinzelt vor, was um so auffallender ist, als gerade in diesen Jahren das niederländische Element in Rom ganz besonders zunahm. Ja, der Gegensatz zwischen der Akademie und der niederländischen Künstlerkolonie führte schließlich zu einer offenen Fehde. Den äußeren Anlaß hierzu lieferte ein Breve des Papstes Urban VIII. vom 11. Juni 1633, das der Akademie das Recht verlieh, von *allen* in Rom lebenden Künstlern einen bestimmten Jahresbeitrag »zu Gunsten ihres Patrons« zu erheben. Aber dieses Dekret hatte nicht den gewünschten Erfolg; denn die niederländischen Künstler weigerten sich zu zahlen. Auch strengere Maßregeln fruchteten nichts. Deshalb wurden in der Cancelleria verschiedene Versammlungen einberufen, in denen sich die fremden Künstler zu dieser Frage äußern sollten; sie erschienen auch, zu der zweiten Versammlung, die 1636 stattfand, sogar in großer Menge, wie aus der noch erhaltenen Präsenzliste hervorgeht; wir finden hier die Namen Herman van Swanevelt, Jan Both und Pieter van Laer. Über den Verlauf der Versammlung ist jedoch nichts bekannt; jedenfalls blieb aber alles beim Alten; denn wir ersehen aus den Einnahmebüchern, daß die Niederländer keine Beiträge mehr bezahlten, mit Ausnahme des soliden und orthodoxen Frans Duquesnoy. Hoogewerff stellt über die »schildersbent« in Rom eine ausführliche Studie in Aussicht, in der er unter anderen nachweisen wird, daß der Gegensatz zwischen der Akademie und der niederländischen Künstlerkolonie auf gegensätzliche Kunstauffassungen zurückging, und daß die Niederländer eine Art Sezession bildeten gegen die päpstliche und später auch die französische Akademie, die mit der päpstlichen sehr eng liiert war.

Auch Nachforschungen in dem Archiv von S. Giuliano dei Fiamminghi in Rom lieferten wichtige Resultate; verschiedene der in Rom ansässigen vlämischen Künstler haben dieser Bruderschaft nicht nur als Mitglieder angehört, sondern hatten sogar im Vorstand Sitzung; unter anderen treffen wir hier Luigi Gentile und Jan Miel an.

Reiche Ausbeute verspricht ferner das Archiv von Campo Santo, mit dem Verfasser erst begonnen hat; die Berichte über die Versammlungen der Bruderschaft sind von 1500 an fast vollständig erhalten; die Daten betreffen hauptsächlich Künstler aus den südlichen Niederlanden. Diese archivalischen Untersuchungen werden in kurzem in den »Rijksgeschiedkundige Publicaties« veröffentlicht werden.

Außerdem enthält der Jahresbericht bemerkenswerte Notizen über holländische Kunst in weniger bekannten italienischen Sammlungen, so über die Privatgalerie Mansi in Lucca, wo Hoogewerff 67 niederländische Gemälde zählte, das Städtische Museum in Venedig, sowie das Museum Filangieri in Neapel. *M. D. Henkel.*

VERMISCHTES

× Gegen den verwunderlichen, schädlichen und nicht länger zu ertragenden Zustand, daß in **Berlin** selbst wie in den weiteren Gemeinden des Berliner Komplexes überall **städtebauliche Fragen allein den Tiefbauämtern** unterstehen, so daß neben den Ingenieuren die Architekten in den wichtigsten Angelegenheiten der Stadtentwicklung vollständig ausgeschaltet sind, richtet sich eine Eingabe, welche die sogenannte »*March-Gruppe*«, d. h. die von Otto March geführten Mitglieder eines freien Städtebau-Ausschusses, an die Magistrate und Gemeindevorstände Großberlins gerichtet haben. Zugleich hat sich der Ausschuß an die Regierung mit der Bitte gewandt, dem Zweckverbande Großberlin die Einsetzung eines fachmännischen Beirats zu empfehlen. Dieser Beirat war bekanntlich seinerzeit vom preußischen Abgeordnetenhause ins Gesetz aufgenommen worden, wenn auch nicht in der Form, daß er eingesetzt werden *müßte*, sondern in der, daß er herangezogen werden *könnte*. Das Herrenhaus strich dann den Paragraphen auch in dieser unverbindlichen Fassung, und das Abgeordnetenhaus gab sich damit zufrieden. Die Vertreter einer gesunden städtebaulichen Fortarbeit in Berlin sind jedoch der Überzeugung, daß dennoch die Einsetzung eines solchen Beirats möglich sei, wenn auch nicht mehr auf gesetzlichem Wege, und haben eine Eingabe verfaßt, die dies Ziel verfolgt. Es wäre dringend zu wünschen, daß die beiden verständigen Forderungen der March-Gruppe erfüllt würden.

1) Carl Jäger, Schwäbisches Städtewesen des Mittelalters 1831 S. 578 kennt noch die Variation »Mutscheb«; dies wohl ein Lesefehler Jägers selbst nach einer bis jetzt verschollenen Majuskelsignatur Multschers, bei der »R« als »B« leicht zu verlesen war.

Inhalt: Denkmalpflege und Museen. Von G. Dehio. — August Holmberg †; A. Wielemanns †. — Personalien. — Ausstellungen in Magdeburg, Berlin, Frankfurt a. M., Leipzig. — Wallraf-Richartz-Museum; Aus amerikanischen Museen. — Zur Multscherfrage; Niederländische Künstler und Kunstwerke in Italien. — Vermischtes.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 3. 27. Oktober 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

KUNST UNSERER ZEIT IN KÖLNER PRIVATBESITZ

Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln

Das Wallraf-Richartz-Museum feiert in diesen Tagen seinen fünfzigsten Geburtstag mit einer Ausstellung, in der Direktor Dr. Hagelstange zusammengetragen hat, was an neuzeitlicher lebender Kunst in Kölner Privatbesitz befindlich ist.

Man durfte — man mußte gespannt darauf sein, wie weitere und weiteste Kreise diese Gabe aufnehmen würden, wie man beurteilen werde, was heimischer Sammlerfleiß in Kölner Häusern zusammengetragen.

Und nun?

Kölnische Art und rheinische Kunst und deutsches Wesen seien in Gefahr, so mußten wir's der Tage — wieder einmal — lesen und wer die Zeitung nicht lesen mochte oder konnte, dem raunt's geheimnisvoll der Kundige zu!

Wie denn?

Wär's wirklich Sorge um die Kunst, die den braven Bürger vom Biertisch aufpeitscht? Wäre der nicht mehr Kunstfreund in Köln, dem ein Düsseldorfer »Genre«bild über dem Sofa hängt und nicht der mehr Mäzen, der im »Malkasten« sich einen Zipfel Bowlenenthusiasmus holen durfte? Wär's wirklich modische Französelei, die sich in den Sälen des Kunstvereins breit macht und den ehrlichen Düsseldorfer Sammetflaus verjagen möchte?

Unruhig macht man sich auf den Weg, auf Schlimmstes gefaßt! Und findet im ersten Saal Leistikow und Stuck und Böcklin, noch eine Variante der »Insel der Seligen«! Von Trübner ein glückliches Werk: Schloß Hemsbach, mit feiner, delikater Behandlung der Töne, und ein feines nachdenkliches Bild aus den Dünen von Israels, Bilder von Fritz von Uhde und als reifstes die kleine Danaide von Rodin.

Im Nebensaal ein merkwürdig dunkler Zügel, liebenswürdig melancholische Landschaften von Clarenbach, aus seiner früheren Zeit, ein klares holländisches Bild von Paul Baum und ein Bildnis von Kalckreuth, gewissenhaft bis zur Trockenheit, dann zwei Werke eines »Jungen«, M. May, die viel versprechen.

Im nächsten Saale, dem Eintretenden gegenüber, ein zierlicher Lebasque, ein Zorn daneben von puppenhafter Eleganz und der üblichen »Flottheit«, ein köstliches Ballerinenbild von Degas und ein großes Werk von Hofer. Dann eine Reihe von Bildern Liebermanns, die eine der schönsten Überraschungen dieser Ausstellung sind, allen voran die »Badenden Jungen«, das zu den geistreichsten Bildern der neuen deutschen Malerei gehört, Dünenbilder daneben, ein Bauernhof und eine kleine sprühende Studie aus Holland. Ein wesensverwandtes Gartenbild von Slevogt. Ein hübscher Akt von Guerin und ein interessanter Rolfs bilden die Verbindung mit dem nächsten Saale.

Gauguin mit einem lustigen Strandbild und Vlaminck mit einem temperamentvollen Blumenstück, Hodler mit einem etwas pretiösen Akt beherrschen die Menge; ein ernster, reifer Derain, ein sauberer heller Buri und daneben junge deutsche Bilder: eine Pferdeweide von Rösler und eine schöne Voralpenlandschaft von Ebers, ein Bildnis von Brüne dann, das alte und neue Malkunst zu versöhnen strebt, und noch ein Slevogt!

Der letzte Saal: Amiet mit leuchtenden Stilleben und einem Figurenbild »Mutter und Kind«, die zeigen, wie er in seiner starken Schweizerart die neuen Anregungen in der Kunst zu verarbeiten sucht; Serusier, der die Romantik seines Freundes Gauguin in die stille Beschaulichkeit der Bretagne überträgt; ein Stillleben von Paula Modersohn, die die nordisch melancholische Variante eines Cézanne gibt, und E. R. Weiß, dessen Stilleben Cézannische Farbenfreude mit Biedermeiereleganz verknüpft. Die Perle des Saales wohl ein Akt von Manguin, duftig und farbenfroh.

Bilder von Jouvenceau, Campendonck und Herbin sind mehr oder weniger glückliche Typen neufranzösischer Kunst.

Ist's nun wirklich ein Folgen Schritt für Schritt neben dem schaffenden Künstler, das uns die Ausstellung zeigt? Ist manches nur angekauft aus Lust am Frondieren, der eigenen Geschmacksentwicklung vorauseilend, nur um den Bruch mit einer alten morschgewordenen Tradition kräftiger zu unterstreichen?

Düsseldorf, und nicht etwa das Gute, das dort in den letzten Jahrzehnten meist von Außenseitern geschaffen wurde, hat so lange Köln und die Rheinlande mit seiner Kunststapelware überschwemmt, daß ein solcher Rückschlag eintreten durfte, ja mußte! Nie wieder wird man den Kunstfreund und den bildenden Künstler in jene längst ausgefahrenen Geleise zurücklenken können — wer die Schreier auch sein mögen!

Und das ist die Lehre dieser Ausstellung neuzeitlicher Kunst aus Kölner Privatbesitz!

NEKROLOGE

Johann Christian Kröner ist am 16. Oktober in Düsseldorf im Alter von 73 Jahren gestorben. Kröner, der sich als Tier- und Landschaftsmaler einen bedeutenden Namen gemacht hatte, wurde in Rinteln (Hessen) am 3. Februar 1838 geboren. Er war kurze Zeit Schüler von Hugo Becker und hatte, bevor ihm Erfolg zuteil ward, lange mit drückender Armut zu kämpfen; bis zum 23. Lebensjahre mußte er als Dekorationsmaler arbeiten. Die Berliner Nationalgalerie, die Dresdener und die Leipziger Galerie und viele andere Sammlungen besitzen Ölbilder von ihm. Die zweite Hälfte seines Lebens war reich an Auszeichnungen, seit 1885 war er Mitglied der Berliner Akademie der Künste, 1893 wurde ihm der Professortitel verliehen.

PERSONALIEN

Hans Lederer ist vom Kaiser anläßlich der Enthüllung des von ihm geschaffenen Kaiser-Friedrich-Denkmals in Aachen die **große goldene Medaille** für Kunst verliehen worden. Lederer war schon vor vier Jahren zu dieser Auszeichnung vorgeschlagen worden, ohne daß die Zustimmung erfolgte. Der Künstler ist, wie bekannt, der Schöpfer des Hamburger Bismarck-Denkmals. Die kleine goldene Medaille besitzt er seit 1903.

Der Maler **Josse Goossens**-München wurde in Düsseldorf auf einstimmigen Vorschlag des dortigen Lehrerkollegiums vom preußischen Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten zum außerordentlichen Mitglied der Kgl. Kunstakademie ernannt.

DENKMÄLER

Dem Kieler Bildhauer *Heinrich Mißfeldt* ist der Auftrag zuteil geworden, das **Fritz Reuter-Monument** für Rixdorf auszuführen. Es soll ein Brunnen werden mit den beiden Reuterfiguren Lining und Mining.

AUSSTELLUNGEN

Weimar. Einige sehr interessante Arbeiten sind im *Museum am Karlsplatz* ausgestellt, die in mehr als einer Hinsicht Beachtung verdienen. Aus Hamburg sind *Arthur Illies* und *Otto Illies* vertreten, letzterer mit Studien von der samländischen Küste und aus Weimars Umgebung, ersterer mit seinen Straßenbildern in Hamburg bei Sonnenschein, z. B. »Gang in die Kontore« und spielende Kinder auf einer Wiese. Letzteres zeigt, wie auch das erstere Motiv, wo die Herren am Alsterufer zur Stadt streben im Morgenlicht, das durch die Blätter bricht, Spuren der momentphotographischen Hilfsmittel, allerdings sehr malerisch und farbig übersetzt; die Kinder erscheinen dabei aber etwas unlebendig, wie plötzlich auftauchende Traumfiguren. Koloristisch ist ein starker Zug fühlbar.

Am bedeutendsten tritt der Weimarer Maler *R. Siegmund* auf, dessen charakteristische, stilisierte Herme in Marmor der junge Bildhauer *Arnold Dahlke* bringt. Erfreulich ist Siegmunds technisches Können und starker koloristischer Drang, der durch eine heute selten werdende zeichnerische Sicherheit gebändigt wird. Der größere Karton »Arbeit« gibt in seiner bewegten Komposition einen inneren Adel der Auffassung und eine Monumentalität, die gegen die auseinanderfließenden Farbenflecken mancher »Neuesten, Allerneuesten« recht wohltuend absticht. Ein farbig leuchtendes Bild ist die »Verspottung Christi« wo alles in Farben und Sonne glüht, die Gesichter, Gewänder, Dächer und Balkone, wo die schreiende Menge sich drängt. Ein feines Motiv ist die Studie zur »*Familie und Arbeit*«, welche ernste warme Töne anschlägt, als Vorarbeit zu einem Gemälde für das Standesamt zu Weimar. Es ist wirklich erfreulich, daß gerade auf einen tüchtigen jüngeren einheimischen Maler die Wahl zu solchem Auftrag gefallen ist. Beiden Teilen kann man dazu Glück wünschen.

Prof. W. S.

Kollektivausstellung Hart-Nibbrig, Wolter, Moulyn und Bosch-Reitz im Städtischen Museum zu Amsterdam. Von den vieren ist *Hart-Nibbrig* (geb. 1866) unstreitig derjenige, der am meisten kann; er ist auch der vielseitigste, gleich tüchtig als Figurenmaler wie als Landschafter. Er begann mit Porträts und Figurenbildern von einer dunkeln tonigen Farbenskala, entwickelte sich aber allmählich zu einem Landschaftsmaler in hellen, ja bunten Tönen; Lichtmaler kann man nicht sagen, denn obwohl er sich der Pointilliertechnik bedient, malt er doch nicht das Licht und die Luft vor und um den Dingen, sondern die Dinge selbst mit der ihnen eignen Mannigfaltigkeit von Farbenpunkten. Als Figurenmaler hat er eine besondere Vorliebe für die Armen und Schlechtweggekommenen der ländlichen Gesellschaft; er malt keine städtischen oder großstädtischen Typen, wie er denn auch nur auf dem Lande lebt. So schildert er Arbeiterinnen aus den Ziegeleien, Landstreicher und Idioten, und es gelingt ihm, das Traurige ihrer Existenz durch sein Vorstellungsvermögen, das ihm beim Malen die Hand führt, in eindringlicher Weise zum Ausdruck zu bringen. Auf einem Bilde, dem Fährschiff, hat er auch versucht, die verschiedenen Passagiere der Fähre (von denen man mehrere von seinen Einzelporträts her wiedererkennt) zu einem Gruppenbild zu vereinigen; aber das hat er nicht ganz erreicht; die Menschen stehen da zu isoliert, als ob sie, jeder für sich, porträtiert werden sollten; der Einzelne an sich ist gut, aber sie bleiben Einzelne, sie bilden kein zusammengehöriges Ganzes. Überhaupt verwendet Hart-Nibbrig auf das Detail, die kleinen Züge den größten Fleiß. Das fällt auch bei seinen Landschaften ins Auge, wo, wie bei einem Mosaikgemälde, Pünktchen neben Pünktchen gesetzt ist; diese Geduld im Wiedergeben aller Einzelheiten bringt natürlich eine Betonung der Linie und des Zeichnerischen mit sich. Der Genuß, den diese außerordentlich gewissenhaft gezeichneten hellfarbigen, fröhlichen Landschaften gewähren, ist ähnlicher Art wie der eines sauber und fein gestochenen Kupferstichs, er wird um so größer, je mehr man sich in das Ganze vertieft. Was sonst die eigentümliche Schönheit holländischer Landschafter ausmacht, die feine Abtönung und die diskrete Farbengebung, findet man bei Hart-Nibbrig nicht. Zum Teil liegt das wohl an den Gegenden, denen er seine Motive entlehnt; das sanftgewellte Gooiland mit seinen Kornfeldern, das hügelige Südlimburg und erst die Eifellandschaft — von Algier, das er auch bereist hat, ganz zu schweigen — haben einen so ganz anderen Charakter als das eigentliche Holland mit seinen Wiesen und Kanälen und der von Feuchtigkeit erfüllten Luft, wie sie die Maris, Weißenbruch und Gabriel gemalt haben, daß auch die Spiegelung dieser Natur in der Kunst des Malers eine andere sein muß. In seinen aus den beiden letzten Jahren stammenden Landschaften — alle aus Zeeland — sind die Farben wärmer und kräftiger, vernachlässigt er mehr das Detail, ist er weniger ängstlich in seinem Streben nach möglichster Genauigkeit, und ist besonders in der Luft und im Licht mehr vibrierendes Leben. — Im ganzen waren von Hart-Nibbrig 80 Gemälde zu sehen; fast ebensoviel hatte *H. J. Wolter*, der jüngste der vier, eingesandt. Wolter ist ebenfalls Landschafter. Er hat zwar auch Figuren gemalt, aber er ist damit weniger glücklich. So in der »Lente« betitelten Frühlingslandschaft, wo er unter einem blühenden Obstbaum ein Liebespaar dargestellt hat. Ausdruck und Haltung der Figuren befriedigen da nicht, zumal die Zeich-

nung, besonders der Hände, schwach ist. Wolter hat im Gooilande, in der Gegend von Rhenen und in Devonshire seine Motive gesucht. Er liebt wie Hart-Nibbrig die heiteren Sommertage; er bevorzugt die Stunde kurz vor Sonnenuntergang, wenn der östliche Himmel anfängt, sich mit einem zarten Rot zu überziehen. Eine schöne Probe seines Könnens war die Landschaft aus der Betuwe: im Vordergrund das hohe Ufer mit dem in den Himmel hineinragenden Baum steht noch im Sonnenlicht, während der Horizont am Ende der weiten grünen Ebene sich bereits in abendliches Rosa hüllt, und der unten, am Fuß der Anhöhe langsam fließende Rhein, auf dem ein paar große Kähne mit schlaffen Segeln ziehen, schon vom gedämpften Blau in mattes Violett übergeht. Mit diesem Wechsel der Beleuchtung operiert Wolter auch in anderen Landschaften sehr geschickt; durch den Gegensatz zu den beschatteten Partien bekommen dann die hellen mehr Leben, und das Ganze mehr Tiefe, so in der großen Landschaft aus der Lee-Bay in Devonshire, wo die grünen Matten auf dem steilen Ufer schön im kühlen Schatten liegen, während die See noch von der Sonne beschienen wird; oder in der Regenlandschaft aus der »Eng« bei Huizen im Gooiland; da ist das Ackerland vorn von Wolkenschatten bedeckt, über dem Zuidersee im Hintergrund hat es sich aber wieder aufgeklärt; hier ist auch die Luft, der tintenblaue Regenhimmel, der nach dem Horizont zu lichter wird, gut wiedergegeben. In den in diesem Jahre entstandenen Hafenbildern aus Polperro mit den vielen Fischerbooten ist die Farbe, die sonst etwas dünn und gleichmäßig ist, stärker und wärmer, und der Auftrag breiter. Ist es Hart-Nibbrig und Wolter um die sachliche und getreue Wiedergabe der Wirklichkeit zu tun, wollen sie darstellen, was sie gesehen haben, so will *Moulyn* (geb. 1866) veranschaulichen, was er gefühlt hat; womit ich durchaus nicht sagen will, daß Hart-Nibbrig und Wolter nichts gefühlt haben. Bei Moulyn liegt nur der Nachdruck auf dem Subjektiven. Was man von Hart-Nibbrigs Werk wohl kaum sagen kann, daß es einen Seelenzustand des Künstlers ausdrückt, das gilt gerade von Moulyn. Aus seinen Landschaften spricht ein etwas schwärmerisch und verträumt gestimmter Geist, eine leise Traurigkeit hängt in der Luft, und die Stimmung ist aus Wehmut und Sehnsucht gemischt. Nicht die heimische Natur dient Moulyn zum Vorwurf, er schildert typisch deutsche Landschaften, mit ihrem anmutigen Wechsel von bebauten Tälern und Hängen und bewaldeten Höhen; verschiedene sind aus der Umgegend von Holzhausen. Bei manchen Sachen wird man direkt an Thoma gemahnt, sowohl durch die etwas blasse Farbe, die die Umrisse hervorhebende Zeichnung und die Stimmung. An Thoma erinnern auch die Figuren, die der Künstler oft mit Absicht etwas primitiv gezeichnet, fast verzeichnet in seine Landschaften hineinsetzt. Durch einen Wald trabt ein Reiter auf heroisch schreitendem Schimmel; an einem Bach im Wald steht eine nackte Frauengestalt; oder ein Bauer mit der Mistgabel über der Schulter geht über die Felder. Aber diese Staffage spielt nur eine untergeordnete Rolle; die Landschaft bleibt die Hauptsache. Die Farben sind trocken und kühl, etwas gedämpft; denn die Beleuchtung ist immer unbestimmt, über den Himmel ziehen Wolken, oder wir sind im Halbdunkel des Waldes. Die Zeichnung ist etwas eckig. Und dennoch geht von diesen Sachen ein eigentümlich herber Reiz aus. — Toniger und duftiger sind seine Lithographien, so besonders die Aussichten vom Duno-Berge bei Arnhem und die Abbildungen von »Het Loo«. Stümperhaft sind dagegen seine Porträts.

Der vierte Einsender, *S. C. Bosch-Reitz* (geb. 1860), kultiviert in seinen 28 Einsendungen mit großer Virtuosität nur ein einziges Thema: den Park der Villa Torlonia in Frascati. Die aristokratische Schönheit und Einsamkeit der stillen Bassins, der vornehm geschwungenen Balustraden, der stolzen Terrassen und der alten hohen Bäume, die nicht durch das profanum vulgus entweiht wird, hat ihn so in ihren Bann gezwungen, daß auch der Betrachter sich diesem in seiner Kunst festgehaltenen Zauber nicht zu entziehen vermag. Mit den drei andern Künstlern hat er nichts gemein, wie die von ihm geschilderte durch Menschenhand umgestaltete Natur eines Parks nichts gemein hat mit der von diesen Malern dargestellten Natur des Alltags. Auch seine Technik ist eine andere; und er strebt ganz im Gegensatz zu ihnen nach dekorativen Wirkungen.

M. D. Henkel.

SAMMLUNGEN

Die Sammlung **von Bildwerken der christlichen Epochen im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** hat eine große Reihe von Geschenken zu verzeichnen. So kamen aus Venedig als Geschenke des Prof. Laurenti ein paduanisches Tonrelief der Madonna, das um 1480 entstand, und ein Marmorrelief mit einer bacchischen Szene. Ein Londoner Kunstfreund, R. Langton-Douglas, stiftete ein Marmorkapitell aus einem Bau Theodorichs des Großen. Als Geschenk des Legationsrates von Behr-Bestland kam die Marmorskulptur einer liegenden Madonna mit dem Kinde ins Museum, die der Art des Arnolfo di Cambio zugewiesen wird. Eine ganze Reihe von anonymen Geschenken vergrößern die Sammlungen, es sind meist Holzskulpturen. Ein Steinbildwerk ist das westfälische Relief der Kreuzschleppung von der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts. Das Buchsreliefs der Abnahme vom Kreuz, das Direktor Koetschau auf der zweiten Lanna-Auktion für 30000 M. ankaufte, haben nachträglich Baron Lanna jun., die Firma Rudolph Lepke und ein Ungenannter dem Museum geschenkt. Geh. Rat Eduard Simon stiftete das köstliche Solnhofer Steinrelief der badenden Frau von Loyen Hering, dem bayrischen Renaissanceplastiker. Noch andere Renaissancewerke kamen als Geschenke in die Sammlung, das Solnhofer Steinrelief der Kreuzschleppung von Vitus Kols, die reich umrahmte Grablegung Christi, ein Relief in Birnbaumholz, von Hans Schwarz, dann das Bronzerelief einer stehenden nackten Frau von Albrecht Dürer, und aus der Vischerschen Gußhütte die Bronzefigur eines Bären. Auch diese Werke stammen aus der Sammlung Lanna und wurden nachträglich als Geschenke dem Kaiser-Friedrich-Museum zugeführt.

Die Generaldirektion der **Dresdener Königlichen Sammlungen** hat einen von Prof. Hans W. Singer bevorworteten **Katalog der Bildniszeichnungen** des Kupferstich-Kabinetts herausgegeben, der auch Biographen und Historikern willkommen sein wird, da es sich hier nur um authentische Bildnisse — unmittelbar nach dem Leben gezeichnet — handelt. Durch den Erwerb der Vogel von Vogelsteinschen Kollektion Mitte des vorigen Jahrhunderts gelangte das Dresdener Kabinett in den Besitz dieser sehr umfangreichen Sammlung von Bildnissen bedeutender Persönlichkeiten.

Dem **Berliner Kunstgewerbemuseum** überwies Hans Karl Krüger zwei bemalte Berliner Porzellangruppen des 18. Jahrhunderts, eine ist die Figur des Bacchus, die um 1765 entstand, und einen Mars. Die beiden Gruppen stammen aus dem bekannten Tafelaufsatz, den die Berliner Manufaktur für Katharina von Rußland schuf. — Die Bibliothek des Museums machte einige interessante Ankäufe, u. a. einen Band mit chinesischen Farbenholzschnitten aus dem Jahre 1701, ferner eine Probe frühester deutscher Druckerkunst, ein Fragment der 48zeiligen Bibel, die 1462 in Mainz bei Fust und Schöffer erschien.

Der Rat der Stadt **Leipzig** hat ein kleines Ölgemälde »Sommerlandschaft« von Toni Stadler-München und eine Kohlezeichnung von Wilhelm Leibl »Miesbacherin am Tisch« für das Städtische Museum der bildenden Künste angekauft.

Frankfurt a. M. Anläßlich der Morgenstern-Ausstellung im Kunstverein erwarb das **Städtische Historische Museum** das Gemälde »Blick auf Frankfurt, von Osten gesehen«, von F. Ernst Morgenstern.

In **Salzburg** hat dieser Tage eine Versammlung unter dem Vorsitze des Reichsratsabgeordneten Dr. Stölzel und im Beisein von Vertretern des Landesausschusses des Kronlandes Salzburg, der Stadtgemeinde Salzburg, der Handels- und Gewerbekammern und des Salzburger Kunstvereins beschlossen, eine **Landesgalerie** zu errichten, in der bedeutende Werke heimischer Künstler Aufnahme finden sollen. Die Mittel zur Ausgestaltung derselben wird ein aus Landesmitteln, vorläufig mit 3000 K. jährlich dotierter »Fonds zur Pflege und Förderung Salzburgischer Kunst« bestreiten, den eine aus Vertretern der behördlichen und künstlerischen Körperschaften gebildete Kommission zu verwalten haben wird. In den Kreisen der kunstfreundlichen Bevölkerung Salzburgs gibt sich lebhaftes Interesse kund für diese neue Institution, die ihre Tätigkeit bereits in der allernächsten Zeit beginnen will.

STIFTUNGEN

Das **Stipendium** der Stiftung, die Hugo Reisinger, der bekannte amerikanische Kunstfreund, der Berliner Akademie der Künste gemacht hat, ist in Höhe von 1000 Mk. an den Bildhauer Richard Langer in Wilmersdorf, einem Meisteratelierschüler von Prof. Tuaillon, verliehen worden.

VEREINE

┼ **München.** Die »Münchener Vereinigung für angewandte Kunst«, der unsere besten Kunstgewerbler und dekorativen Maler, sowie eine große Anzahl von Bildhauern und Architekten angehören, nennt sich neuerdings **»Münchener Bund«** e. V. Als erster Vorsitzender fungiert wie bisher Prof. Richard Riemerschmid. In der Vorstandschaft befinden sich die Maler Prof. Benno Becker, Prof. Julius Diez, Prof. Robert Engels, die Bildhauer G. Wilhelm und Prof. G. Römer und die Architekten Karl Jäger, Karl Bertsch und Dr. Paul Wenz. Geschäftsführer und Leiter der vom Verein eingerichteten Vermittelungsstelle für angewandte Kunst ist Frhr. G. v. Pechmann.

VERMISCHTES

× Unmittelbar nach Eröffnung der bedeutungsvollen Ausstellung von Neuerwerbungen der **Berliner Nationalgalerie** kommt die Nachricht von einer Reform von höchster Wichtigkeit, die diesem modernen Museum zugute kommen soll: die **Landeskunstkommission** soll aus dem Mechanismus ihres Betriebes künftig ausgeschaltet werden. Dieser bemerkenswerte Entschluß der Regierung, der allenthalben mit unverhohlener Freude begrüßt worden ist, war bereits im Sommer gefaßt worden, doch erst jetzt ist er zur Kenntnis der Öffentlichkeit gelangt. Man hat Grund, Direktor Justi, auf dessen Antrag die Änderung erfolgt ist, für die Energie, mit der er die Annahme seines Vorschlags verfocht, lauten Dank zu sagen. Denn die Verhältnisse, die sich allmählich herausgebildet hatten, waren unerträglich geworden. Aus vielen Gründen. Vor allem stellt die Landeskunstkommission einen Apparat von einer Umständlichkeit dar, daß mit ihm in der heutigen Zeit, wo schnelle Entschlüsse und rasches Zugreifen die Vorbedingungen jedes praktischen Wirkens sind, nichts mehr anzufangen war. Ihre Mitglieder setzen sich aus Vertretern der verschiedenen preußischen Provinzen zusammen, zu denen u. a. Graf Dönhoff-Friedrichstein und Ludwig Dettmann aus Ostpreußen, Eduard von Gebhardt aus Düsseldorf, Kolitz aus Kassel gehören, und man kann sich denken, daß es immer Schwierigkeiten machte, die Körperschaft einzuberufen, wenn man nicht befürchten wollte, daß die Berliner Mitglieder unter sich blieben, was ja gerade vermieden werden sollte. Wirklich gelang es auch meistens nicht, sie öfter als zweimal im Jahre zusammenzubringen, so daß sich immer ganze Berge unerledigter Arbeiten und Vorschläge auftürmten. Von der Ungeduld der Verkäufer, den verpaßten Gelegenheiten, versäumten Glückszufällen und sonstigen Schwierigkeiten, die dabei eintreten mußten, ließen sich manche hübschen Geschichten erzählen. Dann aber war die Auswahl der Angehörigen dieser Körperschaft so getroffen, daß sie den Kunstbewegungen der Gegenwart immer fremder gegenüberstand und sich in unzähligen Fällen als »Mutter aller Hindernisse« erwies. Wie viel Tüchtiges hat sie zurückgewiesen, wie viel Gutes und Bedeutsames konnte ihr nur mit endlosen Mühen abgerungen werden, als handle es sich um »Zugeständnisse« an eigentlich unerlaubte Anschauungen! So entstand der Plan, die Landeskunstkommission bei den Beratungen über die Verwendung des etatmäßigen 100000 Mark-Fonds für die Nationalgalerie auszuschalten und sie auf den zweiten Teil ihrer Befugnisse zu beschränken, der im Verbrauch der jährlichen Summe von 250000 M. für sonstige Staatsankäufe besteht. Daß die Kommission auch hier oft seltsam wirtschaftete, ist bekannt genug. Man denke nur an die Ausstattung der Regierungsgebäude in den Provinzen, an die Gemälde und Skulpturen, die dorthin gerieten, und deren Bestellung oder Ankauf sich leider meist außerhalb der Kontrolle durch die Öffentlichkeit vollzieht. Daß es in manchen Stücken während der letzten Jahre besser geworden, daß namentlich da, wo sich das Urteil des Publikums und der Kritik nicht umgehen läßt: also bei Brunnen und dergleichen Dingen, die auf freien Plätzen aufgestellt werden, mit größerer Vorsicht zu Werke gegangen wurde, sei gern zugestanden. Trotzdem sind die bedenklichen Resultate so sehr in der Majorität, daß man, um klar zu sehen, einmal eine Publikation der versteckteren Staatseinkäufe während des letzten Dezenniums etwa verlangen muß. — Für die Nationalgalerie aber wurde nun eine **neue Kommission** gebildet, und zwar wurde als ihr Präsident *Prinz August Wilhelm* eingesetzt, der vierte Sohn des Kaisers, dessen aufrichtiges Interesse für Fragen der Kunst in Berlin bekannt ist, und zu ihren Mitgliedern der Maler *Artur Kampf*, der Bildhauer *Louis Tuaillon*, der jeweilige Ordinarius für Kunstgeschichte an der Berliner Universität — also bis Ostern, leider *nur* bis Ostern, *Heinrich Wölfflin* — und der als Sammler und Mäzen bewährte und geschätzte Geheime Kommerzienrat *Ed. Arnhold* berufen; dazu natürlich *Justi* selbst. Diese Zusammenstellung ist aus mehr als einem Grunde interessant. Zunächst erscheint es als eine überaus glückliche Idee, einen jungen Angehörigen des Kaiserhauses an diesen Dingen zu beteiligen, um so zwischen dem Träger der Krone und den künstlerischen Forderungen der heranwachsenden Generation eine natürliche Vermittlung herzustellen, wie sie bisher zum Schaden der Sache leider gefehlt hat. Es könnte — wir sagen vorsichtig und ohne allzu hastigen Optimismus: könnte — auf diese Weise langsam ein Ausgleich zwischen den schroffen Gegensätzen angebahnt und vorbereitet werden, die hier heute wie vor Jahren in unverminderter Schärfe herrschen. Der Kaiser nimmt nach wie vor das lebhafteste Interesse an allen Angelegenheiten der Nationalgalerie. Es ist bekannt, daß er sich sogar von allen Werken, die der Galerie geschenkt oder

gestiftet werden sollen, Photographien vorlegen läßt — Schwarzweißabbildungen also, die doch immer nur einen annähernden Begriff vom Aussehen der interessanten Bilder und Skulpturen vermitteln können. Da wird es von Bedeutung sein, daß zwischen der Leitung der Galerie und dem Monarchen eine Persönlichkeit steht, die eher als alle andern in der Lage ist, ihm mündlich eine Erläuterung zu den gesandten Photographien zu geben. Auch hier also ist ein unmittelbarer Vorteil zu gewärtigen. Sodann aber erfordert es einen Hinweis, daß die neue Kommission nur eine Minorität von schaffenden Künstlern aufweist. Das hängt mit der immer weiter um sich greifenden Erkenntnis zusammen, daß Künstler selbst nur in den seltensten Fällen geeignet sind, Angelegenheiten der Kunst wirksam zu fördern, geschweige denn zu leiten. Der Irrtum, der früher dazu führte, berühmte Maler zu Direktoren an Museen zu machen, ist längst aufgeklärt. Man weiß, daß sie — und das ist natürlich und involviert gar keinen Vorwurf gegen sie — allzu sehr zu Einseitigkeiten im Urteil neigen, und daß dem wissenschaftlich gebildeten und praktisch erzogenen Kunsthistoriker und Museums-Fachmann meist eine größere Objektivität zur Verfügung steht. So hat man die alte Künstlermajorität der Landeskunstkommission gleichfalls nicht als förderlich erkannt und nun die Konsequenzen gezogen. Man erhofft sich von dem Wirken der neuen beratenden Körperschaft das Allerbeste, zumal da sämtliche Mitglieder in Berlin selbst seßhaft sind.

+ **München.** Die **Thannhausersche Kunsthandlung »Moderne Galerie«** veranstaltet in diesem Winter einen **Vortragszyklus** über moderne Kunst. Es werden sprechen: 1. Dr. Georg Biermann-Berlin über »Kulturgeschichte der Kunst« (zum Werden der Moderne), 2. Dr. Martin Wackernagel-Halle a. S. über »Ferdinand Hodler«, 3. Julius Meier-Graefe über »Hans von Marées«, 4. Dr. Alfred Hagelstange-Köln »Von Manet bis van Gogh«, 5. der bekannte Sammler Karl Ernst Osthaus über »Kunstsammeln«, 6. Prof. Dr. Karl Voll über »National und International in der Kunst«.

LITERATUR

Paul Klopfer, *Von Palladio bis Schinkel.* Eine Charakteristik der Baukunst des Klassizismus von *Dr. Ing. Paul Klopfer,* Direktor der Großherzoglichen Baugewerkenschule in Weimar. Mit 261 Abbildungen im Text. Eßlingen a. N. Paul Neff Verlag, 1911.

Als 9. Band der großen, von Franz Kugler und Jacob Burckhardt begonnenen »Geschichte der Neueren Baukunst« führt sich dieses Buch in die kunsthistorische Literatur ein. Chronologisch bildet es den direkten Anschluß an Gurlitts Geschichte des Barock-Stiles, des Rokoko und des Klassizismus, in die es sich, wie schon der Titel der letzteren besagt, eng verzahnt. Die allgemeine Anlage ist eine sehr übersichtliche. In einem einleitenden Diskurs über Namen und Begriff des Klassizismus, den der Verfasser »als ein schulhaftes Vorkehren eines als klassisch anerkannten Dogmas« definiert, wird mit Recht Kritik geübt an dem Namen, der sich für sich diese Stilrichtung eingebürgert hat. Die Bezeichnung Klassizismus schließt den Begriff des Nachahmens ein; da Klassizismus aber, wie wir allerdings erst seit wenigen Jahrzehnten wissen, oft reiner klassischer Stil sein kann, so steckt allerdings ein Widerspruch in diesem Sammelnamen, an dessen Stelle aber auch der Verfasser keinen besseren zu setzen weiß. Es folgt ein erster Hauptteil, der eine geschichtliche Darstellung der klassizistischen Baukunst bringt, nach Nationalitäten gesondert, wobei Italien als Heimat Palladios, des »Vaters des Klassizismus«, mit Fug an erster Stelle figuriert. Diese Teilbeobachtung der nationalen und provinziellen Nuancierungen des Stiles hat den Verfasser leider daran gehindert, sei es am Anfang, sei es am Schlusse dieses geschichtlichen Umrisses, ein zusammenhängendes Bild der doch in sehr merkwürdigen Linien verlaufenden Entwicklung der Baukunst des Klassizismus zu geben. Wohl erhält man eine klare Einsicht in das ganz einzigartige zeitliche Ineinandergreifen der drei Stile des Barock, des Rokoko und des Klassizismus, ein Kampfbild, das die am meisten grotesken Formen in Frankreich annimmt, aber nur mangelhafte Aufklärung erhält der Leser über die wesentlichen Wandlungen, die der Klassizismus, als kontinental-durchgehender Baustil betrachtet, von Palladios bis zu Schinkels Zeiten durchmacht. Nicht genügend betont sind z. B. die scharfen Stilgegensätze zwischen dem Zopf (Louis XVI.), diesem mit größter Souveränität die antiken Formen benutzenden, elegant tändelnden Stil, und dem frühen, strengen Empire (Neuklassizismus), der mit wissenschaftlicher Pedanterie der Antike gegenübertritt und allein in archäologischer Akribie seinen Ehrgeiz sucht. Wie dann im Laufe der Entwicklung auch im Empire eine freiere Richtung sich wieder geltend macht, wie dann dieser antikisierende Stil schließlich in die naiven Formen des Biedermeier übergeht, das alles kann der Eingeweihte wohl zwischen den Zeilen herauslesen, hätte aber in einer historischen Darstellung des Stiles, lieber zu ausführlich als zu knapp, unbedingt auseinander gesetzt werden müssen. Herrscht doch gerade über die Zeit des Klassizismus vielfach eine merkwürdige Verwirrung der Begriffe, die Klopfers Buch doch eben nur teilweise zu klären imstande sein wird.

Der zweite Hauptteil — er nimmt vier Fünfteile der gesamten Arbeit ein — führt den Titel: Der Klassizismus in seinem Verhalten zu den Kulturaufgaben. Er versucht »die Schöpfungen der klassizistischen Baukunst als Funktionen der zeitgenössischen Kultur aufzufassen und zu werten«. Unter diesem gewiß sehr gesunden und fruchtbaren, aber doch wohl etwas einseitigen Gesichtspunkt, werden die großen Bauaufgaben der Zeit: Kirchenbau, Theaterbau, Justiz- und Verwaltungsbau bis hin zu den Stadttoren, Plätzen und Anlagen der Reihe nach durchgesprochen, wobei kein für die Entwicklung wichtiger Bau ausgelassen ist. Für eine Zeit, wo der Nutzbau solche Bedeutung zu erhalten beginnt wie während des Klassizismus, war diese Art der Disponierung des Stoffes besonders gerechtfertigt. Wenn der Verfasser freilich in der Aufgabe, die die Kultur an den Stil stellt, die treibende Kraft erblickt, die aus einem klassizistisch-nachahmenden einen klassisch-schöpferischen Stil zu bilden imstande sei, so unterschätzt er da doch das persönliche künstlerische Ingenium. Wohin kommt man mit diesem Satz, wenn man ihn auf die Gebiete der Malerei und Bildhauerei projiziert! In seinen Analysen verrät der Verfasser ein feines künstlerisches Verständnis und sicheren Qualitätssinn. Seine Denkmälerkenntnis läßt ihn, soweit ich beurteilen kann, nur für Rußland im Stich, dessen klassizistische Baukunst er geringschätzt und als unnational erklärt. Nicht mit Unrecht aber hat man gesagt, daß der eigentliche russische Baustil der klassizistische Stil und das Empire seien, denn gerade dieser Stil hat sich wunderbar den nationalen und kulturellen Eigenheiten des Landes angepaßt. Auch ist der russische Klassizismus durchaus nicht nur von ausländischen Architekten gemacht. Den Hauptnamen unter den russischen Architekten dieser Epoche, Wassilij Iwanowitsch Baschenow (1737 in Moskau geb.) findet man freilich nicht einmal erwähnt. — Das zum Schluß angehängte Künstlerregister ist leider recht unzureichend ausgefallen; aus welchen »Quellen« der Verfasser hier geschöpft hat, ist mir nicht klar geworden. Die biographischen Angaben sind nicht nur lückenhaft, wohin man auch greift, sondern auch z. T. direkt falsch. Ganz unzureichend sind z. B. die Angaben über den sehr geschätzten Hamburger

Chateauneuf, über A. M. Chatillon, der nicht 1780 starb, sondern erst am 7. 12. 1782 geboren wurde, über Gaetano Chiaveri (nicht Chiavari!), über dessen Leben schon der alte Nagler viel besser orientiert. Jacob van Kampen ist nicht 1600, sondern am 2. 2. 1595 geboren; der 1660 (nicht 1680) geb. Charles Etienne Briseux ist in zwei Persönlichkeiten zerlegt, und was der Irrtümer mehr sind. Eine methodische Ausnützung der bekannten Architektenlexika von Lance und Bauchal für die französischen Namen, des Wurzbachschen Künstlerlexikons für die Niederländer und eine gründliche Heranziehung des alten Nagler für die Deutschen hätten dieses Künstlerverzeichnis wesentlich wertvoller gestaltet. Die Ausstattung des Buches ist vorzüglich, die Klischees fast durchweg tadellos.

Hans Vollmer.

Hans Eggimann, *Radierungen*, 2. Serie. (Bern, Verlag von A. Francke, 1911.) Fol. In Mappe.

Seit dem Erscheinen der ersten Serie vor einem Jahre, die in der »Kunstchronik« N. F. XXII, Nr. 11 ausführlich behandelt wurde, hat der 1872 in Bern geborene Künstler zweifellos noch weitere Fortschritte gemacht. Auch diese neuen zwölf Arbeiten zeigen wieder die starke Eigenart Eggimanns, der es nicht nötig hat, andere zu imitieren oder Anleihen zu machen. Er beherrscht auch hier alle Ausdrucksmittel der Radiertechnik. Besonders gut gelungen sind die Aquatinta-Blätter, in denen eine außergewöhnlich feine Wirkung von Licht und Schatten erzielt wird. Diese zwölf Radierungen vereinigen wieder technisches Können, Originalität der Erfindung und jenes eigenartige Gemisch von Naturalismus und Humor, das Eggimanns Arbeiten so anziehend gestaltet. Die Blätter »Nörgler« und »Liebeslied« sind zwei Schöpfungen, die auch dem *Architekten* Eggimann alle Ehre machen. Hier merkt man, daß der Künstler ursprünglich Architektur studiert hat, ehe er sich auch der Radierung zuwandte, die ihm besondere Freude macht. Namentlich die erste der beiden genannten ist eine großzügig durchgeführte Arbeit, in der der gewaltige Denkmalbau einen scharfen Kontrast zu den mißgünstigen Gestalten bildet, die an ihm herumnörgeln. Bei der Überschwemmung des Kunstmarktes mit Radierungen heute müssen Blätter, die etwas zu sagen haben, willkommen sein. *S.-B.*

Salomon Reinach, *Allgemeine Kunstgeschichte.* Leipzig, Verlag von Veit & Comp.

Corrado Ricci, *Geschichte der Kunst in Norditalien.*

Sir Walter Armstrong, *Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland.* 2 Bände. Julius Hoffmann, Stuttgart.

Die Vorträge, die *Salomon Reinach* in der Ecole du Louvre über die allgemeine Kunstgeschichte gehalten hat, und die unter dem Titel Apollon als ein kleines Handbuch mit über 600 kleinen Abbildungen erschienen sind, haben bei dem französischen Publikum einen so großen Erfolg gehabt, daß eine Übersetzung in das Deutsche unausbleiblich war. Das Buch des geschicktesten Verfassers von Kompendien und Repertorien antiker Kunst zeichnet sich in der Tat durch große Übersichtlichkeit, weiten Blick und gute bibliographische Nachweise aus. Seine die gesamte Kunstentwicklung von den prähistorischen Kunstanfängen bis zur unmittelbaren Gegenwart in 24 Kapiteln behandelnde Übersicht berücksichtigt alle wichtigeren Erscheinungen, hebt aber namentlich die Antike und die italienische Renaissance ausführlicher hervor. Der Norden wird mit starker Betonung Frankreichs und einer etwas hochmütigen Abfertigung Deutschlands behandelt, wie denn die Versuche einer selbständigen germanischen Kunstempfindung, deren Kampf mit dem antikischen Einfluß so interessant ist, recht stiefmütterlich behandelt sind. Aber diese Ausstellungen sollen den Wert des Buches als Ganzes nicht schmälern, denn es orientiert gut und liest sich auch in der Übersetzung glatt und angenehm. Die Sorgfalt, mit der Reinach die Bibliographie verzeichnet hat, verpflichtete in der deutschen Ausgabe zu einer Revision, die auch die neuesten Erscheinungen gewissenhaft hätte beifügen können. Ausstattung und Druck der vielen kleinen Abbildungen sind auf der Höhe des Pariser Vorbildes.

Der Erfolg dieses Reinachschen Büchleins hat eine ganze Reihe von Kunstgeschichten im gleichen Format und in ähnlich reicher Ausstattung mit vielen Abbildungen hervorgerufen. Unter der Devise »Ars una, species mille« erschienen zugleich auf deutsch, englisch, französisch, italienisch und spanisch zwei geschmackvolle Bände über die Geschichte der Kunst in Norditalien und über die Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. Noch 14 Bände über alle wichtigen Gebiete europäischer, orientalischer und selbst nordamerikanischer Kunst sind in Vorbereitung. Das Verleger-Konsortium, das diese Weltgeschichte der Kunst in nuce unternommen hat — William Heinemann in London, Charles Scribners Sons in New York, Hachette et Cie. in Paris, das Istituto Italiano d'Arti Grafiche in Bergamo, die Libreria Gutenberg de José Ruiz in Madrid und endlich Julius Hoffmann in Stuttgart — ist bemüht gewesen, die Konfektion der einzelnen Bände möglichst bewährten und berühmten Autoren zu übertragen und die deutschen Übersetzer haben sich alle Mühe gegeben, den verschiedenen Autoren gerecht zu werden. Das ist bei einem begeisterten Schilderer italienischer Kunst, wie es Corrado Ricci ist, gewiß nicht immer leicht gewesen. Der Generaldirektor der Altertümer und schönen Künste in Rom hat für seine Darstellung der Kunstgeschichte Nord-Italiens eine im wesentlichen topographische Anordnung beliebt, so daß die Venezianer Kunst von den Anfängen bis ins 19. Jahrhundert, dann die Mailänder und lombardische Schule wieder vom Anfang bis zu Segantini behandelt wird. Für die schnelle Orientierung bietet diese Gruppierung unstreitig große Vorteile, wogegen das Bild einer organischen Kunstentwicklung, die nach und nach alle Landschaften ergreift, nur schwer erfaßt werden kann. Die Überfülle des Stoffes war nicht leicht zu meistern, vielleicht sind der erwähnten Künstler dritten und vierten Ranges ein wenig zu viel. Sehr dankenswert sind die Bibliographien, die den einzelnen Kapiteln angehängt sind.

Der Bearbeiter der Kunst in Großbritannien und Irland *Sir Walter Armstrong* hat sich durch den Überblick, den er über die uns leider noch viel zu fremde Entwicklung der bildenden Künste in England gibt, ein Verdienst erworben. Er weiß das spezifisch Englische in der Kunstentwicklung gut hervorzuheben und ist glücklich und prägnant in der Charakteristik der großen Erscheinungen. Er behandelt auch das Kunstgewerbe und Gebiete wie die Miniaturmalerei und die graphischen Künste. Sorgfältige bibliographische Nachweise hat auch er den einzelnen Kapiteln angefügt.

Beide Bücher sind überaus reich und gut illustriert. Die Autotypien — im italienischen Band 770, im englischen 600 — sind gut gedruckt. Zum besonderen Schmuck sind jedem der Bände noch je vier farbige Reproduktionen beigefügt. So ist mit diesen kompendiösen Kunstgeschichten ein guter Anfang gemacht worden. *R. G.*

Arthur Kauffmann, *Giocondo Albertolli.* Straßburg, Heitz, Mark 6.50.

Die Zeit, die wieder Freude am Ornament haben wird, halte ich für nicht allzufern. Die absolute Reinigung unserer Ingenieurarchitekturbauten von jeglichem Schmuck, wie das von einem kleinen Häuflein Wiener Architekten unter dem

ekstatischen Kampfruf: »Das Ornament ein Verbrechen« kategorisch gefordet wird, ist mir ein sicheres Anzeichen dafür. Es ist schon zu allen Zeiten so gewesen: ein Extrem löst das andere ab. Und wie in allen anderen Kunstzweigen, wird man auch hinsichtlich des Ornaments eine historische Entwicklung konstruieren wollen und anfangen, das Ornament der Vergangenheit in seinen Zusammenhängen zu studieren. Man wird viel Unerforschtes vorfinden, denn bis heute ist eine zusammenfassende Geschichte des Ornaments nicht geschrieben worden. Um eine solche zu schaffen, wird aber zuvor noch viel Detailarbeit innerhalb der einzelnen Kunstepochen geleistet werden müssen.

Die Zeit nun, die trotz allem Streben nach »Reinigung« in der Dekoration dem rein zierenden Ornament unendlich viel Liebe entgegenbrachte, behandelt ein Buch, das soeben als Heft 84 von: »Zur Kunstgeschichte des Auslandes«, Verlag von J. H. Ed. Heitz, Straßburg, erschienen ist: Dr. A. Kauffmann, G. Albertolli, der Ornamentiker des italienischen Klassizismus. (Mit 16 Abb., Preis M. 6.50.) Das Thema ist klar und sicher, dabei mit schätzenswerter Objektivität bearbeitet. Und wenn uns am Schlusse Albertolli als Künstler nicht sympathisch geworden ist, so liegt dies eben in der aller Individualität entbehrenden Persönlichkeit des Ornamentikers und vor allem in seinem Akademismus, dessen unerbittliche Logik und Klarheit und dessen trockene Kälte wir das ganze 19. Jahrhundert hindurch immer und überall spüren. Denn noch bis vor wenigen Jahren dienten an unseren technischen Hochschulen, wie der Verfasser im Vorwort sagt, die Ornamentstiche Albertollis den jungen Studierenden als Vorlagen! Man hat vielleicht den Wunsch, gerade diesen Gedanken infolge seiner momentanen Aktualität weiter ausgesponnen zu sehen. Doch lag dies nicht im Rahmen der Arbeit. Der Verfasser hat vielmehr die Kunst Albertollis und sein Wirken in den historischen Zusammenhang einzugliedern versucht, was ihm auch in vollem Maße gelungen ist.

Man bekommt im ersten Teil der Arbeit ein feines, kleines Übersichtsbild von den künstlerischen Evolutionen im Oberitalien des 18. Jahrhunderts, von dem allmählichen Losreißen vom Barock, um dann durch die Stilanalysen im zweiten Teil zu der Überzeugung geführt zu werden, daß Albertolli durch seine klassizistischen Dekorationen die italienische Ornamentik von den bis dahin herrschenden französischen Einflüssen befreit und zur originalen emporgehoben hat, daß seine Zierweise einen Höhepunkt und gewissermaßen den Abschluß in der Entwicklung der italienischen Ornamentik bildet, also »die bis zur äußersten Konsequenz durchgeführte Anwendung *der* Regeln, mit denen die Renaissance den Kampf gegen die Ungesetzmäßigkeit beginnt«. — Im letzten Teil der Abhandlung über die Schule und Lehrmethode Albertollis erfahren wir u. a. die interessante Tatsache, daß er durch sein Zeichenlehrbuch, den »Corso elementare«, der Vater der durch das ganze 19. Jahrhundert geübten Methode des Zeichnens nach vorgelegten Typen wurde, über die wir bekanntlich erst in allerletzter Zeit hinausgekommen sind.

Dr. H. M. S.

Ignaz Beth, *Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts.* Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 130 (1910). XI, 174 Seiten, 30 Tafeln.

Wenn man die Baumdarstellung des 15. Jahrhunderts an der Hand der dem Buche beigegebenen Abbildungen chronologisch verfolgt, möchte man sie in der großen Linie wenigstens eine organische nennen. Wie draußen in der Natur die Entwicklung sich abspielt, so auch hier. Zuerst sind die Blättchen und Ästchen in ein Eins zusammengedrängt wie eine Knospe, dann wagen sich die einzelnen Partikel zaghaft, allmählich aber, wenn auch unbewußt, immer sicherer aus ihrer sie umspannenden Hülle hervor. Bald sprengen sie ihre Fesseln völlig und dehnen auch schon ihre Glieder, teilen sich, immer mehr Raum umfassend und freuen sich ihrer ungehemmten Auflockerung. Und wie es in der Natur das Wachstum befördernde und retardierende Momente je nach Klima und Bodenbeschaffung gibt, so auch in der Graphik. In manchen Städten bleiben die Bäumchen zurück; sie bedürfen erst der Nahrung von außen her, um sich voll entfalten zu können.

Der Verfasser hat sich das Thema nicht selbst gestellt, sondern die Arbeit ist die Frucht einer glücklichen Bewerbung um den Preis der Grimm-Stiftung 1909. Das Gebiet war also eng umgrenzt, und so konnte die gleichzeitige Malerei gar nicht und die Zeichnung leider nur an sehr wenigen Stellen herangezogen werden. Es ist dies bedauerlich, denn man darf annehmen, daß der Verfasser dadurch vielleicht doch zu wichtigeren Resultaten (besonders zur genaueren Lokalisation bisher ungenügend bestimmter Werke) gekommen wäre, als es die Arbeit in ihrer vorgeschriebenen Umgrenzung zuließ. Schließlich handelte es sich aber für den Verfasser weniger um neue Detailuntersuchungen, als um eine sichtende, zusammenfassende Behandlung bereits gewonnener Resultate. Er wollte eine *Vorstudie* zu einer noch zu schreibenden *Geschichte der deutschen Landschaft* überhaupt geben. Und da kann die Kenntnis und Auswahl bei der Verwertung des Materials, so wie die Belesenheit in der einschlägigen Literatur nur gelobt werden. Allerdings hat ihn letztere verführt, etwas allzuviel Zitate seinem Buche beizugeben und dadurch wohl manchmal ein eigenes Urteil zu unterbinden.

Im einzelnen wäre natürlich manches zu beanstanden. So kommt der Verfasser z. B. S. 26 (vgl. auch S. 169—171) auf die Planetarien zu sprechen, erwähnt aber nur gerade das Exemplar (im Berliner Kupferstichkabinett), dessen Provenienz — ob niederländisch oder deutsch — bestritten wird, während zweifellos deutsche Exemplare wie die Bruchstücke im Britischen Museum (dazu gehören auch die Reste in der Universitätsbibliothek zu Basel), in der Heidelberger Universitätsbibliothek, in der Wiener Hofbibliothek, sowie die ganzen Exemplare in der Steierischen Landesbibliothek zu Graz und in der Züricher Staatsbibliothek unerwähnt blieben. Auch irrt der Verfasser, wenn er mit Lippmann noch an der Abhängigkeit des Berliner Blockbuches von der »Baccio Baldini« zugeschriebenen italienischen Serie festhält. Das Berliner Blockbuch, zu dem übrigens ursprünglich zweifelsohne der lateinische xylographische Text gehörte und keine Planetenverse, wurde bereits 1455 in einer Handschrift (Cgm 312) der Münchener Hof- und Staatsbibliothek kopiert, so daß über die Priorität, da die italienischen Stiche sicher später sind, keinerlei Zweifel mehr bestehen. Warburg hatte übrigens schon 1905 (Sitzungsber. d. Berliner Kunstgesch. Gesellsch. v. 17. Febr. S. 7 ff.) mit andern triftigen Gründen Lippmann in dieser Frage widerlegt.

Die dem Buche beigegebenen Abbildungen sind nach Pausen des Verfassers hergestellt und berücksichtigen nur das 15. Jahrhundert, von der richtigen Voraussetzung ausgehend, daß das wichtigere Material für das 16. Jahrhundert wohl jedem zu Händen ist. Vielleicht hätte eine jeweilige Beischrift der Provenienz der Bäumchen unter denselben die Benutzung des Buches gefördert.

H. Th. B.

Ludwig Speidel, *Persönlichkeiten.* Berlin, Meyer & Jessen.

Der berühmte Redakteur des Feuilletons der Neuen Freien Presse in Wien, der 1906 starb, hat nicht nur weite Gebiete der Literatur zum Gegenstand feinsinniger Betrachtung und Kritik gemacht, er hat auch für die Erscheinungen moderner bildender Kunst ein warmes Interesse gehabt.

Ja in dem Verständnis gewisser künstlerischer Persönlichkeiten, die sich ihre Bedeutung dem Strom entgegen erringen mußten, war Speidel, der »Primarius der öffentlichen Meinung«, oft seiner Zeit voraus. Deshalb, weil er für echte künstlerische Selbstständigkeit eine natürliche Witterung hatte, haben die Aufsätze, über Wilhelm Kaulbach, Anselm Feuerbach, Wilhelm Leibl, Böcklin, Fritz von Uhde, Natter, Meunier verdient der Vergänglichkeit des Feuilletons entrissen zu werden. Sie sind in dem 1. Bande von Speidels Schriften erschienen. Hoffentlich werden die späteren Bände noch mehr ähnliche Arbeiten Speidels bringen, in ihrer schönen und geistreichen Sprache sind sie Muster psychologischer Kunstkritik. *R. G.*

Thomas Garner und **Arthur Stratton**, *The Domestic Architecture of England during the Tudor Period.* 2 vols. B. T. Batsford.

Diese bedeutende Veröffentlichung zur Geschichte der englischen Architektur zur Zeit des Tudors wurde von Thomas Garner begonnen und nach dessen Tod (1906) von Arthur Stratton im Geiste des Beginners glücklich zu Ende geführt. Zum ersten Male wird hier von Sachkundigen ein Überblick über das gegeben, was die englische Architektur im Zeitalter des Tudors von Heinrich VIII. bis zum Tode der Königin Elisabeth, an bürgerlichen Bauten, besonders an Landhäusern hervorgebracht hat. Man hat diese Stilperiode, in der die heimische gotische Überlieferung sich der fremden Einflüsse italienischer, niederländischer und deutscher Kunst mehr zu erwehren sucht als daß sie nach einer Vermischung mit der fremden Kunstweise strebt, »chaotisch« genannt und sie lange Zeit über die »reinere« Renaissance Englands wie sie Inigo Jones verstand, vernachlässigt. Schon ist viel zerstört worden und noch mehr unverständiger Restauration anheim gefallen. Aber es ist allgemach erkannt worden, daß gerade in den Landhausbauten der Tudorzeit sowohl in der Anlage wie in der komfortablen und dekorativen Durchführung die bodenständige Wohnkultur Englands Formen entwickelt hat, an der auch die moderne Architektur vorteilhaft anknüpfen kann. Thomas Garner erblickte in dem Studium dieser malerisch so reizvollen und architektonisch so entwicklungsfähigen englischen Bauweise seine Lebensaufgabe. Er hat das Land nach allen Richtungen durchforscht und Aufnahmen aller stilgeschichtlich bemerkenswerten Bauten unternommen. Der Fortsetzer und Beendiger seines Werkes ist seinen Spuren gefolgt. Auf 192 großen Tafeln sind die Landsitze in Außen- und Innenansichten, meist in vortrefflichen Lichtdrucken, reproduziert worden. Eine Menge Detailaufnahmen, Grund- und Aufrisse, architektonische und dekorative Details erhöhen noch den Wert dieser wohlüberlegten Publikation. Die einzelnen Bauten werden im Text einläßlich besprochen und die wichtigen historischen Nachrichten sorgsam beigebracht. Fast alle englischen Landschaften wurden berücksichtigt und nur wenige wichtige Bauten fehlen. Eine ganze Anzahl hervorragender Bauten werden hier überhaupt zum ersten Male gründlich untersucht. So ist ein wissenschaftlich belangreiches und künstlerisch überaus anregendes Werk zustande gekommen, das niemand ohne Nutzen in die Hand nehmen wird. Auch die stilgeschichtliche Einleitung ist ganz danach angetan, mit manchen Vorurteilen aufzuräumen, sie gibt in geschickter Darstellung einen Überblick über eine Kunstbewegung, deren Bedeutung für die Erkenntnis des originalen englischen Kunsttriebs oft unterschätzt worden ist. Ebenso dankenswert sind die vielen Erörterungen konstruktiver und materialtechnischer Fragen und die häufigen Hinweise auf bemerkenswerte architektonische Lösungen und dekorative Einflüsse, Bemerkungen, deren Wert durch gute Detailzeichnungen vermehrt wird. Die Herausgeber geben mit ihrem Werke eine Anregung zu einer ähnlichen Behandlung der deutschen entsprechenden Renaissancekunst. Seit dem im flüchtigen Stil eines Architekturstudenten auf Reisen dargebotenen Werke von Orthwein hat die deutsche Renaissance noch keinen Bearbeiter gefunden, der dem Gegenstand die gleiche Liebe und gleiche Energie in der zusammenfassenden Vorführung des Stoffes zugewandt hätte. *R. G.*

Der Fünfte Band
von Thieme-Beckers Künstlerlexikon ist erschienen

Der Sechste Band
ist im Druck und erscheint in einigen Monaten

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Inhalt: Kunst unserer Zeit in Kölner Privatbesitz. — J. Chr. Kröner †. — Personalien. — Fritz Reuter-Monument in Rixdorf. — Ausstellungen in Weimar und Amsterdam. — Berliner Kaiser-Friedrich-Museum; Dresdener Kgl. Sammlungen; Berliner Kunstgewerbemuseum; Leipziger Museum der bild. Künste; Histor. Museum in Frankfurt a. M.; Landesgalerie in Salzburg. — Reisinger-Stipendium. — Münchener Bund. — Vermischtes. — Literatur. — Anzeige.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 4. 3. November 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

AUSSTELLUNG ALTER MEISTER IN DER LONDONER GRAFTON GALLERY

Die unter dem besonderen Protektorate des Königs stehende und durch den Herzog und die Herzogin von Connaught eröffnete, und zum Besten des nationalen Kunstfonds veranstaltete Ausstellung lieferte von neuem den Beweis, welche unerschöpflichen Kunstschätze in den Privatgalerien Englands angesammelt worden sind. Eine ganze Reihe der hier zur Besichtigung gebotenen Werke war entweder früher gar nicht, oder vor längerer Zeit ausgestellt, aber keins derselben wurde einer öffentlichen Galerie entliehen. Lord Curzon, der frühere Vicekönig von Indien, hielt eine Eröffnungsrede, in welcher er vor allem den Wunsch zum Ausdruck brachte, die staatliche jährliche Beihilfe von 5000 £ auf 25000 £ erhöht zu sehen. Dann schlug der Redner verschiedene bis zum strengsten Ausfuhrverbot zielende Mittel und Mittelchen vor, um dem Auslande den Ankauf wertvoller Kunstwerke zu ungunsten Englands unmöglich zu machen. Alle diese wohlgemeinten Ratschläge scheinen in unsern modernen Lebensverhältnissen, und gerade in England am allerwenigsten durchführbar, da so leicht kein englisches Parlament ein bezügliches Gesetz gutheißen würde! Vom praktischen Standpunkt aus wird es daher wohl bei dem Rate: »Tu Geld in deinen Beutel« verbleiben!

Unter den 108 zur Stelle befindlichen Gemälden nimmt fast jedes unser besonderes Interesse in Anspruch, sei es nun als reines Kunstwerk, sei es in kunsthistorischer Hinsicht, oder weil endlich mehrere der vorhandenen Bilder gerade in letzterer Zeit zum Gegenstand von Spezialforschungen wurden. Außer dem Könige, der aus dem *Holyrood-Palast* die beiden erhaltenen Altarflügel von *van der Goes'* herrlichem Werk sandte, haben auch die Besitzer der meisten vornehmen Galerien Londons zum Erfolge der Ausstellung beigetragen. Besonders hervorragend ist die italienische Schule vertreten und namentlich bieten die Florentiner Primitiven, die frühen Meister von Siena und Umbrien, reichhaltigen Stoff für kunstwissenschaftliche Studien und Spekulation. Die Morgendämmerung der Kunst wird hier durch vier kleine, Szenen aus dem Leben Jesu enthaltende Paneele illustriert, die auf Goldgrund um 1308—1311 von *Duccio di Buoninsegna* (1255—1319), der frühsienesischen Schule angehörig, gemalt wurden. Jetzt in dem Besitz von Mr. K. H. Benson, gehörten sie ursprünglich zu dem großen Altarwerk, das der Künstler für den Dom seiner Vaterstadt geschaffen hatte. Hier in dieser Arbeit bricht er mit der altbyzantinischen Tradition. Leben, Freiheit der Bewegung und geschickte Gruppierung lassen eine neue Phase in der Malerei erkennen, wenngleich noch immer der Goldgrund die Stelle des Himmels einnimmt.

Gleichfalls aus der Schule von Siena stammen die beiden, Patriarchen darstellenden, von M. Herbert Cook geliehenen Bilder *Ugolinos da Siena*. Möglicherweise bildeten diese Figuren den oberen Teil des Hochaltargemäldes von Santa Croce in Florenz, das Vasari erwähnt und das als großes Polyptychon sich am Anfang des 19. Jahrhunderts noch in der Hand von Mr. Ottley vereint befand, aber 1885 infolge eines Auktionsverkaufs in einzelne Teile zerstreut wurde.

Das, was Duccio für Siena getan, vollbrachte Giotto für Florenz, indem er noch vollständiger mit der Formel der Vergangenheit brach, als es je die Schule von Siena getan. Allein das bisher niemals ausgestellte, Lady Jekyll gehörige und im Katalog »Salvator Mundi (Nr. 3), Giotto zugeschriebene Gemälde besitzt alle Anzeichen einer späteren Periode. Kein solcher Zweifel befällt das von *Bernardo Daddi* signierte, aus der Galerie Sir Hubert Parrys geliehene Werk (Nr. 21), ein Polyptychon, das die Kreuzigung und Heilige darstellt. Diese frühflorentinische, wunderbar gut erhaltene Arbeit muß jedenfalls zu den Perlen der italienischen Malkunst des 14. Jahrhunderts gezählt werden. Sie bildet ein Mittelding zwischen der Schule von Siena und Florenz. In ähnlichem Stil gehalten sind die drei getrennten Teile eines Triptychons von *Agnolo Gaddi* († 1396), den Heiland zwischen dem Engel der Verkündigung und Maria zeigend. Auf dem Bilde Mr. Herbert Cooks sind zeitgenössische Inschriften in Goldbuchstaben angebracht, so u. a. »Ego sum Via, Veritas et Vita.«

Als eine bedeutende Anziehungskraft erweist sich des Rev. A. F. Suttons Gemälde »*Thronende Madonna* mit Kind umgeben von Engeln«, im Katalog unter Nr. 7, jetzt mit Berechtigung *Masaccio*, ehemals aber Gentile da Fabriano zugewiesen, mit dem es allerdings wohl niemals etwas zu tun gehabt hat. Alles spricht hier zugunsten Masaccios als eines Meisters, der mit einem Fuße noch in der Tradition Giottos, mit dem andern schon in der Renaissance steht. Die kürzlich ausgedrückte Ansicht eines Gelehrten, daß dies Bild der mittlere Teil des Altarbildes sei, das Masaccio 1426 für die Kirche Carmine in Pisa herstellte, und von dem Teile sich in Berlin, Wien, Pisa und Neapel befinden, besitzt viel Wahrscheinlichkeit. Leider kann nicht geleugnet werden, daß dies Meisterwerk sich in einem sehr schlechten Erhaltungszustande befindet.

Von großem kunsthistorischen Interesse ist Sir Julius Wernhers »*St. Michael besiegt Satan*« (Nr. 11), von *Bartolomeo Vermejo*, einem spanischen Maler aus der Schule von Cordova, etwa 1490. Zur linken Hand des Bildes kniet der Stifter und ebendaselbst zeigt sich die Signatur »Bartolomeus rubeus fecit«. »Rubeus« ist die latinisierte Form für Vermejo, eines Künstlers, von dem in letzterer Zeit einige Werke identifiziert wurden. Nicht nur die alten spanischen Autoritäten: Pacheco, Martinez, Palomino, der

Vasari Spaniens, noch Ponz und Cean Bermudez, sondern auch die neueren Kunsthistoriker, mit Ausnahme von Justi, kennen Vermejo nicht. Justi erwähnt den Meister in seiner Vorrede zu Baedekers Spanien. Ein anderes von Sir Julius Wernher geliehenes Bild nimmt gleichfalls unsere vollkommenste Aufmerksamkeit in Anspruch. Es ist dies vielleicht das einzige Werk *Albrecht Altdorfers* († 1538) in England. Dies im Katalog unter Nr. 29 verzeichnete Gemälde führt den Titel »Christus nimmt Abschied von seiner Mutter vor der Passion«. Ein anderes, bisher nicht öffentlich gesehenes Bild in der spanischen Abteilung »*Porträt von Doña Antonia Zarate*«, ein Werk *Goyas*, kommt aus der Sammlung von Mr. Otto Beit. Derselbe lieh der Ausstellung ferner zwei prachtvolle Niederländer: *Jacob Ruisdael* (Nr. 74) und *van der Heiden* (Nr. 97). Ein besonderer Vorzug der Ausstellung ist der, daß auch die Entwicklung der Landschaftsmalerei von Rubens zu Sieberechts, von Duccio bis Turner, stufenweise klar erkannt wird. Die von Mrs. Bischoffsheim gesandte Landschaft *P. de Koninckx* beweist, daß sie in dem genannten Spezialfach bedeutender ist, als von einzelnen Seiten bisher angenommen wurde. (Nr. 68). Die von Lady Wantage gesandte Landschaft *Rembrandts* »*Le Commencement d'Orage*« (Nr. 75) zeigt nahe Verwandtschaft mit einem in der Galerie des Herzogs von Westminster befindlichen Werk P. Koninckx. Andere in der Ausstellung noch vorhandene Gemälde *Rembrandts* sind: »Das *sogenannte Porträt seines Vaters*« (Nr. 51) von Mrs. Fleischmann geliehen; dann Nr. 58 »*Jacob swooning at the sight of Josephs Body*«, aus dem Besitz des Grafen von Derby; ferner die Frau, bekannt als »*Rembrandts Köchin*« (Nr. 59), Mrs. Fleischmann gehörig; weiter »*Catrina Hoogh*«, bezeichnet Rembrandt 1657 (Nr. 60) aus der Sammlung von Lord Penrhyn, ein Porträt, das früher irrtümlich für die Frau des Malers Peter de Hoogh ausgegeben wurde, aber selbst eventuell nur seine Mutter darstellen kann. Eine frühe, und nicht uninteressante *Kopie nach Rembrandts* »*Windmühle*«, ehemals Lord Landsdowne, jetzt Mr. Widener in Philadelphia gehörig, wurde bisher sicherlich zu Unrecht der »Norwicher Schule«, so namentlich ihrem Begründer, dem sogenannten »Old Crome« zugewiesen, indessen sowohl aus äußeren wie inneren Gründen vermag weder die Zeit der Herstellung noch das Ursprungsland genau bestimmt zu werden (geliehen von Mr. T. Humphry Ward. Nr. 67). *Turners* »*Windmühle und Schleuse*« (Nr. 66) aus dem Besitz von Sir F. Cook gewährt uns nicht nur einen interessanten Einblick in die Evolution des Landschaftsbildes, sondern bestätigt auch tatsächlich die früheren Annahmen, daß der englische Meister das in Rede stehende Werk Rembrandts kannte. Von der ganzen Reihe an und für sich zwar vortrefflich hier vertretenen älteren englischen Malern möchte ich nur bemerken, daß sie sich eigentlich nicht harmonisch in diese Ausstellung hineingliedern. Nur einer, *G. F. Watts*, erregt keine Dissonanz mit seinem Porträt von »*Mrs. G. Cavendish Bentinck und ihren drei Kinder*«, gemalt 1857 (Nr. 42. Gesandt durch Mr. F. Cavendish Bentinck). Von hervorragenden, aber bisher noch nicht genannten Galerien, die die Ausstellung beschickten, erwähne ich noch folgende: »Breitmeyer«, Graf Brownlow, Marquis Bute, Graf Crawford, Rt. Hon. Lewis Fry, Mrs. Joseph, Graf Malmesbury, Lord Middleton, Graf Northbrook, Graf Plymouth, Alfred C. de Bothschild, Sir H. Samuelson, Graf Spencer, Mr. Edward Speyer, Sir Edgar Speyer, Sir Edgard Vincent, Mr. Henry Wagner und Lord Wimborne.

Der Ausstellungskatalog, ein wissenschaftliches Werk von bleibendem Wert wurde von Mr. Maurice W. Brockwell verfaßt, der auch wesentlich die Organisation der Ausstellung leitete. Mr. Roger Fry, der Sekretär des Unternehmens, stand an der Spitze der »Hängekommission«, die ihre schwierige Arbeit zur größten Zufriedenheit erledigte, während nicht am wenigsten zum Gelingen des Vorhabens die Sekretärin der »Grafton-Gallery«, Miss Wolston, beitrug.

O. v. Schleinitz.

NEUES AUS VENEDIG

Die *Abbazia di S. Gregorio* ist nun von Gerüsten befreit und nach beendeter Restauration freigelegt. Man hat die zwei großen gotischen Fensteröffnungen gegen den Canale grande in ihrer früheren Gestalt hergestellt, ebenso das dreiteilige Fenster darüber wieder geöffnet. Nach noch vorhandenen Spuren gelang es auch, der Loggia gegen die Salutekirche wieder ihre frühere Gestalt zu geben. Zum Glück ist die Säulenstellung im Klosterhofe wenig alteriert worden, obgleich das altersgeschwärzte Kolorit, das Entzücken aller Maler, einigermaßen gelitten hat. Die Butzenscheiben der Türen können nicht entschädigen für die den modernen Anforderungen an die alte Abtei gemachten Ansprüche. Ein Antiquariat hat sich in den Bau eingenistet. Es ist Privatbesitz und niemand konnte dieser Bestimmung wehren. Da die Befürchtung begründet war, der ganze Bau möchte verschwinden und ein modernes Hotel die Stelle einnehmen, so kann man sich nur freuen, daß er nun auf lange Zeiten hinaus erhalten ist.

Der Turmbau von S. Marco naht sich seiner Vollendung. Es fehlen an der abschließenden Pyramide nur noch acht Meter. Am oberen Würfel wurden die in bösen Zeiten entfernten Löwen des hlg. Marcus, neu hergestellt, wieder angebracht, und die fast ganz zerstörten Relieffiguren der Justiz und der Venezia, wiederhergestellt, eingesetzt. Beiden hat man goldene Kronen und der Justiz Schwert und Wage gegeben. All das glänzt gar freundlich in der Sonne. Dieser ganze Teil des Turmes ist nur freigelegt und man ist gegenwärtig mit der Abnahme des Gerüstes an der Glockenzelle beschäftigt.

Die *Loggetta* wächst sichtlich empor und der Wiederaufbau soll bis Weihnachten beendet sein. Mit erstaunlicher Geduld hat man alle die unzähligen zerbrochenen Teile wieder zusammengesetzt.

Im *Dogenpalast* ist die Wiederherstellung der Räume, welche die Bibliothek beherbergten, als beendet zu betrachten. Bereits sind die großen Wandgemälde im ehemaligen Lesesaal wieder eingesetzt.

Ein interessanter Fund wurde dieser Tage in einem Privathause bei S. Giuliano gemacht. In einem alten vielfach umgebauten Hause entdeckte man unter der Tünche leidlich erhaltene *Freskenreste aus dem 15. Jahrhundert.* Es sind in dem wenigem Erhaltenen vier Kardinaltugenden zu erkennen mit angebrachten Schriftrollen. Jede der Figuren unter einem gotischen Baldachin. Der Direktor des städtischen Museums erachtete es der Mühe wert, diese Reste für das Museum zu erwerben. Jedenfalls gehören diese Überbleibsel einer ganzen Säaldekoration an und bildeten vielleicht einen Fries. Nach Ablösung und Verbringung ins Museum wird man bessere Gelegenheit haben, den seltenen Fund zu prüfen, was in dem fast dunklen, durch Verbauen jetzt ganz kleinen Raume unmöglich war.

Es ist der Mitteilung wert, daß *Tizians* interessantes Hochaltargemälde in der Kirche S. Salvatore, die bekannte *Verklärung Christi* für immer vom Hochaltar entfernt wurde und nach geschehener Restauration in der Sakristei Platz fand, woselbst man es nun zu suchen hat. Das Bild wurde an hohen Festtagen in einen Hohlraum hinabgeschraubt, um der »goldenen Altartafel«, einer seltenen venezianischen Goldschmiedearbeit des 13. Jahrhunderts Platz zu machen. Hierdurch litt das Bild mit der Zeit und es reifte der Entschluß, ihm Ruhe zu gönnen. Eine

der besten Arbeiten Tizians, war es bestimmt, die zerstörte Altartafel des Giov. Bellini zu ersetzen, die denselben Gegenstand zum Vorwurf hatte. Ein Fragment von Bellinis Tafel befindet sich in der Galerie der Akademie. Es bleibt jedenfalls bedauerlich, daß nun das Tizianische Gemälde so gut wie verschwunden ist. Die Sakristei der Kirche liegt sehr versteckt, ist klein und hat schlechtestes Licht.

A. Wolf.

NEKROLOGE

Müller-Breslau †. In Schmiedeberg in Schlesien ist der Dresdner Maler Georg Müller-Breslau am 20. Oktober gestorben. Er war am 5. September 1856 zu Breslau geboren, erlernte zuerst die Lithographie handwerksmäßig, wurde dann Schüler des Riesengebirgsmalers Adolf Dreßler, weiterhin Gussows in Berlin, besuchte Italien und ließ sich nach kürzerem Aufenthalt in München und Berlin dauernd in Dresden nieder. Hier gehörte er von 1892 dem Verein bildender Künstler Dresdens (Sezession), später der Künstlervereinigung Elbier an. Georg Müller-Breslau besaß ein feines Empfinden für die farbigen Reize der Natur, dabei aber auch ein durchgebildetes Formen- und Stilgefühl und eine reiche Phantasie. Er malte mit Vorliebe Landschaften aus dem Riesengebirge, auch nach romantischen Motiven aus Italien und aus Dresdens Umgebung (Goppeln). Unter seinen figürlichen Gemälden ragt sein Christus in der Einsamkeit hervor: Der Heiland mit ausgebreiteten Armen am See stehend blickt zum Himmel empor. Es gehört jetzt dem schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau; als es 1886 in der Berliner Jubiläums-Ausstellung zu sehen war, erklärte Arnold Böcklin, es sei das einzige Werk, das ihn interessiert habe. Von seinen Landschaften finden sich Beispiele in der Dresdner Galerie, in der Nationalgalerie (Sammlung König) und in dem genannten Museum zu Breslau. Das straffe Stilgefühl, das der Künstler besaß, kam namentlich in einer Reihe von vorzüglichen Glasbildern zutage, die er in den letzten Jahren geschaffen hat. Auch in der dekorativen Wandmalerei hat er sich erfolgreich versucht, und nicht zu unterschätzen sind die trefflichen Steindrucke, die er seiner Zeit für die Hefte der Dresdner Sezession schuf. Eine eigenartige künstlerische Persönlichkeit ist in Georg Müller-Breslau zu früh dahingegangen.

Der Maler **Ernst Anders,** ein langjähriges Mitglied des Düsseldorfer Malkastens und eine der bekanntesten Künstlererscheinungen aus Düsseldorfs alter Zeit, ist im Alter von 66 Jahren in Mölln in Lauenburg gestorben. Anders stammte aus Magdeburg, wo er 1845 geboren war, wurde Schüler von Wilhelm Sohn; er war als Bildnismaler bis in die letzte Zeit hinein in Düsseldorf tätig.

PERSONALIEN

Wien. Der Leiter des Kupferstichkabinettes der K. K Hofbibliothek, Dr. **F. M. Haberditzl,** bisher Assistent an diesem Institute, wurde zum Kustosadjunkten ernannt.

An Stelle des verstorbenen Professors Woldemar Friedrich übernimmt Professor **Raffael Schuster-Woldan** die Leitung einer Kompositionsklasse an der Berliner Hochschule für bildende Künste.

Innsbruck. Heinrich Sitte, bisher Sekretär am österreichischen archäologischen Institute in Wien, ist zum außerordentlichen Professor der Archäologie in Innsbruck ernannt worden. Damit ist die Innsbrucker Lehrkanzel, die seit der Berufung Heberdeys nach Graz unbesetzt war, wieder besetzt.

WETTBEWERBE

Menzelpreis-Ausschreiben. In dem von der »Berliner Illustrierten Zeitung« für deutsche Illustratoren ausgeschriebenen Menzelpreis für das Jahr Juli 1910 bis Juli 1911 ist nach dem Urteil der Jury, die aus Prof. Max Liebermann, Prof. Arthur Kampf, Prof. Franz Kruse, dem Maler Carl Schnebel und dem Kunstschriftsteller Georg Hermann bestand, die Entscheidung gefallen. Der Maler Max Liebert-Berlin erhielt den Preis von 3000 Mark für seine Zeichnung: Weihnachtsabend.

Gleichzeitig ist der Menzelpreis von 3000 Mark von neuem für die Zeit vom Juli 1911 bis Juli 1912 ausgeschrieben worden.

AUSGRABUNGEN

In **Herrenbreitungen an der Werra** hat Professor Dr. Paul Weber (Jena) anläßlich der Arbeiten für die staatliche Kunstdenkmäler-Inventarisation der Provinz Hessen-Nassau Ausgrabungen in dem ehemaligen Benediktinerkloster vorgenommen und dabei den **Chor und das Querhaus der Klosterkirche** aus der Zeit um 1100 freigelegt. Zahlreiche Einzelfunde geben über den ehemaligen Aufbau klaren Aufschluß. Außerdem wurden Reste einer noch älteren Anlage, die vielleicht noch in spätkarolingische Zeit zurückreicht, aufgedeckt. Die Ausgrabungen werden voraussichtlich im nächsten Jahre fortgesetzt.

Die amerikanischen Ausgrabungen in Cyrene (Tripolis). Das soeben herübergekommene »Bulletin of the archaelogical Institute of America« bringt einiges über die Erfolge der Amerikaner bei ihren Untersuchungen und Ausgrabungen in Cyrene. Über die Erfolge in Cyrene selbst wird nur kurz ausgesagt, daß sie erfolgreich waren; dagegen bringt die amerikanische Wochenschrift »The Nation« vom 28. September darüber näheres, auf das wir unten zurückkommen werden.

Das Bulletin beginnt mit einem kurzen Aufsatz »The tragedy of Cyrene« in dem die Ermordung des am 11. März 1911 von Eingeborenen erschossenen amerikanischen Archäologen Herbert Fletscher De Cou geschildert wird. Es ist kein Zweifel, daß die Eingeborenen den Assistenten töteten, während sie den Leiter der Expedition Richard Norton treffen wollten. Norton ist eben jener Amerikaner, der jüngst in den »Times« die Begründung, die Italien für seinen Angriff auf Tripolis gegeben hat, gründlich abgelehnt hat. Die eingeborenen Mörder hatten Angst um ihre Weiderechte an der Ausgrabungsstätte und wollten sich diese dadurch sichern, daß sie durch die Schreckenstat die Amerikaner aus dem Lande zu vertreiben gedachten. Die türkische Regierung tat alles Mögliche, um ihrer habhaft zu werden, aber sie gehörten einem entfernten Stamm an. Norton schreibt in diesem Bericht über die Tragödie von Cyrene, daß die türkische Regierung auch fernerhin alles tat, um die Gefahr für die Amerikaner zu verringern, die nunmehr auf ein Minimum reduziert sei.

Während über die Ausgrabungen von Cyrene hier nur mitgeteilt ist, daß sie vom archäologischen Gesichtspunkte aus die Ausgrabung durch und durch rechtfertigen, berichtet nunmehr »The Nation«, wie sie vom Oktober 1910 bis Mai 1911, abgesehen von einigen Tagen, in denen schlechtes Wetter die Tätigkeit unterbrach, dauerten. Zu Zeiten waren etwa hundert Araber als Arbeiter beschäftigt. Große Fortschritte wurden gemacht bei der Aufdeckung einer Gruppe von öffentlichen Gebäuden, die man auf der Akropolis von Cyrene fand. Am nordwestlichen Abhang der Akropolis fand sich ein großes Depot von Votivtafeln, meist aus Terrakotta, und viele Gräber in der ausgedehnten Metropole wurden untersucht. Die Einzelfunde der Aus-

grabungskampagne schließen ein: einen Athenakopf aus Marmor aus der besten Periode griechischer Skulptur, ein Meisterwerk von besonderer Schönheit, und eine kopflose weibliche Figur aus Marmor, die ungefähr 6 Fuß hoch ist und der Nike von Samothrake außerordentlich ähnelt. Sie ward unter Umständen gefunden, die die Auffindung des Kopfes auch noch für wahrscheinlich annehmen lassen. Vier andere, sehr schöne, halb kolossale Frauenstatuen datieren aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., eine dieser Frauen ist sitzend dargestellt. Noch fehlen die Köpfe, aber man hofft sie zu finden. 15 etwas später zu datierende lebensgroße Frauenstatuen und ein prachtvolles Männerporträt aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., ferner 20 andere Marmorskulpturen sind noch zu erwähnen. Von den 3000 gefundenen Terrakotta-Statuetten haben einige den Tanagratypus, die meisten aber sind Votivstatuetten, welche verschiedene bisher gänzlich unbekannte Formen zeigen. Eine große Anzahl Topfscherben wurden ans Licht gebracht, die vom 7. Jahrhundert v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit zu datieren sind. Unter einer stattlichen Anzahl griechischer Inschriften figurieren auch einige metrische. —

In dem nächsten Bulletin des Archäologischen Instituts werden Richard Norton und seine Assistenten diese Funde mit Illustrationen veröffentlichen. Die Ausgrabungen sollten in der letzten Oktoberwoche wieder aufgenommen werden, bei denen auf Initiative des bekannten Altertumsfreundes und Mäzens James Loeb in München auch ein Münchner, bereits in den Ausgrabungen mit Wiegand in Kleinasien bewährter, Architekt und Archäologe, Dr. Bühlmann, für die Amerikaner tätig sein soll. — Inwieweit die durch den Kriegszustand geänderten politischen Verhältnisse die Ausgrabungen der Amerikaner hemmen werden, läßt sich noch nicht voraussagen. Man weiß, wie eifersüchtig die Italiener auf archäologische Tätigkeit in Gebieten, die sie besitzen oder in denen sie Einfluß haben, sind; und so kann unter Umständen nicht allein für die Zukunft, sondern auch in Beziehung auf die von den Amerikanern bereits gewonnenen Resultate die archäologische Eifersucht der Italiener jenen einen Streich spielen. —

Das erwähnte Bulletin des Archäologischen Instituts von Amerika enthält nun außerdem noch einen Bericht von Norton über »Antike Ruinen zu Messa«, das einige Stunden südöstlich von Cyrene liegt. Der Name Messa figuriert auf keiner der älteren Karten und die Stätte ist vorher von Archäologen noch nicht besucht worden. Die Kommission der jüdischen Territorialorganisation lagerte zu Messa im August 1908 und erwähnte den Platz in ihren Berichten. Norton hat richtig geahnt, daß zwischen Cyrene und dem in den jetzigen Kämpfen auch bereits erwähnten Merdj noch andere wichtige Städte liegen mußten. Als er Bengazi verließ, wußte er noch nicht recht, wie er Messa finden sollte. Zu Merdj hatte er dann einen Führer dahin gefunden. Die Straße von Merdj nach Cyrene führt über schwieriges Land zu der Quelle El Garib, die in 330 m Höhe in 6 Stunden von Merdj erreicht wurde. Von dort führte ein geradezu herzbrechender Weg nach Kasr Benigdem, wo ein prächtiges Schloß und andere Ruinen auf der Paßhöhe darauf schließen lassen, daß früher Wasser vorhanden war, wo aber jetzt keine Spur mehr davon zu finden ist, obwohl Bäume und Sträucher unterirdiscsen Wasserzufluß ahnen lassen. Kasr Benigdem wurde studiert und alles, was dort zu sehen war, photographiert. Über Sheriz und Derna, wo eine prachtvolle antike unterirdische Zisterne liegt, die selbst in dem heißesten Sommer Wasser hat, und wo eine Telegraphenstation damals war, die, wie wir dieser Tage lasen, die Italiener bereits zerstört haben, gelangte man nach der von den Arabern »Messa« genannten Stätte, die auf demselben Plateau wie Cyrene am anderen Ende liegt. Die Hauptquelle von Messa liegt in einer Höhlung, von der das Wasser in südlicher Richtung abfließt, um aber dann sich doch wieder gegen Norden und gegen das Meer zu wenden. Um diese Quelle herum liegen Haufen viereckiger Blöcke und Gebäudeüberreste, doch sind viele der Mauern zweifellos modern und rühren von den Arabern her, welche den Platz als Lagerplatz benützen. Die Mehrzahl der Ruinen aber liegt auf dem Hochgrund westlich, nördlich und östlich über der unten entsprießenden Quelle. In Steinbrüchen fand sich eine große Anzahl Felsengräber; ferner stieß man auf freistehende Sarkophage und gebaute Gräber. Von Gebäuden erkannte man teilweise die Grundrisse und sichtete zwei verschiedene Straßen, die auf $1^1/_2$ km und mehr alle möglichen Gebäudespuren aufwiesen. Inschriften konnte man jedoch nicht entdecken. Von den zwei Straßen führt die eine nördlich $1^1/_2$ km weit an den Abhang des Plateaus und scheint von dort das tiefe Tal, das sich gegen die See öffnet, weiter zu verfolgen. Die andere Straße führt nach Osten zu dem Zawiya Beda, dem Marabut von Sidi Raffa und dann weiter nach Cyrene, an dessen südöstlichem Ende sie endigt. Die Distanz von Messa nach der Quelle von Cyrene ist ungefähr 22 km, und diese Straße ist in ihrem größten Teil entweder durch Gräber oder Gebäude oder das antike Straßenbett markiert. Es ist kein Zweifel, daß dies eine Hauptstraße von Cyrene nach dem Westen war und daß Messa ein wichter Ableger von Cyrene gewesen ist. Die Ruinen von Messa lassen im allgemeinen erkennen, daß es eine griechische Stadt war, die mindestens im 4. Jahrhundert v. Chr. schon bewohnt war. Es war zweifellos eine wichtige Stätte und Norton glaubte bei Abschluß dieses Berichtes noch, daß das amerikanische Archäologische Institut das Recht zur Ausgrabung daselbst von der türkischen Regierung erhalten würde. Zahlreiche Photographien von den Ruinen von Messa (darunter solche von prächtigen jonischen Gräbern, von Felsgräbern und der antiken Straße) begleiten den interessanten Aufsatz Nortons.

M.

FUNDE

Über die **Erztaufen Norddeutschlands,** namentlich die der ältesten Periode, hat Albert Mundt ein Buch veröffentlicht (Leipzig, 1908), das im wesentlichen abschließend ist. Es konnte ihm damals aber noch nicht mitgeteilt werden, daß eine Taufe, die in den Kreis der von ihm eingehend betrachteten Gruppe hineingehört, sich auch auf **Helgoland** befindet. So viel das Felseneiland auch Besucher und Freunde hat, in seiner Kirche konnte man keine alten Kunstschätze vermuten, jedesfalls hat sich darum niemand bekümmert, und da die Verzeichnung der Kunstdenkmäler, vor 1890 geschehen, den Bestand der Insel noch nicht umfassen konnte, weil die Engländer sie besetzt hielten, ist erst jetzt bei einer Besichtigung allerhand bemerkt worden, was von Bedeutsamkeit ist. Dahin gehört zunächst ein merkwürdiger, augenscheinlich frühgotischer *Kelch,* der jedoch im wesentlichen einem solchen um 1690 aufs Sorgsamste nachgemacht ist und von ihm erhebliche Teile, besonders sechs auf den Fuß aufgenietete Treibarbeiten, Szenen von der Verkündigung bis zur Auferstehung darstellend, übernommen hat. Die neugefundene *Taufe* vertritt den Typus, der im Bereiche der alten Grafschaft Stade verbreitet und zerstreut auch in der Nachbarschaft zu finden ist. Dänemark nimmt daran keinen Anteil und so auch Nordfriesland nicht. Um so mehr ist es bemerkenswert, daß Helgoland, das ja von Nordfriesland ein Teil ist, von den sächsischen Landen und ihrer Kultur weit abgelegen, doch ein Stück erhalten hat. Die Helgoländische

Taufe ist keiner der bekannt gewordenen ganz ähnlich. Das Becken, ohne konkaven Schwung, ist mit Reifen umzogen, die es in einen oberen und einen unteren Inschrift- oder Ornamentfries gliedern. Es ruht auf drei nicht großen Stützfiguren, welche die Rechte am Becken haben, die Linke an der Hüfte. Ein Bodenring ist nicht vorhanden. Die Arbeit ist überall gering. Es fehlt jede Inschrift und Verzierung; nur die beiden Henkel, vom Oberrande hinaufgehend, sind in einer sonst wohl nicht vorkommenden Weise nach oben verstärkt. Am meisten ist das Becken mit dem von Marne verwandt, die Figuren nach der Haltung mit denen von Rendsburg, nach der Erscheinung mit denen von Bülkau. Das Werk ist wohl Nachbildung eines besseren Vorbildes, ausgeführt von einem gutwilligen aber wenig geschickten Grapen- oder Glockengießer. Hiernach ist eine ganz bestimmte Datierung nicht möglich. Denn die Arbeiten dieses Typus, der dem 13. Jahrhundert angehört, haben lange als Vorbilder gedient. Ein besonders zu beachtendes Stück ist die Taufe zu Hittfeld, von den Gießern Laurens Grove und Kort Vrigbusch gefertigt, mit gotischer Verzierung und Inschrift; gegossen im Jahre 1438.

R. Haupt.

AUSSTELLUNGEN

Bremen. Die berühmte Sammlung von **Aquarellen und Zeichnungen Dürers im Kupferstichkabinett der Kunsthalle** bildet für die hiesigen Kunstfreunde eine ständige Anregung zur Beschäftigung mit der Kunst dieses Meisters und hat natürlich auch der Sammlungs-Verwaltung ein nobile officium auferlegt, das Material an Reproduktionen des Dürerschen Gesamtwerkes möglichst vollständig zu sammeln. Der Gedanke lag nicht fern, nunmehr diese ganze Sammlung an Originalen und Nachbildungen einmal geschlossen und soweit möglich in der Reihenfolge der Entstehung zur Ausstellung zu bringen, so wie es vor einem Jahr der verdiente Sir Martin Conway in der Walker Art Gallery zu Liverpool mit dem ihm als Privateigentum und leihweise zur Verfügung stehenden Material getan hatte. Der auf dem Gebiet der deutschen Graphik des 16. Jahrhunderts so wohlbewanderte Direktor Gustav Pauli hat die Aufgabe einer chronologischen Dürerausstellung die ja überaus dankbar, aber auch recht gefahrvoll und verantwortlich ist, weil sie den Veranstalter zwingt, in sehr vielen Fragen eine entschiedene, genau präzisierte Stellung einzunehmen, mit großem Elan und Glück angefaßt und zu Ende geführt. Das in Bremen fehlende Material hat ihm Sir Martin Conway zur Verfügung gestellt. Als Resultat liegt nun, auch für die vielen, die die lehrreiche und großartige Ausstellung nicht während ihrer einmonatlichen Dauer besuchen konnten, der *Katalog* vor, der sich zwar zu dem von seinem Autor geplanten großen Oeuvre-Katalog nur wie eine vorbereitende Studie zum ausgeführten Gemälde verhält, aber doch nicht nur das bisher im Einzelnen und Ganzen Erforschte kritisch zusammenfaßt, sondern auch das noch allzu eingegrenzte Gebiet an einigen Punkten entschlossen erweitert. Vor allen Dingen gilt das von dem Gebiet der Dürerschen Jugendwerke, diesem großen Komplex von Problemen, den der Katalog zwar noch nicht im einzelnen und in seiner Vollständigkeit löst, aber doch in einer entscheidenden Weise »anschneidet«. Der Katalog will an dieser Stelle richtig verstanden werden. Wenn er für Dürers Tätigkeit in Basel nur die Holzschnitte zum »Ritter von Turn« und zwei Proben der Terenzzeichnungen als ausgestellt verzeichnet, so geschah das lediglich darum, weil ein weiteres Reproduktionsmaterial nicht zu beschaffen war, und überdies auch der genaue Umfang der hier anzugliedernden Arbeiten im einzelnen noch nicht hätte bestimmt werden können. Klar ersichtlich sollte nur gemacht werden, auf welche Seite der Forschung sich der Katalog in diesem Punkte stellt. Im einzelnen ist hier noch große Arbeit zu leisten, deren Resultat wahrscheinlich ein noch ungeahntes Bild von der künstlerischen Persönlichkeit des jungen Dürer sein wird. Mit der gleichen Entschiedenheit und teilweise neuem, sichtbarem Beweismaterial nimmt dann der Katalog den Dresdner gemalten Marien-Zyklus für den jungen Dürer in Anspruch, der wohl etwas nach der Mitte der neunziger Jahre entstanden sein mag, und der jedenfalls wegen ihrer Schongauerschen Züge vor der ja ganz unschongauerschen Apokalypse geschaffen sein muß. Auch hier lehnt sich der Katalog in gesundem und lebendigem Erfassen der Einheit einer künstlerischen Persönlichkeit gegen die Ad hoc-Konstruktion schattenhafter Doppelgänger Dürers auf, die im Falle der Baseler Arbeiten plötzlich wieder verschwinden, oder im Falle des Röttingerschen Wächtlin nur einer Verwechselung des Beeinflußten und des Beeinflussenden ihr imaginäres Dasein verdanken. Daß bei einer so vereinheitlichenden Tendenz auch die so dürerischen Werke des sog. Brigittenmeisters nicht unter den Werken Dürers fehlen, wird kaum überraschen.

Freilich kann der Katalog in allen diesen Dingen oft nur Behauptungen aufstellen und höchstens durch die Art der chronologischen Zusammenstellung zu überzeugen suchen. Die Ausstellung selbst, so überzeugend gerade sie in vielem war, konnte hier das Material nicht lückenlos bringen. Erwarten wir also von weiteren Publikationen Gustav Paulis das so erwünschte, sicher fundierte Totalbild des jungen Dürer, dessen Umrisse jetzt hier in Bremen so verlockend auftauchten.

Das gleiche gilt von der Frage der Datierung der Landschaftsaquarelle. Wir verzeichnen hier nur, daß sie chronologisch sämtlich mit der ersten Studienfahrt Dürers nach Italien in Verbindung gebracht sind.

Im Laufe der weiteren Entwicklung nehmen die großen Fragen natürlich ab. Zu dem Kapitel der Bildnisse von Dürers Gattin enthält der Katalog manche Anregung, desgleichen ist zu dem von Wölfflin so schön behandelten Thema der großartigen Kompositionsentwürfe aus Dürers späteren Jahren und ihren vorbereitenden Einzelstudien wichtiges Material hinzugekommen.

Ein Wort noch über die Anordnung des Kataloges, die vorsichtiger ist, als die durchgehend chronologische des Verzeichnisses, das Sir Martin Conway seinerzeit seiner Ausstellung beigab. Das Ganze ist nach wichtigen Lebensabschnitten (Lehrzeit, Wanderschaft, Studienreisen usw.) in Hauptabschnitte geteilt, innerhalb deren zuerst die datierten und die in unmittelbarem Zusammenhang damit sicher zu datierenden Werke erscheinen. Wertvolle Notizen über ihre spätere Verwendung im graphischen und gemalten Werk Dürers sind den einzelnen Handzeichnungen beigefügt. Erst dann folgen die nur annäherungsweise zu datierenden, aber doch mit Sicherheit dem betreffenden Zeitabschnitt einzuordnenden Blätter, nach Gegenständen geordnet. Auf diese Art hat sich der Autor eine sehr schwierige und dabei doch zuletzt fruchtlose Arbeit erspart, die im Grunde auch unwichtig ist und nur zu Angriffen Anlaß geben kann. Es wird eben doch stets dem subjektiven Ermessen anheimgegeben bleiben, ob eine einzeln dastehende, nicht mit der Jahreszahl versehene Zeichnung 1501 oder 1502 zu datieren ist. *G. F. Hartlaub.*

XVIII. Ausstellung der erzherzoglichen Kunstsammlung Albertina in Wien. Es sind 132 ausge-

wählte Blätter, Handzeichnungen und Kunstdrucke, aus den Erwerbungen des Jahres 1910-1911 in dieser Ausstellung vereinigt, in der großen Mehrzahl Stücke aus dem Anfang und der Mitte des 19. Jahrhunderts. Von ältern Stücken interessiert zunächst ein »Festzug«, eine lavierte Federzeichnung aus der Schule Mantegnas, und eine niederländische Federzeichnung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine Kreuzigung Christi darstellend, die offenbar eine Nachzeichnung nach einem unbekannten Gemälde ist. Das bedeutendste Blatt aus dem 16. Jahrhundert ist ein in kräftiger Federzeichnung ausgeführter Scheibenriß: zwei Engel, die zwischen sich ein Wappen halten; in die umschließende kreisrunde Bordüre sind Weinblattranken mit Trauben eingezeichnet (nur in einer Hälfte der Bordüre). Die Zeichnung (ein Geschenk des Herrn Rudolf Ritter von Gutmann) ist im Katalog als »anonymer oberrheinischer Zeichner aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts« bestimmt; nach Meder steht sie dem Schäuffelein nahe. Andererseits zeigt sie in den Gesichtstypen unzweifelhaft Verwandtschaft mit Grünewald. Das merkwürdigste daran ist aber eine in der Echtheit scheinbar unanfechtbare Jahreszahl »1509«, die mit dem sehr entwickelten Stilcharakter, besonders der Ornamentik, nur schwer in Einklang zu bringen ist. Der Autor müßte ein seiner Zeit weit voraneilender Künstler gewesen sein. Ferner ist ein zweiter Scheibenriß mit der Temperantia und der Predigt Johannis aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich deutsch, mit dem Monogramm N.G., und der Holzschnitt eines St. Gallener Bannerträgers von Urs Graf (Geschenk des Herrn Rud. R. von Gutmann) zu nennen.

Die Sammlung der Zeichnungen des 17. Jahrhunderts hat wertvolle Bereicherungen erfahren. Zunächst ist da eine der sehr seltenen Zeichnungen des Amsterdamers Jan Pieterz Zorg hervorzuheben, ein weiblicher Akt, sehr weich und duftig in Rötel ausgeführt; dann ein flottes Männerporträt in Kreide aus der Schule van Dycks (Geschenk des Herrn Rud. R. von Gutman), eine Baumlandschaft von Livens und ein kniender Mann in Rötel vom Florentiner Domenico Passignano. Eine der wertvollsten Neuerwerbungen ist eine Serie von 21 römischen Veduten, für den Stich im Gegensinne von Levin Cruyl gezeichnet. Zwei Blatt dieser Serie sind ausgestellt. Die bisher unbekannten Zeichnungen sind durch die Exaktheit der Aufnahmen und durch das auf jedem Blatte befindliche Datum (1664-1665) für die Geschichte der römischen Architekten und Topographie von größter Wichtigkeit. Ihre Bedeutung hat Hermann Egger im ersten Bande seiner jüngst erschienenen »Römischen Veduten«, wo er auch drei Blätter reproduziert hat (weitere Reproduktionen sollen im zweiten Bande folgen), entsprechend betont.

Nun folgt eine große Reihe von Zeichnungen, Aquarellen usw. deutscher und österreichischer Meister des 19. Jahrhunderts zunächst aus den zwanziger Jahren (Lesendes Mädchen (1826), und alte Frau (1827) vom Wiener M. Brandmüller, »Türkenbund« von Kar. Pauer, 1826), aus den vierziger Jahren ein Damenbildnis (1839) von Hohenberg, ein hl. Florian (1840) von L Kupelwieser, ein Aquarell von 1843 von E. J. Fr. Bendemann, zwei farbig sehr hübsche Aquarellskizzen des 1842 im 20. Lebensjahre verstorbenen Wieners Karl Schindler, und endlich eine Reihe von Wiener Aquarellminiaturen um 1840 (u. a. von Cäc. Endlicher, Julie Krafft usw). Aus der Mitte des Jahrhunderts stammen drei entzückend feine Bleistiftnaturstudien von Ludwig Richter, ferner zwei Zeichnungen von einer Künstlermaskerade, eine davon von Jos. Führich, die andere von Ed. Steinle, ein Herrenbildnis von C. Herberth (1850), das an Gavarni erinnert, u. a. m. Die sechziger Jahre sind hauptsächlich durch eine Reihe von sehr frischen militärischen Studien zu Schlachtenbildern von Siegmund l'Allemand vertreten, die aus des Künstlers Nachlaß erworben wurden.

Auch von Arbeiten der letzten Jahrzehnte sind einige bedeutende Stücke hinzukommen. In erster Linie ist da ein »Bauernhof« (Kreidezeichnung von 1889) von Liebermann zu nennen (bei den neuerworbenen Drucken ist Liebermann durch sein herrliches lithographiertes Selbstporträt am Meeresstrande vertreten), dann eine sehr delikate Federzeichnung eines Bauernmädchens (1881) von J. A. A. Breton, eine farbig bedeutende Landschaft (Aquarell) von Dav. Young Cameron, eine interessante Rötelzeichnung von Ariccia bei Rom von Arn. Böcklin und endlich eine ganze Serie von überaus lebensvollen Matrosen-Skizzen (Bleistift und Gouache) von Carlos Grethe, aufgenommen 1891 an Bord des deutschen Kriegsschiffes »Prinzessin Wilhelm«.

Von Arbeiten der letzten Jahre sei hervorgehoben ein prächtiges Aquarell (»Der Kunstkenner«) von Jean L. Forain, eine farbige Kreidezeichnung (»Junge Mutter«, 1905) von W. Strang, ein großes Selbstporträt in Kreide von H. Caro-Delvaille (1900), ein im Einfangen der Bewegung ausgezeichnetes Porträt des Hofkapellmeisters Schuch von Rob. Sterl (1909), endlich eine ungemein lebendige und farbensprühende Gouache von L. H. Jungnickel (»Hahnenkampf«, 1908), und schließlich, last but not the least, eine von den schlechthin meisterhaften Kreidezeichnungen des jungen Max Mayrshofer (»Volksmenge«), die mit den denkbar einfachsten Mitteln das denkbar meiste an Luft, Licht und Bewegung geben. Technisch interessant sind auch zwei Blätter in der von Meder aus dem Staube der Vergessenheit wieder ans Tageslicht gezogenen Silberstifttechnik, einer davon vom Wiener Radierer Michalek (ein Porträt seiner Tochter), das andere ein »Handwerksgeselle« von Alfr. Cossmann.

Von den ausgestellten Drucken möchte ich nur ganz kurz auf eine schöne Aquatinta von Boutet de Monvel (»La terrasse«) auf Blätter von Pennell, Strang, Legros, Boehle, Schmutzer, ein prächtiges Blatt der »Zwanglosen« von Stauffer-Bern, ein wundervoller Abdruck der Salutekirche in Venedig von Brangwyn und auf Farbenholzschnitte von Klemm, Jungnickel u. a. verweisen.

Ich kann diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne auf eine andere große »Neuerwerbung« der Albertina aufmerksam zu machen, nämlich auf die nun vollendete »Neuaufstellung« der ganz einzigen Sammlung der Dürerschen Kupferstiche. Hier gilt wie nirgends das Wort: »Was du ererbt von Deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!« Die gestochenen und radierten Blätter Dürers, in der durchschnittlichen Qualität und in der Art der Erhaltung wohl die erste Sammlung der Welt, waren wie die meisten ältern Bestände der Albertina in großen Klebebänden vereinigt. Direktor Meder hat in monatelanger Arbeit diese kostbaren Blätter selbst losgelöst, die Blätter wurden dann, meist mit Randversteifung versehen und an drei Ecken befestigt, in dicke, zwölffache Passepartouts versenkt und diese in sechs eleganten und vornehmen Mappenkästen vereinigt. Es ist gar nicht zu beschreiben, wie sehr diese wundervollen Blätter in dieser neuen Aufmachung in der Wirkung gesteigert worden sind. Man kann der Direktion der Albertina nicht dankbar genug sein, daß sie die Schätze nicht nur vermehrt, sondern auch die zweite und nicht minder wichtige Aufgabe der Museumsleitungen nicht außeracht läßt: die Erhaltung und bestmögliche Aufstellung, resp. Herrichtung der alten Bestände. Übrigens wird die gleiche Arbeit, die nun bei den Stichen Dürers geleistet worden ist, demnächst bei seinen Holzschnitten in Angriff genommen werden. Dann sollen die Radierungen Rembrandts folgen. *O. P.*

Wandernde Kunstausstellungen will das preußische Kultusministerium in Angriff nehmen. Es sollen aus dem staatlichen Besitz auch in der Provinz Kunstwerke ausgestellt werden. In Hannover findet zurzeit eine *Menzelausstellung* statt.

Der Mittelpunkt des **Pariser Herbstsalons** wird von dem Belgier Henry de Groux eingenommen, den man viele Jahre lang für einen harmlosen Narren gehalten hat, und der jetzt zu einem Meister ernannt werden soll. Ob das gelingen wird, kommt auf die Stärke der Händler an, die sich des Falles angenommen haben oder annehmen werden. Henry de Groux war ein kleines bartloses Männchen, das in den neunziger Jahren von Zeit zu Zeit auf dem Montmartre auftauchte, um dann wieder irgendwo in der französischen Provinz oder in Belgien zu verschwinden. Er sah einem verzückten Curé nicht unähnlich und lebte immer mehr in seinen Träumen als auf der Erde. Diese Träume hat er dann in rastloser Arbeit auf alle erdenkliche künstlerische Art festzuhalten gesucht. Er hat zahllose Lithographien und Radierungen geschaffen, große und kleine Bilder gemalt, mit Ton, Wachs, Gips und Bronze hantiert, und höchst wahrscheinlich ist er insgeheim auch literarisch tätig gewesen. Ob das nun eine Rasseneigentümlichkeit oder ein Zufall ist, jedenfalls erinnert das Werk dieses seltsamen Mannes sehr an die Arbeiten, die man in Brüssel in dem ehemaligen Atelier des Malers Wiertz sehen kann.

Wiertz war aber doch mehr mehr Maler als Groux, dessen Arbeiten alle ohne Ausnahme nach dem Dilettanten schmecken, so interessant sie im übrigen auch sind. Ganz ähnlich wie Wiertz beschäftigt sich sein Landsmann Groux ausschließlich mit möglichst gewaltigen Ereignissen und Menschen und suchte diese Taten und Charaktere im Bilde festzuhalten. So hat er zum Beispiel alle Männer, die er für groß hielt, modelliert und gemalt oder wenigstens auf Stein gezeichnet: nicht nur Zola, Balzac und Tolstoi, sondern auch Napoleon und Julius Caesar und zwei Dutzend andere, die alle nicht so wiedergegeben wurden, wie sie ausgesehen haben mögen, sondern wie Groux sie sich nach dem, was er von ihnen wußte, vorstellte. Wäre nun Groux ein Michelangelo, so würde er uns auf die Kniee niederzwingen. Aber das ist er durchaus nicht. Michelangelo bezwingt den gewaltigsten Gegenstand, weil er eben immer vor allem bildender Künstler ist, weil auch seine höchsten und tiefsten Gedanken direkt von dem Bildhauer und Maler konzipiert sind. Groux aber denkt als Literat und wird nacher mit seinen Gedanken nicht fertig. Groux und Wiertz gehören beide zu den Menschen, die in den Himmel fliegen möchten und keine Flügel haben, oder deren Schwingkraft nicht ausreicht, sie länger als einen kurzen Augenblick in der Schwebe zu halten. Jedenfalls aber sind beide sehr interessante Männer und ihre Arbeiten verdienen unsere Beachtung mehr als die der gedankenlosen Schmierer, die weiter nichts können, als ein Stück Wirklichkeit ohne Geist und Verständnis abzuschreiben.

Dazu gehören nun freilich die Cubisten nicht, welche trotz Groux den Clou des Herbstsalons bilden. Ganz Paris spricht heute von diesem neuen Ismus, und man vergißt darüber Agadir und Tripolis. Indessen ist die Sache gar nicht so neu, denn die Kubisten stellen schon seit Jahren regelmäßig bei den Unabhängigen aus, und nur der Umstand, daß die findigen Geschäftsleute des Herbstsalons ihnen in diesem Jahre einen besondern Saal gegeben haben, hat sie plötzlich als neueste Pfadfinder vor das große Publikum gebracht. Diese sonderbaren Schwärmer haben entdeckt, daß es in der Natur nicht sowohl Menschen, Tiere, Bäume, Wolken usw. gibt, als daß vielmehr alle Formen, sich auf Würfel, Parallelogramme, Dreiecke, und ähnliche geometrische Figuren zurückführen lassen. Sie bauen also ihre Bilder aus lauter solchen Figuren auf oder, wie sie selbst die Sache auffassen, sie zerlegen die Gegenstände in der Natur in ihre geometrischen Grundformen. Dabei entstehen die seltsamsten Bilderrätsel, denn es ist durch aus keine leichte Sache, aus einem solchen anscheinenden Haufen unregelmäßig durcheinandergeworfener Pflastersteine oder Bauklötze herauszufinden, um was es sich da eigentlich handelt, und man muß schon einige Übung im Deuten kubistischer Bilder besitzen, um ein Porträt von einer Landschaft und eine Seeschlacht von einem Stilleben unterscheiden zu können. Hat man aber einige Übung erlangt, so ist es ein sehr ergötzlicher Zeitvertreib, seine Deutungskunst zu gebrauchen und andere, noch nicht Eingeweihte durch seinen Scharfsinn zu überraschen. Der Saal der Kubisten ist also immerfort von mehr Beschauern angefüllt als der Salon carré des Louvre, und die Kubisten machen augenblicklich mehr von sich reden als Leonardo.

Nach diesen great attractions ist in den Bildersälen nichts zu sehen, was wir nicht schon von den Unabhängigen und früheren Herbstaustellungen her kennten. In der Bildhauerei dagegen gibt es noch einen Clou: das Beethovendenkmal von José de Charmoy oder vielmehr die vier Sockelfiguren, welche die Steinplatte tragen, auf welchen der Tondichter ausgestreckt liegen soll. Die ganze Anlage ist sicherlich sehr eigenartig und darum interessant, und wenn man bedenkt, wieviele abscheulich banalen und langweiligen Denkmäler jeden Monat, ja jede Woche in Paris aufgestellt werden, kann man nicht gut verstehen, warum die Stadtväter von Paris gerade dieses Denkmal abgelehnt haben. Freilich ist ein grüner Garten schöner als so ein in der Tat etwas gewaltig ausgefallenes Steinmal, aber wenn die Stadtväter dieses Princip hätten, müßten sie hundert andere Denkmäler abgelehnt haben, die künstlerisch weit schlechter waren und sind als diese Arbeit von Charmoy. Wahrscheinlich wird die Geschichte schließlich einen für den Künstler günstigen Ausgang nehmen, denn an der Spitze seines Komitees stehen einflußreiche Politiker, und auf die Politik kommt es heute in allen französischen Dingen in erster Linie an. Charmoy hat sich sichtlich bemüht, etwas von heroischer Größe und Gewalt in sein Denkmal zu bringen, und wenn ihm das vielleicht auch nicht zu jedermanns Gefallen gelungen ist, so ist doch schon der Wille zu loben und anzuerkennen in einer Zeit, wo die größte Anzahl solcher Denkmäler in einem gedankenlos langweiligen Fabrikstil hergestellt werden. Charmoy's Beethoven wird vielleicht nicht die Nachwelt als der neunten Symphonie ebenbürtig zur Erfurcht zwingen, aber er wird als der redliche Versuch eines Künstlers, das Wesen eines Großen aus seinem eigenen Gebiete in ein anderes zu übertragen, den Beschauer mit Achtung erfüllen.

K. E. Schmidt.

SAMMLUNGEN

Karlsruhe. Seit dem Erscheinen des neuesten Kataloges (1910) hat die **Großherzogliche Galerie** eine Reihe von Neuerwerbungen bezw. Neuaufstellungen früher im Depot befindlicher Werke zu verzeichnen, von denen an dieser Stelle die wichtigsten hervorgehoben werden sollen.

In der *Altdeutschen Abteilung* sind die drei Rückseiten des großen Wandelaltars (Nr. 25—30) »Johannes der Täufer« (26a), »Hl. Magdalena« (27a) und »Hl. Martha« (28a), die früher den meisten unsichtbar waren, von ihren Vorderseiten abgetrennt und so der Forschung besser zugänglich gemacht worden. Es handelt sich um ein Altarwerk, auf das Wingenroth neuerdings eingehend zu sprechen kam

(Schauinsland S. 42) und das in der Gegend von Salem i. B. entstanden ist. Die neuaufgehängten Rückseiten scheinen mir nicht von der gleichen Hand wie die Vorderseiten, sondern von einem realistischeren, unter dem Einflusse des Konrad Witz (vgl. besonders die Architektur) gebildeten jüngeren Werkstattgenossen herzurühren. Interessanterweise hat ganz kürzlich Walter Josephi nachgewiesen, daß sich in Salem ein Altarwerk des Konrad Witz höchst wahrscheinlich befunden hat. (Vgl. Mitteilungen aus dem Germ. Museum 1910, S. 3—14). — Aus der gleichen Zeit (also um 1450) stammen eine »Pietà« und ein Bruchstück eines »hortus conclusus«, ursprünglich Vorder- und Rückseite einer Tafel, die jetzt zertrennt ist. Die Aufschrift bezeichnet die Bilder als »Elsässische Schule«. Ich denke eher an die Bodenseegegend und ziehe zum Vergleich einen Madonnentypus heran, wie ihn das eben besprochene Salemer Werk in Nr. 25 bietet. Bei den drei weiblichen Heiligen des Hortus conclusus wird man in der Art der Gewanddrapierung an Witzsche Figuren erinnert. Zweifelsohne handelt es sich trotz schlechter Erhaltung und Restaurierung um eine bedeutende oberrheinische Arbeit. — Aus der schwäbischen Schule um 1480 wäre eine »Geißelung Christi durch vier Schergen«, frühere Rückseite der von Flechsig dem »Hausbuchmeister« attribuierten »Enthauptung Johannis des Täufers«, zu erwähnen. Die Geißelung ist von der gleichen Hand wie die Vorderseite und koloristisch nicht uninteressant. Man sieht Verwandtes bei dem »Meister mit der Nelke« oder dem »Meister mit den Affen«. — Aus der Oberschwäbischen (Ulmer?) Schule um 1500 sind ebenfalls zwei Rückseiten zweier Tafeln (49a und 50a) abgetrennt worden, von denen die eine (49a) »Martyrium der hl. Ursula«, durch einen koloristisch höchst interessanten Armbrustschützen, der in der Farbengebung unwillkürlich an Grünewald erinnert, überrascht. — Drei Altarflügel (Nr. 1168—1170) aus der Oberschwäbischen Schule um 1500 bieten wenig Interessantes, dagegen sind vier Flügel (Nr. 1171—1174) aus der gleichen Zeit gute Arbeiten und durch ihre Beziehungen zu Strigel und Zeitblom bemerkenswert. — Von späteren Arbeiten führe ich zwei Bilder um 1530 (Nr. 1175—1176) an, die stark unter Burgkmairschem Einflusse stehen und vielleicht von der gleichen Hand wie der unechte Burgkmair (Nr. 71) der Karlsruher Galerie herrühren. — Das spätere 16. Jahrhundert lieferte eine »Totenauferweckung« des Konstanzer Meisters Philipp Memberger (gest. 1584), der bisher in Karlsruhe noch nicht vertreten war.

Die *italienische Abteilung*, auf deren Ausbau in Karlsruhe mit Recht wenig Wert gelegt wird, wurde durch ein Geschenk von Geh. Hofrat Rosenberg bereichert. Es ist eine »Madonna mit Joseph und Katharina« aus der Venetianischen Schule und wird dem Bonifacio Veronese (1487—1553) zugeschrieben. Zweifellos steht das Werk unter starkem Einflusse Tizians.

Von *moderner Kunst* sind vor allem zwei Gemälde Wilh. Trübners, »Porträt des Schwanenwirts Mächer in Heidelberg« (1890) und eine »Starnbergerseelandschaft« (1910) hervorzuheben. Hoffentlich wird die Galerie bald in der Lage sein, die künstlerische Entwicklung Trübners ebensogut zeigen zu können, wie sie dies bereits in einzigartiger Weise für Hans Thoma möglich gemacht hat. Als Geschenke der Gräfin Erdödy wurden dem Thomamuseum »Die drei Nornen« (1889), »Das Paradies« (1891), und eine »Meerjungfrau« (1893) gestiftet. Ebenfalls geschenkweise kam dahin eine Marmorbüste Thomas von der Hand Adolfs von Hildebrand. *H. Th. B.*

LITERATUR

Wilhelm Vogelsang, *Holländische Möbel im Niederländischen Museum zu Amsterdam.* Gebr. van Rykom, Amsterdam.

Der vortreffliche Katalog, den Vogelsang über die Möbel im Amsterdamer Museum 1907 herausgegeben hat, ist an dieser Stelle besprochen worden. Er bildete eine verläßliche Vorarbeit zu der stattlichen Lichtdruck-Publikation aller bemerkenswerten Möbel des Amsterdamer Museums, der uns jetzt vorliegt. Est ist damit ein vorzüglich gewähltes Studienmaterial dargeboten, das der Verfasser mit einer bemerkenswerten Einleitung versehen hat, in der zum erstenmal die Geschichte des niederländischen Mobiliars gründlich in Angriff genommen wird unter voller Erkenntnis der Schwierigkeiten, die sich zurzeit einem solchen Unterfangen noch entgegenstellen. Nicht nur ist das Material weit zerstreut, es ist gewiß auch manches wichtige noch in Privatsammlungen verborgen. »Die Möbelsammlungen der Museen sind meistens nur mit größter Vorsicht zu benutzen, da ihre Beziehungen notwendigerweise mehr oder weniger willkürlich und zufällig sind. Man mußte sich auf die allgemeine Tradition verlassen oder doch bis zu gewissem Grade mit dem Gefühl arbeiten.« Vogelsang stützt seine Ausführungen auf eine sorgfältige Auswahl einwandfreier und bestimmt datierbarer Schätze, wo es nur angeht, zieht er die auf Bildern und Miniaturen veranschaulichten Möbel zu Rate, und er weiß eine Menge Einzelheiten über die Wohnkunst der Niederlande in seine stilgeschichtliche Übersicht einzuflechten. Das für die Niederlande Typische ist klar herausgearbeitet und die internationalen Stileinflüsse werden nach Gebühr gewürdigt. So stellt dieser Versuch eine sehr nützliche Arbeit dar, aus dem die künftigen Bearbeiter des verwandten deutschen Mobiliars lernen werden. *R. G.*

Carl Peez, *Tizians schmerzenreiche Madonnen.* Wien, Hölder, 1910.

Der Verfasser sucht den Nachweis zu bringen daß ein in seinem Besitze befindliches Gemälde — Kombination der beiden Tizianschen Darstellungen der »Mater dolorosa« im Prado — ein eigenhändiges Werk des großen Cadoriners sei. Ein Blick auf die Reproduktion genügt jedoch um zu zeigen, daß der Meister nie seine Hand auf dieses Gemälde gelegt hat. Wir glauben hier eine spanische Arbeit aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor uns zu haben — ohne jedoch das Bild selbst zu kennen. Der Künstler hat die beiden im Prado befindlichen Bilder, die ja selber kaum auf Tizian zurückgehen, gekannt und in seinem Werk derart verwendet, daß er Kopf und Gewandung dem Schiefergemälde entlehnte, während er die gefaltenen Hände des Holzbildes beibehielt. Die Zeichnung spricht für unsere Annahme, die Farben können natürlich derart beschaffen sein, daß sie letztere unmöglich machen. *B.*

Inhalt: Ausstellung alter Meister in der Londoner Grafton Gallery. Von O. v. Schleinitz. — Neues aus Venedig. Von A. Wolf. — Müller-Breslau †; Ernst Anders †. — Personalien. — Menzelpreis-Ausschreiben. — Klosterkiche in Herrenbreitungen; Amerikanische Ausgrabungen in Cyrene. — Erztaufen Norddeutschlands. — Ausstellungen in Bremen, Wien, Hannover, Pariser Herbstsalon. — Großherzogliche Galerie in Karlsruhe. — Vogelsang, Holländische Möbel im Niederländischen Museum zu Amsterdam; Peez, Tizians schmerzenreiche Madonnen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 5. 10. November 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DENKMALPFLEGE UND MUSEEN

Eine Erwiderung

von WILHELM BODE

Auf dem letzten Denkmalpflegetag in Salzburg hat Professor Dehio einen Vortrag über »Dankmalpflege und Museen« gehalten, der darin gipfelte, daß die Stärkung der Landes- und Provinzialmuseen die Aufgabe der Zukunft sei. Die großen Kunstmuseen mit internationalem Programm aber seien von Übel, wenigstens in Deutschland, das »heute nicht eine Kulturhauptstadt habe«. Es ist, was auch schon auf dem Salzburger Tag K. Koetschau in seiner Entgegnung auf Dehios Ausführungen behauptet hat, ganz zweifellos, daß dieser nur den »Wasserkopf« Berlin gemeint haben kann, daß all diese Ergüsse über Raub und Plünderung der Kirchen, Klöster und Rathäuser, daß die Gleichstellung mit den Räubern der Mona Lisa nur dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum und mir persönlich galten, wie dies auch von allen Zeitungen ohne weiteres angenommen wurde. Dehio hatte freilich Namen auszusprechen weislich vermieden. Das veranlaßt mich, zumal er den Vortrag in der »Kunstchronik« nunmehr besonders und schon vor Erscheinen des offiziellen Berichtes, damit man ihn ja nicht übersehe, abdrucken ließ, die Frage der Berechtigung jener Angriffe etwas näher zu erörtern.

Ist die Behauptung, daß wir vom »Kirchenraub« lebten und »im Prinzip außerhalb der Denkmalpflege stünden«, daß die Provinzialmuseen von ihrem Beruf nur eine »blasse Ahnung« hätten, berechtigt? Haben die Berliner Museen, habe ich selbst der Entwicklung unserer deutschen Lokal- und Provinzialmuseen entgegengearbeitet oder ihnen bestenfalls nur »ohne Bewußtsein gelegentlich einen Dienst geleistet«? Gerade das Gegenteil ist der Fall. Was Dehio für die Zukunft verlangt, habe ich schon seit einem Menschenalter gepredigt, daß nämlich die Stärkung der Partikularsammlungen, in denen Deutschlands Stolz und Größe auf dem Gebiete der Kunstsammlungen besteht, richtig zur Geltung gebracht, die Provinzialmuseen also die Zentren der Kunst ihrer Provinz werden müßten und aufkaufen sollten, was von ihr noch zu haben ist. Und ich habe das nicht nur gefordert, sondern ich habe bei der Ausführung mitgeholfen wie kein anderer. Selbst Kleinstädter, kenne ich die schlimmen Seiten des Partikularismus in Deutschland, aber auch die segensvollen. Schon vor 40 Jahren habe ich in Braunschweig das angestrebt, was Dehio jetzt verlangt; ich habe bald darauf, schon als Berliner Museumsbeamter, den Grund legen helfen zu der reichen Sammlung des Braunschweigischen Porzellans aus der Fürstenberger Fabrik. Für Magdeburg, das einer Sammlung völlig entbehrte, habe ich ein Programm auf provinzieller Basis in Vorschlag gebracht und zur Ausführung vorbereitet; es ist ohne meine Schuld nicht zur Ausführung gekommen. In Köln, in Münster, in Hannover, in Hamburg habe ich, meist in sehr ausgiebiger Weise, den Kollegen beim Sammeln behilflich sein können und habe immer gerade auf die Pflege der heimischen, der provinziellen Kunst den größten Wert gelegt. So weit bin ich hier von Konkurrenz oder gar von »Raub« entfernt gewesen, daß ich für diese Museen Werke ihrer provinziellen Kunst nicht nur im Auslande angekauft, sondern sie ihnen auch aus unseren preußischen Museen und Kirchen, aus den Sammlungen meiner Freunde und meiner eigenen Familie verschafft habe. Für keine Stadt aber habe ich mehr getan als gerade für Straßburg. Seine Städtische Galerie, deren Leiter jetzt Professor Dehio ist, durfte ich zusammenbringen, und ihr auch von Dehio gebilligtes Programm sah die oberrheinische Kunst ausdrücklich als den Kern der Sammlung vor. Daß ich darüber hinaus, nicht am wenigsten gerade für den Universitätsunterricht, gute Bilder aus allen Schulen und Zeiten zu erwerben suchte, hatte damals gleichfalls Professor Dehios Zustimmung. Irgend einen Raub oder eine Plünderung habe ich aber dabei nicht begangen, da sämtliche Bilder, soweit sie nicht Geschenke waren, zu denen ich unsere Museumsgönner bestimmte, aus dem internationalen Kunsthandel stammen.

Wie sehr ich darauf bedacht bin, die Provinzialmuseen zu stärken und ihnen im Sammeln und Erhalten der provinziellen Kunst beizustehen, das habe ich u. a. auch durch die Ablehnung eines großen zentralen Volkskundemuseums in Berlin bewiesen, die mir dann von gewisser Seite so viele Freundlichkeiten eingebracht hat und noch bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit einbringt. Die Kenntnis der deutschen Volkskunde kann nur in den Lokal- und Provinzialmuseen gefördert werden, nur hier kann mit Erfolg gesammelt werden, was an Ort und Stelle nicht mehr zu erhalten oder gar schon nach auswärts gewandert ist.

Wie ist nun Prof. Dehio auf den Gedanken gekommen, daß unser Kaiser-Friedrich-Museum durch Raub aus Kirchen und Klöstern sich vermehre, daß »deutsche Museumsleiter in deutschen Landen ihren Rundgang machen und die ihnen schmackhaft erscheinenden Rosinen aus dem Kuchen heraus pflücken können, nach dem Recht des Stärkeren«? Er möge doch die Stücke nennen, die wir auf diese Weise erworben haben! Man kann an den Fingern einer Hand die Kunstwerke aufzählen, die aus Kirchen oder anderem öffentlichen Besitz stammen, und diese mußten wir kaufen, weil sie sonst in den Handel gekommen oder modernisiert worden wären. Freilich — der Würzburger Kreuzgang! Doch den kann Prof. Dehio unmöglich in unserem Museum entdeckt haben. Noch ist er an Ort und Stelle. Dieser Rest eines alten Kreuzganges, dessen historische Bedeutung man durch die legendarische Verbindung mit dem Namen Walthers von der Vogelweide zu heben versucht hat, war das freie Eigentum eines Berliners, und wenn das Stück nicht an uns übergeht, will dieser es nach Amerika verkaufen, da er in Bayern zu sehr beschimpft worden sei. Aber auch ein romanisches Portal sollen wir aus Franken entwendet haben? Nun, das haben wir in der Hardenbergstraße in Charlottenburg bei einem Händler gekauft, wie denn alle unsere Erwerbungen deutscher und fremder Kunst aus dem Kunsthandel oder, wenn auch weit seltener, aus Privatsammlungen stammen. Die Partikular- wie die Provinzialmuseen machen hingegen ihre Erwerbungen nicht selten gerade aus öffentlichem Besitz und, wie Prof. Dehio zugibt, mit Recht. Das Kaiser-Friedrich-Museum ist de facto davon ausgeschlossen, und doch müßte gerade Prof. Dehio auch uns darin freie Hand zuerkennen — wenigstens für Preußen, da er uns ja nur als preußisches Museum, aber nicht als deutsches Zentralmuseum gelten lassen will. Wenn er einem allgemein deutschen Museum neben den Provinzialmuseen noch Platz einräumt, dann nicht etwa dem Berliner, sondern nur dem Germanischen Museum in Nürnberg. Das aber habe »den Augenblick verpaßt!«

Doch Prof. Dehio tritt nicht nur für Deutschland, sondern auch für die übrigen »europäischen Kulturvölker« als Rächer und Retter auf; auch »draußen dürfe nicht mit Glück und Behagen gegen die Denkmalpflege gesündigt werden«, obgleich er einräumt, daß einzelne Völker, etwa die Italiener oder Niederländer, einen leichten Aderlaß vertragen könnten. Ist er uns also wegen unserer Sammlung der italienischen Gemälde und Skulpturen, der niederländischen Bilder gram? Verargt er es mir vielleicht auch, daß ich zur Begründung der ihm unterstellten Galerie »in den Besitzstand fremder Völker eingebrochen« bin? Dann möchte ich ihn beruhigen: sämtliche Gemälde, Stucchi und Bronzen seiner, der Straßburger, Galerie habe ich im Kunsthandel erworben, und ganz dasselbe gilt für das so übel beleumundete Kaiser-Friedrich-Museum. Hätte ich nicht zugegriffen, so wären die Stücke ins Ausland und schließlich nach Amerika gewandert. Schön, dann wären sie wenigstens nicht ins Kaiser-Friedrich-Museum gekommen: so denkt leider mancher patriotische Landsmann von uns!

Aber der Pergamenische Altar und die Fassade von Mschatta, die nach Berlin geschleppt wurden, — das ist doch eklatanter Frevel gegen die Denkmalpflege, wird Prof. Dehio mir entgegenhalten. Würde er es vorgezogen haben, daß die Reliefs des Altars zu Kalk verbrannt, und daß die Reste der Fassade des Kastells von Mschatta zu den Schwellen des Bahnbaues verwendet worden wären, womit in beiden Fällen in ausgiebigster Weise der Anfang gemacht war? Doch hier verzeiht uns Dehio vielleicht den »Raub«, da er nur von der »engen Verzahnung des Lebens der europäischen Kulturvölker« spricht. Oder trifft sein Bannspruch auch unsere asiatischen Kunstsammlungen und vielleicht gar die ethnologische? Haben wir auch mit der Zusammenbringung unserer Sammlung vorderasiatischer Teppiche, die aus den Kirchen und Palästen Italiens und Spaniens als alter Plunder fortgeworfen wurden, oder mit dem Sammeln der Gefäße und Scherben aus Syrien, Mesopotamien, Persien und Ägypten, also mit der Schaffung zweier großer Gruppen, aus denen die Geschichte der islamischen Teppichweberei und Töpferkunst erst jetzt aufgebaut wird, uns gegen die Denkmalpflege gröblich versündigt? Ich habe — offenbar sehr irrtümlich — das Gefühl, als ob wir uns dadurch ein besonderes Verdienst erworben hätten, als ob auch unsere Sammlung ostasiatischer Kunst, die ja ausschließlich aus dem Kunsthandel (und indirekt aus Privatbesitz) stammt, das Verständnis für Kunst bei uns fördern müßte!

Aber die Museen sind ja nur »Herbarien; Herbarien sind nützlich, aber man läßt sie liegen, wenn man die lebenden Pflanzen sehen kann«. Also fort mit den Museen; »eine Reform bis an die Wurzel« wird ihnen durch Prof. Dehio angekündigt. Was meint er damit? Will er die Museen auflösen und ihren Inhalt wieder an den Platz, woher er stammt, versetzen? Eine solche Forderung, die er zwar nie ausspricht, aber an den verschiedensten Stellen seines Referats durchfühlen läßt, erinnert mich an einen zornigen Ausspruch des bekannten Sammlers Carrand, dem das Bargello einen großen Teil seiner herrlichen Sammlungen verdankt. Er sprach mir eines Tages seine Bewunderung für Bismarck aus; aber doch sei auch er schließlich nur ein kleiner Geist gewesen, denn als er Paris in seiner Hand hatte, hätte er dieses Schandnest, diesen Pfuhl, der ganz Frankreich verpestet, nicht von der Erde fortzutilgen gewagt! Und doch war Carrand, wie sein Vater, einer der feinsinnigsten Kunstfreunde, einer der verständigsten und leidenschaftlichsten Sammler, sogar »auf internationaler Basis«, und doch zugleich ein Denkmalpfleger in seiner Zeit, so gut wie es die Museen von jeher waren und noch heute sind! Denn sie haben gerettet, was von den »Denkmalpflegern« des vorigen Jahrhunderts in einseitig puristischem Standpunkt aus Kirchen und Häusern herausgerissen wurde, und was ohne jene dem Untergange oder dem Verkauf ins Ausland verfallen gewesen wäre. Die Museen, und ganz besonders das Kaiser-Friedrich-

Museum, enthalten zudem ihren Hauptbestandteilen nach Sammlungen von Gegenständen, die von vornherein für »Herbarien« bestimmt waren, die — wie die Kleinbronzen, die kleinplastischen Arbeiten der deutschen Renaissance, die Porzellanfigürchen, vor allem die meisten Gemälde — gleich für Sammler, für Kunstkammern und Galerien bestimmt waren. Sie sind also in unseren modernen Museen keineswegs ihrer Bestimmung entzogen, sondern erfüllen diese gerade, und es ist nun unsere Aufgabe — eine Aufgabe, die gerade das Kaiser-Friedrich-Museum sich zuerst gestellt hatte —, die Sammlungen in geschmackvoller Weise und in einer stimmungsvollen Umgebung und Ausstattung zu zeigen. Museen und Denkmalpflege sind nie Feinde gewesen und der Schlachtruf, den Professor Dehio von der einen Seite ertönen läßt, wird hoffentlich keinen Widerhall von der anderen finden. Beide müssen zusammengehen, müssen sich gegenseitig helfen und stützen. Mit einer Auflösung der Museen und der Verteilung ihrer Schätze in die alten Rathäuser, Kirchen und Klöster würde man ja doch nur eine Fälschung begehen, würde man neue »Herbarien« anlegen, wenn auch in alten Bauten, in denen die Kunstwerke aber selten nur zu annähernd so guter Wirkung kommen dürften als jetzt in den Museen. Zudem würden z. B. die Altargemälde ihren alten Platz meist nicht einmal wieder erhalten können; sind doch die Klöster und Kirchen, aus denen sie, namentlich unter Napoleon, in die Museen, besonders in den Louvre, gekommen sind, aufgehoben. Und die Stilleben und Küchenstücke wird doch Professor Dehio schwerlich wieder in Küchen und Fischläden hängen wollen, für die sie gemalt wurden, oder die niederländischen Gemälde, Landschaften und Porträts in die alten Häuser von Holland und Belgien, für die sie bestellt waren oder in denen sie gesammelt wurden!

Daß Professor Dehio den Berliner Museen die Berechtigung einer internationalen Kunstsammlung ebenso wie die einer nationalen aberkennen will, daß er nichts weiß von der Bedeutung, die unsere Sammlungen als Lehrmittel haben (wie die keiner anderen Stadt, London und Paris nicht ausgenommen) beweist einen Mangel an Kenntnis, der bei einem in den Zeitungen als Kandidaten für die Stelle Wölfflins genannten Dozenten der Kunstgeschichte besonders erstaunlich sein muß. Sollte er die Berliner Museen wirklich einmal recht kennen lernen, so würde er auch ihre Bedeutung schätzen und anerkennen, und er würde sehen, daß ihre Direktoren zugleich die besten Freunde und Förderer der Provinzialmuseen und des Denkmalschutzes sind.

PERSONALIEN

Dr. Otto Kümmel, Direktorialassistent und Leiter der ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen, erhielt den Titel eines **Direktors** bei den Kgl. Museen. Kürzlich übernahm Dr. Kümmel auch die **Leitung der Sammlungen des Zeughauses.**

Für Dr. Wilhelm Waetzoldt, den Bibliothekar bei den Kgl. Museen, der, wie wir meldeten, in das Kultusministerium berufen worden ist, wurde die Vertretung in den Bibliotheksgeschäften **Dr. Sörrensen** übertragen.

× **München.** Der bisherige Kustos an der alten Pinakothek Dr. **Heinz Braune** wurde zum Konservator an dieser Anstalt, der wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. **Walter Graeff** zum Kustos ernannt.

Dr. **Richard Hamann,** Privatdozent an der Berliner Universität, ist als ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an die Kgl. Akademie in **Posen** berufen worden; er wird sein neues Lehramt sofort antreten.

× Der bisherige Privatdozent der Kunstgeschichte an der Berliner Universität **Dr. Edmund Hildebrandt** ist als außerordentlicher Professor an die Universität **Kiel** berufen worden. Man nimmt an, daß Hildebrandt zur Übernahme des Kieler Ordinariats ausersehen sei, das durch die Berufung Carl Neumanns nach Heidelberg zurzeit erledigt ist.

Der bisherige Lehrer an der Weimarer Kunsthochschule, Prof. **Hans Olde,** wurde zum *Direktor der Kgl. Kunstakademie in Kassel* ernannt. Wie es heißt, soll er sein Amt bereits am 1. November antreten.

Der Kölner Architekt **Franz Brantzky** ist zum außerordentlichen Mitgliede der Kgl. Kunstakademie in Düsseldorf gewählt und vom Kultusminister bestätigt worden.

Turin. Den Berliner Bildhauern **Roch** und **Feuerhahn,** die die künstlerischen Bildhauerarbeiten in den deutschen Repräsentationssälen auf der Internationalen Ausstellung in Turin hergestellt haben, wurde der *Grand Prix* verliehen.

WETTBEWERBE

Am 1. November ist der Termin für die Einsendung der neuen Entwürfe für das **Bismarck-Nationaldenkmal am Rhein** abgelaufen. Entwürfe eingesandt haben die in der ersten Konkurrenz preisgekrönten und diejenigen Künstler, die damals Entschädigungen erhielten, insgesamt dreißig. Ende November wird die Jury den zur Ausführung bestimmten Entwurf auswählen. Das Preisgericht ist sechzehnköpfig. Von Künstlern werden ihm angehören: Theodor Fischer, Ludwig Hoffmann, Hermann Muthesius, Fritz Schumacher, Josef Floßmann, August Gaul, Max Klinger, Louis Tuaillon, Eduard v. Gebhardt und Franz von Stuck. Diesen zehn Künstlern stehen als Kunstgelehrte gegenüber: Paul Clemen, Max Dessoir, Alfred Lichtwark, Max Schmidt und Georg Treu; ferner der Geh. Kommerzienrat Kirdorf. Nach den in einer früheren Sitzung gefaßten Beschlüssen soll für jeden an der Teilnahme verhinderten Preisrichter ein Stellvertreter aus seiner Fachrichtung eintreten und zwar in einer im voraus festgesetzten Reihenfolge.

Bei der im nächsten Frühjahr in Bremen stattfindenden Ausstellung wird der Deutsche Künstlerbund zwei **Villa-Romana-Preise** vergeben, während ein dritter Villa-Romana-Preis für die gleichfalls im Jahre 1912 in Chemnitz stattfindende Ausstellung des Bundes, auf der nur graphische Arbeiten zugelassen werden, ausgeschrieben wird.

Für den Neubau eines **Realgymasiums in Grünberg** in Schlesien erläßt der dortige Magistrat unter den im Deutschen Reiche ansässigen Architekten ein **Preisausschreiben.** Drei Preise von 3000, 2000 und 1000 M. werden ausgesetzt, Ankäufe nicht preisgekrönter Entwürfe für je 500 M. sind vorbehalten. Einlieferung der Entwürfe bis zum 1. Februar 1912.

DENKMALPFLEGE

× Die Renovierungsarbeiten an der **Klosterruine Chorin** in der Mark Brandenburg, von denen wir kürzlich Bericht gaben, haben einen befremdlichen Abschluß erfahren: der von der preußischen Regierung mit den Erneuerungsarbeiten betraute Architekt S. Meyer hat **das Langhaus mit einem Dachreiter »geschmückt«** — ein eigenmächtiges Verfahren, das freilich die Zustimmung der staatlichen Bauverwaltung erfahren haben muß, das aber nicht scharf genug zurückgewiesen werden kann. Gerade das langgestreckte Dach der herrlichen alten Kirche gehörte stets zu ihren charakteristischen Besonderheiten, und nichts als eine auf Irrwege geratene Restauratorenbaulust konnte dazu berechtigen, die wohlvertraute Silhouette des ehrwürdigen gotischen Baudenkmals durch einen Turmaufsatz zu zerstören, der natürlich ihren ganzen Eindruck wesentlich verändert. Es ist durchaus erforderlich, daß die Klosterruine von diesem ungehörigen »Schmuck« schleunigst wieder befreit wird.

Der bekannte **»Auerbachs Hof«** in der Grimmaischen Straße zu **Leipzig** wird nach der Ostermesse zum Teil abgebrochen, um einem modernen Meß-Palast mit Passage Platz zu machen. Der alte historische Auerbachs Keller wird in seinem ältesten Teile erhalten bleiben. Aus einem Wettbewerb unter mehreren Leipziger Architekten wurde der Entwurf des Architekten *Kösser* zur Ausführung bestimmt. Als Preisrichter war u. a. Geh. Baurat Dr.-Ing. h. c. H. Licht in Leipzig tätig.

AUSSTELLUNGEN

× **Der Plan eines neuen Landesausstellungsgebäudes in Berlin** hat in den letzten Tagen viel von sich reden gemacht, vor allem aber die eigenartige und befremdliche Form, in der er plötzlich aufgetaucht ist. Inzwischen hat man über die Entwicklung, die das Projekt seit seinen Anfängen vor anderthalb Jahren genommen hat, so viel Sonderbares erfahren, daß die Erregung, die sich der Berliner Künstlerschaft in wachsendem Maße bemächtigt, vollauf berechtigt scheint. In den frühesten Stadien sah die Idee danach ganz manierlich aus. Es handelte sich damals um ganz allgemein gehaltene Pläne, die der Geheime Baurat *Kayser* einer Versammlung von Vertretern der preußischen Regierung, der Stadt Berlin und der Künstlerschaft vortrug. Man hatte zu dieser Besprechung auch die Sezession eingeladen, die jedoch ablehnend antwortete. Der Grundgedanke war, daß der jetzige Glaspalast am Lehrter Bahnhof, einst für die Hygiene-Ausstellung von 1885 errichtet und im nächsten Jahre der Künstlerschaft überlassen, seinem Berufe immer weniger genüge, und daß man darum einen großen Wettbewerb für einen Neubau entweder auf dem selben oder einem anderen Platz ausschreiben solle. Heute aber sieht alles ganz anders aus. Von einer allgemeinen Konkurrenz ist plötzlich heine Rede mehr, sondern mit einem Male wird die Sache so dargestellt, als käme nur ein neues Bauwerk der Firma Kayser und von Groszheim in Frage, (deren alleiniger Inhaber seit einem Jahre, nach Groszheims Tode, eben Geheimrat Kayser ist). Es heißt, es habe vor längerer Zeit eine Audienz beim *Kaiser* stattgefunden, zu der die Künstler Kayser selbst mit Artur Kampf und Fritz Schaper abgeordnet hatten, und daß der Monarch sich in diesem Gespräch gegen einen öffentlichen Wettbewerb ausgesprochen habe. Die Künstlerschaft ist indessen durchaus nicht der Ansicht, daß man dies große Bauwerk, das für Berlin von so großer Bedeutung sein würde, ohne weiteres demselben Architekten anvertrauen solle, der in der Umgestaltung des Ausstellungsrestaurants und des dazugehörigen Parkes eine so wenig glückliche Hand gezeigt hat. Der Widerspruch wird aber um so lebhafter, als es sich zeigt, daß mit dem Neubau anscheinend noch allerlei Nebenzwecke erreicht werden sollen. Es besteht nämlich die Absicht, ein Unternehmen etwa im Stile der Ausstellungshallen am Zoologischen Garten ins Leben zu rufen, riesige Räume, für alle möglichen Veranstaltungen geeignet, auch im Winter brauchbar, mit großem Restaurationsbetrieb. Die Kunstausstellungen, so hört man, sollten hier nur etwa *auf ein Vierteljahr* einquartiert werden, versteht sich gegen eine anständige Pacht (man spricht von 40000 Mark), vielleicht auch nicht jährlich, sondern nur *alle zwei Jahre* — was einen Rückfall in die Zustände 1786 bis in die sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts bedeuten würde. Unbehaglich berührt außerdem die Verbindung des neuen Projekts mit der Angelegenheit des Restaurationspächters, die seit Jahren in der Künstlerschaft laute Unzufriedenheit geweckt und auch im Abgeordnetenhause schon wiederholt zu recht kräftigen Verurteilungen des Vorgehens der Regierung geführt hat (bei den Etatsberatungen im Frühjahr 1910 und 1911). Man hat mit steigendem Unmut die über alles Gebräuchliche hinausgehenden Sanierungsversuche beobachtet, die von seiten des Finanzministeriums zugunsten des Pächters ins Werk gesetzt wurden — da der Besuch des Parkes wie des Restaurants seit Jahren (eben seit jener Neugestaltung) immer mehr nachläßt —, und hört nun mit Verdrossenheit, daß der Plan besteht, auch das künftige neue Haus dem Pächter zur Bewirtschaftung anzuvertrauen. Alle diese seltsam verwickelten Dinge haben im Berliner Künstlerverein wie in der Akademie zu lebhaften, geharnischten Protesten geführt und die Verteidiger des vorliegenden Projekts innerhalb der Künstlerschaft auf ein kleines Häuflein zusammenschrumpfen lassen. Man mißbilligt das höchst unzweckmäßige Vorgehen der maßgebenden Instanzen und vermißt überdies die gebotene Würdigkeit in der Behandlung der ganzen bedeutungsvollen Angelegenheit, bei der es sich um wichtige Lebensinteressen der Berliner Kunst handelt. In der Ankündigung, das neue Gebäude solle mit einer großen Ausstellung von besonderer Art zum silbernen Regierungsjubiläum Kaiser Wilhelms im Jahre 1913 eingeweiht werden, erblickt man zudem im Zusammenhang mit den sonstigen unerquicklichen Begleiterscheinungen des Falles vor allem einen Versuch, nach bestimmten Richtungen hin Stimmung zu machen — einen Versuch, der gerade vom monarchischen Standpunkt aus wenig sympathisch berühren muß.

Im preußischen Landtage ist wiederholt seitens der Abgeordneten das Verlangen geäußert worden, durch **Wanderausstellungen auf dem Gebiete der Kunst** auch in kleineren Städten und in der Provinz in künstlerischem Sinne befruchtend zu wirken. Das Kultusministerium hat diesem Verlangen bereits zum Teil entsprochen, und es sollen weitere Maßnahmen getroffen werden, die auf eine Verbreitung solcher Kunstausstellungen in der Monarchie hinzielen. So ist z. B. eine Sammlung von Werken Menzels der Stadt Hannover, wie schon kurz gemeldet, zur Ausstellung überlassen worden, und als ein Beweis dafür, daß die Städte im allgemeinen derartigen Ausstellungen durchaus günstig gegenüber stehen, kann betrachtet werden, daß sich ca. 30 andere Orte für eine Unterbringung dieser Sammlung gemeldet haben. Es sollen ferner geschlossene Sammlungen aus den Kgl. Museen, wenn irgend möglich, in größerem Umfange in der Provinz entsandt werden, so daß auf diese Weise eine Dezentralisation auf künstlerischem Gebiete erreicht wird. Ebenso will man Dubletten von bedeutenden Kunstwerken abgeben, so daß auch in dieser Beziehung die Kunstpflege in den Städten eine direkte Förderung erfährt.

Karlsruhe. Badischer Kunstverein. Derartige Anstalten in kleineren Zentren scheinen nur dann fördernd für Künstler wie Publikum, wenn sie in der Lage sind, mit dem Bildermaterial rasch zu wechseln und immer neue interessante Persönlichkeiten in Kollektionen, die womöglich eine Entwicklung des Künstlers und nicht zwanzig Werke aus seiner allerletzten Epoche enthalten, darzubieten. Das Publikum sieht sich an einem Künstler rasch müde, wenn er zu viel vertreten ist, denn naturgemäß können kaum die Allergrößten in einer verhältnismäßig kurzen Zeitspanne Fortschritte bezw. Stilmodifikationen aufweisen.

Und dann sollte ein Kunstverein Werke jeder beliebigen Richtung »sine ira et studio« aufnehmen, gleichzeitig aber doch dem offensichtlich allzu Talentlosen einen Riegel vorschieben.

Der Eintrittsaal zeigt lediglich Arbeiten meist neuesten Datums von *Felix Bürgers-Dachau,* der sich in seinen landschaftlichen Motiven derart wiederholt, daß das Ganze trotz einigem Ansprechenden gähnende Langeweile hervorruft.

Ähnliches wäre von dem großen Saale zu sagen. Süßliche, kraftlose Landschaften von *Anton Engelhard-Karlsruhe* bedecken die eine Wand, und die drei übrigen werden von kalkigen, zum Teil farbig wie durch Motiv geradezu geschmacklosen Werken des *Prof. Theod. Hagen-Weimar* belegt.

Der kleine folgende Raum bildet nach alledem die »Pièce de resistance«. *Hans Thoma* ist mit einer großgesehenen »Junimorgenlandschaft« (1911) vertreten, die uns von neuem den in diesem Genre glücklichsten Meister schätzen lehrt. Ein an sich anspruchsloses Motiv, blauer Himmel, ein Wiesental mit waldigen Abhängen, ein paar Schnitter sind mit wenig Tönen zu einer wohltuenden Harmonie zusammengefaßt. Sein Schüler *August Gebhard-Karlsruhe* stellt ein Porträt seiner Frau und ein ebensolches eines Karlsruher Hochschulprofessors aus. Man erkennt das Ringen des vielversprechenden Künstlers nach eigener Gestaltung ebenso wie sein Abmühen um das Bildnisproblem überhaupt. — Einige gelbliche Landschaften und Kompositionen von *Joh. Walter-Kurau (Dresden)* sind vielleicht in ihrer Zartheit etwas dekadent, aber immerhin bemerkenswert. Am ansprechendsten sein »Ostseebad«.

Das nächstfolgende Kabinett beherrscht der extreme *Arthur Segal-Charlottenburg* mit seinen primären, mit der Tube aufgetragenen Farbwerten. Meist sehr roh und wenig ineinander gearbeitet lassen seine Bilder das allzu Sensationelle leicht gewahren. Am wertvollsten scheint sein »Selbstporträt« und eine »Landschaft mit Boot«.

Im vorderen Raume fallen durch völlige Talentlosigkeit einige Porträts von *Anna Wichmann-Landau* (Pfalz) auf. Besser wird die »Kunst der Frau« durch ein Selbstbildnis von *Marg. Frey-Bern* illustriert.

Im Treppengang hängen zwei sonderbare, mystische Landschaften von *Piet Serton-Utrecht.* *H. Th. B.*

Die **Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande** veranstaltet von Mai bis November nächsten Jahres nacheinander in Buenos Aires, Montevideo und Rio de Janeiro je eine **Kunstausstellung** von deutschen Gemälden, Skulpturen und kunstgewerblichen Gegenständen. Anmeldungen können bis zum 1. Dezember dieses Jahres beim Vorsitzenden Geh. Regierungsrat Platz in Berlin-Friedenau erfolgen. Südamerika ist für den Ankauf von Kunstwerken ein aussichtsreiches Land. Die übrigen Kulturnationen, namentlich Frankreich, Spanien, Italien und England sind bereits seit einigen Jahren dort tätig und mit großem Erfolge. Deutschland hat erst im Jahre 1910 mit der deutschen Abteilung auf der Internationalen Kunstausstellung in Buenos Aires seinen Anfang gemacht. Es wurden dort für 65000 M. deutsche Kunstwerke verkauft, und es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß sich dieses Absatzgebiet nach und nach ganz erheblich vergrößern läßt.

Wie die »Werkstatt der Kunst« erfährt, ist die für das Jahr 1915 beabsichtigt gewesene **Große internationale Kunstgewerbeausstellung Paris** auf das Jahr 1920 verschoben worden, weil die französischen Künstler und Kunstgewerbler die ernste Befürchtung ausgesprochen haben, das französische Kunstgewerbe werde im Jahre 1915 die gefährliche Konkurrenz des ausländischen, besonders des deutschen Kunstgewerbes, noch nicht erfolgreich bestehen können.

SAMMLUNGEN

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** eröffnete am 1. November eine **Sonderausstellung seiner Neuerwerbungen** aus den Jahren 1910 und 1911. Als Hauptstück figuriert das hervorragende Cylinder-Bureau, das David Roentgen im Auftrag der Königin Marie-Antoinette für Papst Pius VI. gearbeitet hat. Als sonstiger Zuwachs der Möbelabteilung ist zu nennen eine geschnitzte und gemalte venezianische Truhe mit reicher Inneneinrichtung und einige französische Renaissancemöbel. Besonderer Wert ist in letzter Zeit auf die Bereicherung der Majolikaabteilung gelegt worden, um ihr den Ruhm der ersten Sammlung des Kontinents auch weiterhin zu wahren. Faënza ist mit zwei großen Schüsseln bester Qualität vertreten, aus Deruta und Forli sind andere Stücke hinzugekommen, ferner eine Sammlung der primitiven Trecento-Majoliken. Der kirchlichen Goldschmiedekunst gehören romanische Reliquiarbeschläge sowie mehrere italienische und deutsche Monstranzen des 15. Jahrhunderts an. Eine große Silberterrine in Empireform ist in Berlin entstanden, ebenso wie die Marmorbüste der Frau Nadine Ancillon, die Chr. D. Rauch im Jahre 1828 geschaffen hat. Die Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts hat reichlichen Zuwachs durch Figuren und Gruppen deutscher Manufakturen erhalten; auch für andere Gebiete der Keramik, so für das rheinische Steinzeug und die Delfter Fayence sind wertvolle Neuerwerbungen zu verzeichnen. Romanische Scheiben aus S. Kunibert in Köln und zwei gotische Figurenfenster aus dem Erfurter Dom bedeuten eine wertvolle Ergänzung der Sammlung mittelalterlicher Glasmalereien des Museums.

Eine *Ausstellung schlesischer Handnähspitzen,* veranstaltet vom Deutschen Verein für Schlesische Spitzenkunst, wurde in den vorderen Ausstellungssälen eröffnet. Die Werkstätten und Schulen im Riesengebirge bringen außer neuesten Arbeiten verschiedenster Techniken und Stilrichtungen eine Reihe ansehnlicher großer Stücke, die im Auftrage der Kaiserin und anderer Gönnerinnen und Kunstfreunde ausgeführt worden sind und auch die Anwendungen der Spitze für die Damenkleidung, den Tafelschmuck und kirchliche Zwecke zeigen.

⚔ Das **Märkische Museum in Berlin** veranstaltet zurzeit eine Ausstellung älterer Ansichten märkischer Städte und Ortschaften, von Holzschnitten, Radierungen, Lithographien und Aquarellen, die bis ins Ende des 16. Jahrhunderts zurück- und aufwärts bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts reichen. Besonders reizvoll sind darunter die Stücke einer reichhaltigen Sammlung von aquarellierten Federzeichnungen, die ein unbekannter Künstler um 1790 angefertigt hat, und die sich seit einigen Jahren im Besitz des Museums befinden. — Soeben hat das Märkische Museum einige kleinere Werke **Franz Krügers** erworben: eine Kreidezeichnung der Berliner Tänzerin Hoguet-Vestris, einen entzückenden

Studienkopf der Fürstin Liegnitz und eine aquarellierte Porträtskizze der Gattin des Künstlers.

Der **Leipziger Kunstverein** hat dem Städtischen Museum der bildenden Künste mit Zustimmung des Rates der Stadt Leipzig *Hodlers* Gemälde »Der Stier« als Geschenk überwiesen.

Die dem **Rogier van der Weiden** zugeschriebene Verkündigung der Kann-Sammlung, jetzt im Besitz von J. Pierpont Morgan, wurde von letzterem dem **Metropolitan-Museum in New York** leihweise überlassen.

Als Neuerwerbungen des Metropolitan-Museums sind zu melden: Wunder des heiligen Zenobius von Botticelli, (diese Tafel gehört mit den ähnlichen Bildern der Mond-Sammlung und der Dresdener Galerie zusammen), Allegorie auf die Passion Christi von Carpaccio (ein interessantes, der Berliner Grablegung des Meisters nahestehendes Bild, mit der falschen Signatur Andrea Mantegnas), beide aus der Abdy-Sammlung; Mars und Venus von Vulkan überrascht, dem Sodoma zugeschrieben; eine dem Matteo di Giovanni zugeschriebene Cassone-Tafel.

Am 6. November wurde im Metropolitan-Museum eine Sonderausstellung von **altem amerikanischem Silber,** vornehmlich aus dem Besitz der Kirchen New-Englands und von Werken des frühen amerikanischen Porträtisten J. S. Copley eröffnet. *B.*

Das **Museum der Hispanic Society of America in New York** wurde durch folgende Werke bereichert: Ribera, Himmelfahrt Mariä; Zurbarán, Karthäusermönch; Bildnisse des Königs Alfonso XIII. und seiner Gemahlin von Sorolla y Bastida; Spanische Tänzerin und Porträt des Malers Sorolla y Bastida, Bronzen von Paul Trubetzkoi. *B.*

Ausländische Kunstwerke in deutschen Museen. Vor einigen Monaten ließ der Worpsweder Maler Karl Vinnen eine Schrift mit dem Titel »Ein Protest deutscher Künstler« erscheinen, die viel Staub aufgewirbelt hat. Eine Anzahl deutscher Künstler und Kunstkritiker und auch ein Museumsdirektor (aber eben nur ein einziger, vom Fach Archäologe) erklärten ihre Zustimmung zu Vinnens Protest, obwohl er von Widersprüchen stark durchsetzt war, so daß man die Schrift als Ganzes nicht ernst nehmen konnte. Trotzdem mußte man fürchten, daß sie ihre Wirkung nicht verfehlen würde, und diese Wirkung konnte nur sein: Förderung der künstlerischen Reaktion auf allen Gebieten, Stärkung für alle, die mit Kunst zu tun haben, rein künstlerischen Bestrebungen aber instinktiv abhold sind. Es ist deshalb gut, daß die Vinnensche Schrift wenigstens eine kräftige Antwort bekommen hat in der Schrift *Im Kampfe um die Kunst, die Antwort auf den Protest deutscher Künstler.* 9 Galerieleiter, 48 Künstler, 15 Schriftsteller, 3 Kunsthändler und Sammler sprechen sich hier über die Auslassungen Vinnens und seiner Anhänger aus. Obgleich es auch hier an Widersprüchen nicht fehlt, ist doch ein ungemein interessantes Buch entstanden, aus dem ein reifer Leser, der einen gefestigten Standpunkt in unserem merkwürdig zerrissenen Kunstleben einnimmt, sehr viel lernen kann. Ich glaube, recht viele Künstler, die Vinnen erst zugestimmt haben, haben das längst bereut oder werden es bereuen, wenn sie erst einmal die Gegenschrift gelesen haben. Ein Künstler sollte niemals anders als durch seine Werke gegen andere Künstler protestieren; namentlich nicht gegen ein jüngeres Künstlergeschlecht, denn er bezeugt nur, daß er sich zu den alten rechnet, die ihre Entthronung fürchten. Herr Vinnen hat in seiner Schrift u. a. darauf hingewiesen, daß auch unsere Museen sich an den Ankäufen ausländischer, besonders französischer Kunstwerke stark beteiligen. Er sagt da u. a.: »Nicht nur die ersten Galerien der Kunstzentren, die dafür pädagogische Gründe geltend machen dürfen, sondern auch schon manche Provinzgalerien, besonders aber Privatsammlungen halten es für ihre Pflicht, so wenig einen Monet vermissen zu lassen, wie der Markensammler die Ceylon 6d mit Überdruck und Wasserzeichen. In Posen z. B. sind bekanntlich eine wissenschaftliche Akademie und ein Museum gegründet worden zur Hebung des Deutschtums in den Ostmarken. Als erster Ankauf, der das ganze zur Verfügung stehende Geld verschlang, wurde nun eine Studie von Monet erworben. Wie soll das Publikum ohne Bindeglieder sofort *den* verstehen. Aber es ist allerdings *echt deutsch!*« An einer anderen Stelle klagt Vinnen, daß der große internationale Fremdenstrom, der jährlich durch Deutschland flutet, »die oft wirklich höchst mäßigen französischen Bilder überschwänglich gefeiert, in unseren Galerien an Ehrenplätzen hängen sieht«. Dagegen bekennt Vinnen an anderer Stelle wieder, daß er selbst mit für den Ankauf von Monets Dame im grünschwarzen Kleide für das Bremer Museum (Preis 70000 M.) gestimmt hat, während er auf der folgenden Seite sich gegen den Ankauf eines van Gogh für 30—40000 M. ausspricht. Das kann sich nur auf den van Gogh des Bremer Museums beziehen — unseres Erachtens ein ganz ausgezeichnetes, übrigens auch in der kunstgeschichtlichen Literatur längst wohlbekanntes Bild, so daß man nicht begreifen kann, warum Vinnen die Qualitäten dieses Gemäldes nicht sieht. Sieht man allerdings die glatte Schneelandschaft von einem deutschen Maler, die auf dringendes Anraten Vinnens für das Bremer Museum gekauft wurde, so kann man nur sagen: ja wer solch ein Dutzendding für ein galeriereifes Werk hält, mit dem ist nicht weiter zu rechten.

Vinnen hat jetzt eben eine weitere Antwort auf seine Schrift in Koetschaus Zeitschrift *Museumskunde* erhalten, die recht lehrreich ist. Ohne auf den ganzen Streit näher einzugehen, gibt Koetschau nur eine Übersicht über die Ankäufe von Werken moderner Kunst in einigen deutschen Sammlungen und damit für die, die sich eine eigene Meinung bilden wollen, als sichere Grundlage feste Zahlen, an deren Richtigkeit nicht gezweifelt werden kann. Koetschau hat sich nämlich an einige, für die moderne Kunst besonders tätige Sammlungen gewendet mit der Bitte, ihm Zusammenstellungen über die Ankäufe des letzten Jahrzehnts zu senden. Von zwei der größten, der Nationalgalerie in Berlin und der Neuen Pinakothek in München, konnte er dabei ohne weiteres absehen, da deren fest umrissenes Programm sie von Anfang an außerhalb des Streitfalles stellte; ähnlich steht es mit der Dresdner Galerie, deren Zuwachs wesentlich auf den Mitteln der an enge Vorschriften gebundenen Pröll-Heuer-Stiftung beruht; sie hat übrigens seit 1900 gegenüber 91 deutschen nur 6 ausländische Gemälde erworben — ich würde sagen: *leider,* denn es fehlen in ihr Vertreter ganz wichtiger ausländischer Schulen, die in einer modernen Galerie gar nicht fehlen dürften, wenn sie nur einigermaßen die künstlerische Entwicklung des 19. Jahrhunderts wiederspiegeln soll.

Koetschaus Zusammenstellung umfaßt die Kunsthalle zu Bremen, das Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld, das Städtische Museum zu Elberfeld, das Städelsche Kunstinstitut und den Städelschen Museums-Verein zu Frankfurt a. M., die Städtische Moderne Galerie zu Frankfurt a. M., das Museum Folkwang zu Hagen i. W., das Kestner-Museum zu Hannover, das Städtische Museum der bildenden Künste zu Leipzig, das Kaiser-Friedrich-Museum zu Magdeburg, die Kunsthalle zu Mannheim, das Kaiser-Friedrich-Museum zu Posen

und die Königl. Gemäldegalerie zu Stuttgart. Die Mitteilungen über diese Sammlungen sind interessant und lehrreich. Es ist indeß zunächst wohl klar, daß die Mitteilung über das Museum Folkwang in Hagen für die Frage, wieviel von öffentlichen Geldern in den letzten zehn Jahren für ausländische Kunst ausgegeben worden ist, belanglos ist. Denn dieses Museum ist das Eigentum des Herrn Osthaus in Hagen, und es ist doch wohl noch sein Recht, für sein Geld diejenigen Kunstwerke zu kaufen, die ihm gefallen. Er hat seit 1900 im ganzen 53 Gemälde für 160500 Mark gekauft, darunter 22 deutsche für 79000 Mark, 22 französische für 55000 Mark und neun andere ausländische für 26500 Mark. Es verdient wohl volle Anerkennung, wenn ein Privatmann mit so großen Opfern, wie Herr Osthaus, ein Museum anlegt und der Öffentlichkeit zugänglich macht. Die angegebene Summe ist dabei nur ein Teil der großen Summe, die er für das Haus, die Einrichtung des Museums und seinen Inhalt hergegeben hat.

Von der Kunsthalle in Hamburg fehlen zahlenmäßige Angaben. Aber jeder Kunstfreund kennt ja die Tatsachen. Die Sammlung hat unter Alfred Lichtwarks zielbewußter Leitung einen großartigen Aufschwung genommen und Lichtwark hat die moderne Sammlung wesentlich auf moderner und nationaler Grundlage aufgebaut, daher, um die Mittel nicht zu zersplittern, Kunstwerke des Auslandes überhaupt nur ausnahmsweise angekauft; die sehr beachtenswerte ausländische Abteilung der Kunsthalle stammt in der Hauptsache aus Geschenken und Vermächtnissen.

Aus den tatsächlichen Angaben der Koetschauschen Liste gewinnen wir nun folgendes Bild: das Kaiser-Friedrich-Museum in Posen hat 18 deutsche Gemälde für 60250 M. angekauft, ausländische Gemälde aber überhaupt nicht gekauft. Die Angabe des Herrn Vinnen, das gesamte verfügbare Geld sei für einen Monet ausgegeben worden, beruht auf leichtfertiger Annahme irgend welcher Rederei: der Posener Monet ist ein Geschenk von Kunstfreunden. Auch für das Kestner-Museum zu Hannover wurden keine ausländischen Gemälde, sondern nur 45 deutsche Gemälde für 88900 M. angekauft. Im ganzen aber wurden für die genannten 12 öffentlichen Museen 759 deutsche Gemälde für 3262630 M. erworben; ausdrücklich werden 291 als Geschenke bezeichnet, für diese wurden 913818 M. aufgewendet. Ausländische Gemälde wurden dagegen von den genannten neun deutschen Galerien nur rund 73 angekauft und als Schenkungen gingen ihnen rund 67 zu. Für die geschenkten ausländischen Gemälde gaben die Schenker 317345 M. aus, die Galerien verwendeten 672965 M. Diese Summe stimmt indeß noch nicht ganz mit den Tatsachen überein, denn bei den Angaben der Bremer Kunsthalle sind die Ankaufsbeträge für alle Erwerbungen zusammen genommen: einmal umfassen die genannten Summen auch die Kosten für die plastischen Kunstwerke (141 deutsche und 36 ausländische, vorwiegend Kleinplastiken und Plaketten), auch konnten die Ankäufe von den Schenkungen nicht scharf getrennt werden, weil in Bremen bei größeren Ankäufen auch die Stiftervereinigungen mit herangezogen werden. Man kann danach annehmen, daß seit dem Jahre 1900 die 10 deutschen Kunstsammlungen 70 ausländische Gemälde für rund 600000 M. gekauft haben gegen 468 deutsche für 2358812 M. Somit betragen die gekauften ausländischen 13,5% sämtlicher angekauften Gemälde. Für jedes deutsche Gemälde wurden durchschnittlich rund 5000 M., für jedes ausländische rund 9000 M. ausgegeben. Der höhere Preis ist selbstverständlich, denn selbstverständlich dürfen von ausländischen Kunstwerken für deutsche Museen nur ganz hervorragende Stücke angekauft werden, wie etwa Courbets Steinklopfer für die Dresdener Galerie. (Mit Herrn Vinnen über die Qualität ausländischer Gemälde zu streiten ist, wie schon ausgeführt, allerdings aussichtslos). Die Koetschausche Tabelle enthält auch noch Angaben über den Ankauf plastischer Kunstwerke. Da hierfür aber nur vier Museen in Frage kommen, nämlich die Kunsthalle zu Bremen, das Kestner-Museum zu Hannover, das Städtische Museum zu Leipzig und die Kunsthalle zu Mannheim, so sind diese Angaben für die ganze Frage belanglos. Es handelt sich bei diesen Ankäufen meist um Medaillen und Plaketten. Bekanntlich hat die Medaille und Plakette seit Ponscarme und Roty in Frankreich einen so großartigen Aufschwung genommen, daß ein deutsches Museum, das von den neueren französischen Medaillen und Plaketten nicht einen unsehnlichen Stock gekauft hat, einfach seine Pflicht gegen die deutschen Künstler versäumt hat. In allen bedeutenden deutschen Kunstsammlungen sind dann auch diese Kunstwerke seit Alfred Lichtwarks Weckruf genügend vertreten.

Das Ergebnis der Kötschauschen Umfrage ist unseres Erachtens derart, daß die Leiter der öffentlichen deutschen Museen ein Recht haben, stolz zu sein auf ihre Leistungen im Interesse der modernen Kunst. Es ist erstaunlich, wie großartige Mittel so junge Museen wie Elberfeld, die Städtische Moderne Galerie in Frankfurt a. M. und die Kunsthalle in Mannheim in den Dienst der modernen Kunst gestellt haben. Nicht minder gilt das von der Kunsthalle zu Bremen, die unter Direktor Pauli einen erstaunlichen Aufschwung genommen hat; was auf seinen Antrag an Gemälden gekauft worden ist, das ist alles ersten Ranges, besonders die ausländischen Bilder. Die Gesamtsumme, die von den zwölf öffentlichen Museen in zehn Jahren für moderne Malerei ausgegeben wurde, nämlich über drei Millionen Mark, dürfte auch viele von den Anhängern Vinnens in Erstaunen setzen, noch mehr aber die Tatsache, daß nur 13 Prozent der angekauften Gemälde auf das Ausland kommen. Denn nach den beweglichen Klagen über die Überschwemmung Deutschlands mit französischer Kunst hat wohl jeder Ununterrichtete geglaubt, daß die deutschen Museen viel mehr ausländische als deutsche Gemälde kauften. Parturiunt montes. . . *Paul Schumann*

KONGRESSE

Kunst und Kunstwissenschaft auf der zweiten hochschulpädagogischen Tagung. Die Bemühungen, die Theorie und Praxis der Pädagogik auch auf die oberste, die akademische Stufe des Bildungswesens anzuwenden, kurz also die »*Hochschulpädagogik*«, muß nicht nur alle wissenschaftliche, sondern auch alle technische und künstlerische Fach- und Berufsbildung umfassen. Diese Aufgabe ist längst auch insofern in Angriff genommen, als aus der »hochschulpädagogischen« Bewegung während ihres bald zwanzigjährigen Bestehens bereits mehrere Beiträge zu der Systematik und Geschichte der Künstlerbildung sowie des Unterrichtes in Kunstwissenschaft gekommen sind. (Vgl. u. a. »Die Ausbildung des Künstlers«, Eßlingen 1901, = »Führer zur Kunst« 7.) Während diese verstreuten Beiträge noch einer vollständigen Zusammenfassung harren, sind neue hinzugekommen durch die zweite Tagung der »Gesellschaft für Hochschulpädagogik« zu *München* 1911. Von den zwei Kongreßtagen war der erste, 19. Oktober, dem Allgemeinen sowie der Rechtsdidaktik gewidmet, und zwar in den Räumen der Universität. Der zweite fand in der Technischen Hochschule statt und dokumentierte bereits dadurch das akademisch Weitgreifende der Hochschulpädagogik.

Indirekt war auch noch ein dritter Hochschultypus zugezogen: die Kunstakademie. Der weitangesehene Architekt Geheimrat Professor *Friedrich v. Thiersch* sprach nämlich

über »Künstlerische Erziehung«. Sein Vortrag wird gleich den übrigen Darbietungen des Kongresses in dem Organe der Gesellschaft, in der »Zeitschrift für Hochschulpädagogik« (Leipzig bei E. Wiegandt) erscheinen. Hier nur so viel: Der Vortragende sondierte vor allem die Psyche des angehenden Künstlers, die schwierige Erkenntnis seiner Begabung, seine Illusionen usw. Sodann ging er auf die Frage ein, welche Elementar- und Hilfsbildung dem Künstler zu geben sei: Vorkurs an der Akademie, oder aber Vorschule vor dieser? Auf Grund einer Kritik des eigentlichen akademischen Bildungsganges und der verschiedenen Möglichkeiten seiner Fundierung gelangte der Vortragende zu der Forderung, gewerbliche Schulen und insbesondere eine Gewerbekunstschule als Vorschule des eigentlichen akademischen Studiums einzurichten, den Künstler überhaupt mehr auf die handwerkliche Basis der Kunst zu lenken und das ganze Problem als einen Teil der sozialen Frage zu behandeln.

Professor *v. Thiersch* demonstrierte den Hörern auch seinen Neubau der dortigen Hochschule, durch Vorführung der Pläne sowie durch eine Führung im unfertigen Bau selbst, der allerdings mehr technisch als künstlerisch betrachtet sein will. — Andere Führungen desselben Tages erschlossen den Kongreßteilnehmern die neuen Institute der Anatomie und der Augenklinik. Es war eine Freude, zu sehen, wie der Neubau der letzteren (in der Mathildenstraße neben dem Reisingerianum) gerade aus den Bedürfnissen der Augenkrankenpflege heraus zu Zweckmäßigkeit und Schönheit auch im Sinne der Städtebaukunst geführt hat; ein Blick auf die Fassade des Gebäudes und ein anderer vom Inneren auf die reichlichen Grün-Anlagen des Hauses zeigen es.

Dem *Thierschs*chen Vortrage waren zwei andere aus der Pädagogik der Kunstwissenschaft vorangegangen. Prof. *Bruno Meyer* (Berlin) sprach über den »Unterricht in Kunstwissenschaft«, Prof. *Karl Voll* (München) über »Kunstgeschichtliche Pädagogik an unseren Hochschulen«. Es gab nicht bald zwei aufeinander folgende Darbietungen, die so sehr einander entgegengesetzt schienen und im Grunde doch so harmonierten, wie diese beiden. Im ersten das Aufgebot aller bisherigen Ergebnisse der Kunstwissenschaft als Grundlage ihres Unterrichtes (mit Voranstellung der Kunstgeschichte als Stilgeschichte). Im zweiten die Ironie einer Vorführung dessen, was es eigentlich noch gar nicht gebe, nämlich einer wirklichen Kunstwissenschaft, mit verblüffenden Belegen über das, was hier oft geleistet wird, aber auch mit Hinweisen auf das Bessere, wie es sich ja bereits in der Generationenfolge der kunsthistorischen Fachleute zeige.

Auch die allen drei Vorträgen gewidmete Diskussion würde noch ein Verweilen lohnen. Besonders belebt wurde sie durch einen Hinweis auf die Bemühungen und Erfolge der dortigen »Vereinigung zur Pflege künstlerischer Erziehung«, der auch an dieser Stelle prinzipiell eine allseitige Förderung gewünscht werden darf.

Die *dritte* hochschulpädagogische Tagung soll im Oktober 1912 zu *Leipzig* stattfinden und wird voraussichtlich in analoger Weise auch an die dortigen Kunstinteressen pädagogisch anknüpfen. Die »Gesellschaft für Hochschulpädagogik« ladet schon jetzt zum Besuch dieses Kongresses und zugleich — für eine möglichst weitgreifende Verbreitung desselben — zur Mitgliedschaft ein (mit Meldung beim Verlage der »Zeitschrift«).

Dr. Hans Schmidkunz

VERMISCHTES

× **Der Verein der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen zu Berlin** hat kürzlich sein neues eigenes Heim bezogen, das Baumeister **Schweitzer,** ein Schüler Messels, errichtet hat (am Schöneberger Ufer). Der Verein, die älteste Verbindung deutscher Künstlerinnen, hat nun hier, durch vier Stockwerke hinaufreichend, eine große Anzahl ungemein praktisch eingerichteter Räume für seine Mal- und Zeichenschule zur Verfügung, der die Regierung schon vor längerer Zeit das staatliche Seminar für Zeichenlehrerinnen-Prüfungen angegliedert hat. Außerdem befinden sich in dem Hause Räume für gesellschaftliche Zwecke und für Ausstellungen. Eine *Eröffnungs-Ausstellung* vereinigt eine Reihe der besten Arbeiten aus dem Kreise der Mitglieder, die abermals beweisen, wie bedeutend sich das Niveau der Frauenkunst in Berlin gehoben hat und wie sehr die Klagen der Damen über unfreundliche Behandlung bei den »männlichen« Ausstellungen begründet sein müssen.

Der Berliner Maler *Ernst Pfannschmidt* hat den Auftrag erhalten, für die **Michaeliskirche zu Hamburg,** die jetzt wieder aufgebaut wird, das neue **Altarbild** zu schaffen. Als Gegenstand ist die Auferstehung gewählt, die auch in dem früheren Altarbilde der Kirche, einer Arbeit Tischbeins, dargestellt war. Pfannschmidt hat in diesem Jahre den Preis der Stadt Berlin auf der Großen Berliner Kunstausstellung erhalten, er ist ein Schüler Eduard von Gebhardts.

FORSCHUNGEN

Ein »Konzert« von Lodovico Lana publiziert im Cicerone (Heft 19) Hermann Voß. Das Bild, das auf der diesjährigen Porträtausstellung in Florenz als Caravaggio figurierte, und im Besitz des Professors Mariani Rocchi in Rom ist, stellt, wie ein Notenblatt auf demselben beweist, den Lautenisten des Herzogs von Modena, Geronimo Valeriano, mit zwei Genossen dar Ein Monogramm am oberen Ende der Laute enthält den Namen Lodovico Lanas, eines heute wenig bekannten Malers und Radierers der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Neben seinem großen Pestbilde in der Chiesa del Voto zu Modena dürfte dieses Musikerporträt das interessanteste Bild des Künstlers sein, der in der modenesischen Kunst des 17. Jahrhunderts eine führende Rolle spielte. —*l.*

Ein Werk Berninis glaubt Marcel Reymond in der schönen Madonna erkennen zu können, die heute in der sechsten Kapelle des Südschiffs von Notre-Dame zu Paris bewahrt wird und ursprünglich in der Karmeliterkirche von Paris stand, wo sie durch eine Kopie ersetzt ist. Für die Karmeliterkirche kaufte sie der Kardinal Antonio Barberini bei Bernini für 10000 Livres. Die Ausführung lag in den Händen eines Gehilfen Berninis, Antonio Raggi. Nun glaubt Reymond annehmen zu können, daß Raggi nur als ausführender Bildhauer tätig war und auf die Gestaltung des Werkes, das nach einem durchgeführten Modell Berninis gemeißelt worden wäre, keinen Einfluß hatte. Raggi hat auch das »Noli me tangere« in SS. Domenico und Sisto zu Rom gemeißelt, das Reymond schon früher für eine Schöpfung Berninis erklärt hat. Zu einiger Vorsicht zwingt nun aber doch der Umstand, daß gerade diese beiden Werke einige gemeinsame Züge aufweisen, die sonst bei Bernini nicht zu bemerken sind (Gaz. des Beaux-Arts Oktober 1911). —*l.*

Inhalt: Denkmalpflege und Museen. Von Wilhelm Bode. — Personalien. — Wettbewerbe: Bismarck-Nationaldenkmal, Villa-Romana-Preise, Realgymnasium in Grünberg. — Klosterruine Chorin; Auerbachs Hof in Leipzig. — Landesausstellungsgebäude in Berlin; Wanderausstellungen auf dem Gebiete der Kunst; Ausstellungen in Karlsruhe, im Auslande, in Paris. — Berliner Kunstgewerbemuseum; Berliner Nationalgalerie; Märkisches Museum in Berlin; Leipziger Kunstverein; Metropolitan-Museum und Museum der Hispanic Society of America in New York; Ausländische Kunstwerke in deutschen Museen. — Zweite hochschulpädagogische Tagung. — Vermischtes. — Forschungen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 6. 24. November 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

HANS SCHWARZ, JOHANNES SECUNDUS UND JAN VAN SCOREL

Von Prof. Dr. Fr. Friedrich Leitschuh

In seinen »Studien zur Deutschen Renaissancemedaille« (Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, 27. Bd., S. 30) behandelt Georg Habich eingehend die umfangreiche Tätigkeit des Augsburger Medailleurs Hans Schwarz und beklagt dabei den Umstand, daß sein Lebensbild, wie das so mancher anderen bedeutenden Medailleure, fragmentarisch bleiben müsse. Wir sind bei einer Feststellung seines Werdens fast ausschließlich auf die Untersuchung seiner Werke angewiesen. Eine wichtige Stelle befindet sich jedoch bei Neudörfer (S. 124 ed. Lochner): »Als Herr Melchior Pfinzing, Probst zu St. Sebald, vom Kaiser Maximilian I. den Hans Schwarz von Augsburg, welcher in Holz zu schneiden damals der best Conterfakter geacht ward, herkam, und gedachter Ludwig Krug im Pfarrhof war, sagt er zu diesem Schwarzen, er sollt ihn conterfeyen in Holz, so wollt er ihn dagegen einwärts in Stahl conterfeyen.« Auch eine Stelle in Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande erwähnt den Meister: »Ich hab 2 Gulden an gold dem Hans Schwarzen für mein angesicht bei den Fockerischen von Antorf (Antwerpen) in einem brief gen Augsburg geschickt.« In Nürnberg wurde er, wie aus den Ratsverhältnissen hervorgeht, in böse Händel verwickelt und mußte 1520 die Stadt verlassen. Habich schildert Hans Schwarz mit Recht als den nirgends ansässigen fahrenden Porträtisten, der mit Stift und Skizzenbuch in den Landen umherzog und Aufträge sammelte. Die späteste Medaille, die Habich ihm zuzuschreiben können glaubt, ist 1527 entstanden. Von da ab verlieren sich die Spuren des Augsburger Meisters im Dunkel. Hat ihn, von dem man sagen darf, daß er der Modeporträtist von Augsburg und Nürnberg war, ein dunkles Geschick dem Ziel seines Ehrgeizes ferngehalten? Hat ihn der glänzende Erfolg des Elsässers Friedrich Hagenauer, der als neuer Stern auftauchte, von Augsburg vertrieben?

Diese und ähnliche Fragen drängen sich unwillkürlich auf; andere Rätsel werden durch den Umstand aufgegeben, daß Hans Schwarz gelegentlich auch ausländische Herren porträtierte, deren Anwesenheit in Deutschland schwerlich bewiesen werden kann.

Nun ist bekanntlich der mobile Charakter der Medaille eine besondere Eigenschaft ihres Wesens, und auch die Medailleure des 16. Jahrhunderts dürfen zu den reiselustigsten aller Künstler gerechnet werden. Dazu gesellt sich noch die Tatsache, daß sich im 16. Jahrhundert auch ein künstlerischer Dilettantismus der Pflege der Medaille bemächtigte, und zwar nicht in Gestalt einer Kunstgeschäftigkeit, die sich unfruchtbar am Boden abflatterte, sondern die sehr wohl imstande war, den Berufsmedailleuren eine wirtschaftliche Konkurrenz zu bereiten. Staatsbeamte, Gelehrte, Dichter und Maler versuchten sich mit Glück und Erfolg auf diesem künstlerischen Gebiete. So der Bibliothekar des Kardinals Grarvella, Antoine Morillon, der Stadtsekretär Jaques Zagar von Middelburg u. a., von den Malern, wie Dürer, Cranach, Metsys ganz zu schweigen. Unter den Dichtern, die als Medailleure sich Ruhm und Namen erworben haben, muß an erster Stelle *Johannes Secundus* genannt werden. Jan Nicolai Everaerts ist gerade vor 400 Jahren, am 10. November 1511, als Sohn des damaligen Conseilspräsidenten von Holland im Haag geboren. Als sein Vater 1527 als Präsident des großen Rates Karls V. nach Mecheln versetzt wurde, eröffneten sich dem jungen Johannes die glänzendsten Aussichten durch die sich von selbst ergebenden Beziehungen zu dem Hofe der kunstliebenden Erzherzogin Margareta von Österreich. Die Niederlande standen damals auf einem Gipfel ihrer wirtschaftlichen Blüte, recht in der Mitte des eigentlichen Weltverkehrs, und aus allen Kulturländern strömte hier eine wunderbare Fülle der reichsten Anregung zu ernstem wissenschaftlichen Streben wie zu heiterstem Lebensgenuß, zur Entfesselung der Kräfte der Volkswirtschaft wie der künstlerischen Bildungstriebe zusammen.

Johannes Secundus, der unter diesen, die Phantasie weckenden Einflüssen die vielseitige Ausbildung seiner geistigen Anlagen empfing, tritt uns als ein seltenes, frühgereiftes Talent entgegen, bei dem der künstlerische und der poetische Trieb mit selbständiger Kraft sich vordrängte. Dem 16jährigen Jüngling gelang bereits die Modellierung einer Porträtmedaille seines Vaters und der Achtzehnjährige, der selbstverständlich im Banne der klassischen Dichter steht, wußte sein eigenes poetisches Empfinden in vollendet klassischer Form, aber in urwüchsiger Frische der Gedanken auszudrücken. Dabei war er leider nur

zu wenig gleichgültig gegen die Lockungen des Daseins. Mit 20 Jahren bezog er im März 1532 auf Wunsch seines Vaters, der den Lebensplan des Sohnes sorgsam entworfen hatte, die damals blühende Akademie zu Bourges, um das Studium der Rechtswissenschaft zu beenden. Von einer ganzen Kavalkade froher Genossen geleitet, zog er, nach einer längeren, amüsant geschilderten Reise, in Paris ein. Der Blick, den uns Johannes Secundus in das alte malerische Paris gewährt, ist auch in kunstgeschichtlicher Beziehung höchst lehrreich. Das prächtige Hôtel de ville an dem später so berühmt gewordenen Platz »La Grève« machte einen zwar großartigen, aber infolge der mannigfachen Geschäfte, zu denen es dienen mußte, nach des Johannes eigenen Worten, fast chaotischen Eindruck. Ein Jahr später wurde denn auch der Grundstein zu dem dringend nötigen Neubau gelegt. In seinem Gedicht »In arcem Reginae Albae« schildert Johannes Secundus die Ruine des Turmes von Nesle, »an der die Welle der Seine rüttelt«. Ein ähnliches Geschick halber Verwüstung fand er auch über ein anderes historisch merkwürdiges Gebäude hereingebrochen, über das auf dem linken Ufer der Seine gelegene Kastell des kühnen Hochverräters Karl von Bourbon, von dem die Römer sagen konnten, daß ihn ein Rachestrahl des Himmels wie einen stürmenden Titanen von den Mauern Roms 1527 herabgeworfen habe.

Ein Ausflug nach St. Denis begeisterte Johannes Secundus zu einem Gedichte, in dem er hauptsächlich die Grabdenkmäler Karls VIII., »der jung verstorben, hier noch im Erze atmet«, und Ludwigs XII., »des letzten Königs, den Frankreich begraben« würdigte. Als Urheber des schönen Marmordenkmals Ludwigs und seiner Gemahlin Anna von Bretagne, von dem der junge Dichter bei seiner zweiten Anwesenheit in Paris, nach der Rückkehr von Bourges, behauptet, ganz Frankreich besäße kein hervorragenderes, vermutet er, in Übereinstimmung mit der neueren Forschung, die den Entwurf Antonio Giusti von Florenz, die Ausführung seinem Bruder Giovanni zuschreibt, einen italienischen Meister.

Nach ihrer Rückkehr trafen die jungen Leute in den Straßen von Paris gastfreundliche Landsleute, und nun erweckt es fast den Eindruck, als ob die fortgesetzten Schmausereien und das gründliche Studium der Vergnügungen der Großstadt das so vielverheißend begonnene Aufsuchen wichtiger Kunstdenkmäler in den Hintergrund gedrängt hätten. Aber das sonst von humanistischem Geist durchwehte Itinerarium Gallicum des Johannes Secundus wird gerade da, wo der Reisende scheinbar gleichgültigere Erlebnisse und Begegnungen mit dem ihm eigenen Zug zur Beschaulichkeit erzählt, zu einer wichtigen kunstgeschichtlichen Quelle, die ganz neue Anschauungen eröffnet. Die in Paris lebenden Landsleute des jungen Dichters hatten glücklich ausgekundschaftet, daß sich auch zwei Männer in der Seinestadt aufhielten, mit denen in Berührung zu treten ein lebhafter Wunsch des Johannes Secundus war: der eine war der gelehrte Humanist Barthélemy Latome, der andere der Augsburger Bildschnitzer und Medailleur *Hans Schwarz*[1]).

Hans Schwarz im Jahre 1532 in Paris! So war er denn dem Kampfe mit den Fachgenossen entronnen und hatte sich, dem ihm innewohnenden Wandertriebe folgend, vielleicht am kunstpflegenden Hofe Franz I., jedenfalls in der Nähe großer Herren, einen neuen, ungemein aussichtsreichen Boden für sein künstlerisches Schaffen gesucht. Aber es lag offenbar nicht in seiner Absicht, sich an den lockenden Tafeln von Paris eine feste Existenz zu gründen, er wollte nur aus seinem Pariser Aufenthalt den für des Lebens Notdurft wünschenswerten materiellen Vorteil und Gewinn ziehen. Und seine Aussichten waren um so günstiger, als Frankreich keine Kleinkunst im deutschen Sinne besaß, aber für die Sitte, sich medaillenartige Bildnisse anfertigen zu lassen und sie mit Freunden ebenso auszutauschen, wie wir heute unsere Photographien austauschen, sich sehr bald zu begeistern vermochte. Daß es der einschmeichelnden Kunst des deutschen Meisters gelang, sich in Paris eine geachtete Stellung zu erringen, daß er als bedeutender Künstler geschätzt wurde, beweist nicht nur die Art der Erwähnung dieses glücklichen Zusammentreffens im Itinerarium des Johannes Secundus, beweisen auch z. B. die offenbar in Frankreich von Hans Schwarz angefertigten Medaillen des Philipp Grafen von Savoyen und des Jan Grafen von Egmont. Es erwächst nun der Spezialforschung die Aufgabe, Umschau zu halten nach Porträtmedaillen auf Franzosen, die nach stilistischen Kriterien Hans Schwarz zuzuschreiben sind.

Johannes Secundus, ohne Zweifel einer der tüchtigsten Medailleure seiner Tage[2]), hatte ein ganz besonderes Interesse daran, dem weitberühmten deutschen Meister nahezutreten; denn er hatte den brennenden Ehrgeiz, von ihm zu lernen. Aber ebenso gewiß ist es, daß er ihm auch durch seine weitverzweigten, einflußreichen Beziehungen manche Türe öffnete, die sonst dem biederen Deutschen verschlossen geblieben wäre. So flüchtig diese persönliche Berührung des Johannes Secundus mit dem Augsburger Meister auch war, so sichtbar sind doch im Leben der beiden die Spuren, die sie hinterlassen hat. Sie blieb auch nicht ohne Einfluß auf die künstlerische Arbeitsweise des jungen, hochbegabten Meisters. Nicht ohne Grund wird die Entstehung seiner Medaille des aus Danzig stammenden Dichters und späteren Bischofs Johannes Dantiscus in das Jahr 1532, also in das Jahr seiner Begegnung mit Hans Schwarz, versetzt. Und die Medaille des Aegydius (Gilles) Busleiden, die Johannes Secundus damals fertigte, erinnert ebenfalls stark an die Art des deutschen Meisters, die sich endlich auch bei der um die gleiche Zeit entstandenen Alciatusmedaille nicht verleugnet.

1) Vgl. J. Bosscha, J. Nic. Secundi Hagani Opera omnia, Lugdun. Batavorum. Joanni Secundi Itinerarium Gallicum S. 237.

2) Vgl. Julien Simonis, L'art du médailleur en Belgique, Bruxelles 1900 und Domanig in der Wiener Numismatischen Zeitschrift XXXII. Bd., S. 280ff.

Die Pfade des Johannes Secundus werden sich mit denen des Hans Schwarz in der Folge kaum mehr gekreuzt haben. Nach der Heimkehr von seiner Reise, die schon deshalb merkwürdig genug ist, weil nur wenige deutsche Meister des 16. Jahrhunderts zur Ausübung ihres Berufes nach Frankreich gezogen waren, heiratete Hans Schwarz im Jahre 1540 die Witwe des Hans Leonhardt Schäufelein, Afra, geb. Tucher. Er scheint sich mit dieser Heirat auch des geschäftlichen Betriebes Hans Schäufeleins angenommen zu haben, dessen Monogramm er von dieser Zeit an führte. Die gelegentliche Bezeichnung Hans Schwarz »von Oettingen« dürfte auf den Geburtsort des Meisters hinweisen; denn dafür, daß er geborener Augsburger war, ist meines Erachtens ein vollgültiger Beweis nicht erbracht worden.

Johannes Secundus studierte nun ein Jahr in Bourges und fand namentlich an dem Dichter Hadrianus Marianus einen treu ergebenen Freund und Genossen. Für seine wissenschaftliche Ausbildung wurden aber besonders die innigen Beziehungen zu dem Professor Andreas Alciatus († 1550) von Wichtigkeit, einem jener eleganten Juristen, die mit dem Studium des Rechtes zugleich eine warme Liebe zur Kunst wie zur altklassischen Literatur verbanden. Von dem freundschaftlichen Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler kündet eine Reihe von Gedichten wie auch die erwähnte Medaille, in der Johannes Secundus die geistvollen Züge des berühmten Rechtsgelehrten festhielt. Am 4. März 1533 verließ er nach rühmlich beendeten Studien die anregende Musenstadt und reiste wieder über Paris zur Heimat. Nach dem Tode seines Vaters faßte er den Vorsatz, eine feste Stellung zu übernehmen und trat in die Dienste des Kardinalerzbischofs Joh. Tabera von Toledo. Die mannigfachen Eindrücke der Reisen, die er in Begleitung dieses Kirchenfürsten in Italien und Spanien machte, das mit empfänglichen Sinnen unter südlichem Himmel Geschaute und Genossene ließen den jungen Dichter ruhig und reif werden. Durch aufmerksames Beobachten der Sitten von Völkern und Menschen gewann er nicht nur für seine dichterische Ader eine Fülle wertvoller Anregungen, sondern fand auch dabei für sein Kunstverständnis, für seine leidenschaftliche Liebe zur Bildnerei, für seinen künstlerischen Produktionstrieb immer neue Nahrung.

Nicht lange nach seiner Rückkehr von Bourges war Johannes Secundus in eng vertrauliche Beziehungen zu dem hochgebildeten Maler Jan van Scorel von Utrecht getreten, die auch während der spanischen Reise lebendig blieben. Von dem Briefwechsel des Johannes Secundus mit Jan van Scorel haben sich nur bescheidene Reste erhalten, aber auch aus diesen erhellt, daß das geistige und künstlerische Wesen des jungen Poeten dadurch, daß er sich dem Einflusse einer so mächtigen Persönlichkeit mit unbegrenztem Vertrauen hingab, in vielfacher Beziehung Anregung und Förderung erhielt.

Ein kunstgeschichtlich bisher unverwerteter Brief[1]) des Johannes Secundus, den er 1533 an Jan van Scorel richtete, gewährt uns tiefere Einblicke in die Art dieses Künstlerfreundschaftsbündnisses.

Ingeniosissimo ornatissimoque viro D. Joanni Scorellio, Canonico D. Mariae Traiectensis Amico Observandissimo. Traiectum.

S. P. Domine et amice carissime! Cum brevi mihi in Hispaniam ad fratrem Nicolaum[1]) eundum esset, rediretque ad vos D. Stephanus Montanus communis amicus, omnino mihi aliquid ad te scribendum, tibique parvo epistolio valedicendum putavi. Nam praeterquam quod te mei studiosissimum et praesens, cum hic esses, expertus sum, et ex multorum relatu intellexi, cogor te etiamsi ignotus mihi esses, venerari, ducitque me in tui amorem praeclarum istud ingenium tuum, industriaque, qua reliquos huius regionis artifices longe antecellis. Ego vero hac cum natura tua aliquid mihi commune esse, non timebo dicere. Illud videlicet, quod has fingendi pingendique artes arcano quodam naturae iussu semper amplexus sim et admiratus: cui iuvenili levitati aliquem sculpendi usum ausus sum adiungere. Qua in re cum acutissima indicio tua non nimis infeliciter versari me intellexerim, progressus sum in lusu (mea quidem sententia) non insuavi. Ut autem videas an aliquid profecerim, mitto tibi effigiem Archiepiescopi Panormitani[2]) proximis hisce diebus a me sculptam. Rogo sincere indices: vix enim inducor, ut credam iudicium, quod de Juliae imagine[3]) proferebas, fuisse incorruptum. Forte quemadmodum illa meos oculos, ita tuos, eius imago fascinaverat.

Scio te, clarissime Domine, familiariter uti Domino de Nassau[4]). Quoniam autem in Hispaniam eo, ubi et ille brevi futurus est, maxime e re mea foret, si in tanti tamque boni principis benevolentiam aliquomodo essem insinuatus. Quod si ita ferat opportunitas summopere te rogaverium, ut me illi commode captata occasione, sive per literas, sive si te ad illum venire contingat, praesens praesenti commendes. Gravissima autem commendatio ex patris mei persona sumi poterit quem quem ille vehementer amabat.

1) Vgl. Bosscha, a. a. O.

1) Nicolaus Crudius, dessen Medaille Joh. Secundus in Spanien herstellte. Von Crudius rührt ein Trauergedicht auf Joh. Secundus her.

2) Vermutlich eine Kamee oder eine bisher nicht nachweisbare Medaille mit dem Bildnis des Erzbischofs von Palermo.

3) Die Medaille auf Johannes Secundus Geliebte (Vatis amatoris Julia sculpta manu). Ein Bleiabguß der Medaille ist in Brüssel vorhanden. Die Gestalt dieser Geliebten, die freilich zu seinem bösen Genius werden sollte, hat Johannes Secundus in seinen Dichtungen im scharf gezeichneten Bilde, in lebensvollen Situationen erfaßt; er vergegenwärtigt sie auch, wie sie vor ihm sitzt, während er ihre Züge im Marmor festzuhalten sucht. Und diese Züge finden wir auf der Medaille wieder und staunen, mit welch psychologischem Scharfblick er in das innere Wesen dieses Modells eingedrungen ist, wie er in dem Bildnis jene buhlerische Koketterie der Ungetreuen auszudrücken vermochte, deren er sie in seinem Liede mit naiver Offenheit anklagt.

4) Gemeint ist Graf Heinrich von Nassau, auf dessen Schloß Breda Jan van Scorel einige Bilder malte.

Facturus mihi rem es longe gratissimam, meque tibi mirifice adstringes. Bene vale. Macliniae VIII. Maii 1533.

Observandiss. tui tibique addictiss.

Joannes Secundus Hagensis.

Ein anderes Dokument, das ebenfalls dafür spricht, wie das innere Leben des Johannes Secundus kräftig und rastlos pulsierte im Sinnen und Schauen und wie sein mitteilsames Herz aufflammte in rückhaltloser Hingabe an den Gleichgestimmten, von dem er sich gekannt, geliebt, in seinen Plänen gefördert und in seinem künstlerischen Streben gerecht beurteilt weiß, ist ein inhaltreiches Gedicht, eine Epistola, die Johannes Secundus seinem Freund und Lehrmeister, dem vielseitigen Kanonikus von St. Maria, als poetischen Gruß aus Spanien zuschickte:

Ad Joannem Scorellum,
Canonicum Traiectinum et pictorem eximium.

Pictorum sublimis honos, columenque virorum
Artificum, rudibusque novum decus edite terris,
Qui procul ad patrios orbis monumenta Latini
Fers agros, Rhenique locas ad flumina Romani
Accipe Maclinia missos tot ab urbe salutes,
Quot nosti varios tabulae dare rite colores,
Quot didicisti hominum diversas ponere formas,
Pingere quot verna solitus super arbore frondes.
Has tibi dat, Batavis tecum prognatus in agris,
Qui discendenti nuper tibi pauca Secundus
Carmina concinuit, devotae pignora mentis;
Exspectatque diem, qua tecum cernere clari
Moenia Traiecti, turritaque templa Deorum
Possit, et ingentum Caesar quam Carolus arcem
Tutandis posuit populis, Pacique dicavit.
O felicem illum, si te monstrante videbit
Divitias, gazasque tuas, et quidquid in omni
Vel latet Ausonia, vel daedala Graecia vidit.
Fingimus haec nobis, sed quidnam fingere prodest
Irrita velivolas vento iactanda per undas?
Usque adeo Batavis studiose finibus arcet
Invida me fati series, et iniqua tyrannis
Fortunae, quae diva potens mortalia versat.
Sed veniet, veniet tempus, licet improba pugnet.
Laeta hominum Fortuna malis, quod iungere dextras
Quod notas audire dabit, quod reddere voces,
Si quid vota valent, ne nos tua litera fallit
Cum te Maclinia iam iam spectabimus urbe.
Interea celeri Phoebus secet aëra curru,
Noctivagosque boves stimulis vaga Luna fatiget.

Als Sekretär Karls V. — der Kaiser hatte den jungen Dichter inzwischen an seinen Hof berufen — wohnte Johannes Secundus 1535 dem glänzenden Zuge nach Tunis und der Erstürmung dieser Stadt bei — aber diese weltgeschichtlichen Ereignisse berührten ihn, der den Krieg überhaupt verwünschte und den durch die Waffen erworbenen Ruhm gering einschätzte, nur wenig. Ein geplantes Gedicht über diesen modernen Kreuzzug ist über ein paar Verse nicht hinausgediehen, dagegen fand er Stimmung und Muße, eine Reihe von Medaillen und Kameen anzufertigen.

Im Herbste kehrte man von der Expedition nach Afrika zurück; Karl V. nach Neapel, Johannes Secundus sogleich nach Spanien. Aber er verweilte nicht mehr lange dort. Die Strapazen der Reise hatten seiner ohnehin zarten Gesundheit heftig zugesetzt. Er glaubte die Luft Hispaniens nicht mehr vertragen zu können und sehnte sich, Todesahnung in der Brust, von dem reinen schönen Himmel hinweg nach dem trüben seines Vaterlandes; er sehnte sich »nach dem süßen Boden der Heimat« und nach Freunden, in deren Armen sich's besser sterben lasse. Diese Wünsche sollten ihm erfüllt werden. Der feinfühlige Bischof von Utrecht, Georg von Egmont, der zugleich Abt von St. Amand war, bot ihm die Stelle eines Geheimsekretärs an. Johannes Secundus reiste alsbald nach dieser bei der Stadt Tournai gelegenen Abtei, erkrankte aber sogleich an einem heftigen Fieber und starb vier Tage nach seiner Ankunft, am 25. September 1535, kaum fünfundzwanzig Jahre alt.

»Die Blume Belgiens« war geknickt, ein scharf in das Leben blickendes Künstlerauge allzufrüh gebrochen, der jugendliche Mund mit seinen heiter sinnlichen Liedern auf immer geschlossen.

»Sculpendi et fingendi artifex« nannte ihn die Grabschrift. Seine Familie ließ ihm ein kostbares Marmordenkmal in der Kirche von St. Amand setzen. Als aber die Bilderstürmerei 1566 in Belgien losbrach und die wüsten Banden aus den Städten Tournai und Valenciennes in die Abtei einbrachen, die Heiligenbilder vernichtend, die Reliquien verhöhnend, da verschonte ihre blinde Zerstörungswut auch nicht das Grabmal des heiteren Dichters der »Küsse«. Der Abt Karl von Par ehrte später das Andenken des Johannes Secundus durch Errichtung einer neuen Gedenkplatte. Keiner aber hat durch tief eindringendes Studium seiner Gedichte und durch das offene Bekenntnis der nahen Verwandtschaft ihrer künstlerischen Naturen das Andenken an den jungen Meister von Mecheln so lebendig erhalten als Goethe, den Herder, halb im Scherze, aber doch in richtiger Empfindung des geheimnisvollen Bandes, das die beiden innig verknüpfte, »Johannes Tertius« nannte[1]).

1) Vgl. Georg Ellinger, Goethe und Johannes Secundus im »Goethe-Jahrbuch« 1892. S. 199 ff.

IN SACHEN DER DENKMALPFLEGE UND IN EIGENER

Von G. Dehio

Anfangs mit gänzlich nichtverstehendem Staunen las ich in der vorigen Nummer der »Kunstchronik« Generaldirektor Bodes »Erwiderung«. Als ich an den Schlußpassus kam, war ich allerdings vollständig orientiert. Hier wird ein avis au lecteur mit so massiver Deutlichkeit gegeben, daß jedes weitere Wort überflüssig wäre. Es ist immer angenehm, einer klaren Sachlage gegenüberzustehen.

Bodes Unwille gegen mich — soweit er ihn durch das Salzburger Referat zu begründen sucht — wäre in der Tat gerechtfertigt, wenn ich in Salzburg wirklich das gesagt hätte, was Bode mich sagen läßt. Als Auftakt bringt die Erwiderung eine Reihe von Zitaten

in Anführungszeichen; trotz der Anführungszeichen sind sie falsch. Sie haben mit einigen Stellen in meiner Rede im Wortklang eine leichte, im Sinn gar keine Ähnlichkeit. Ich soll bewiesen haben, daß ich nichts weiß von der Bedeutung der Museen als Lehrmittel — in Wahrheit habe ich mit Nachdruck und Wärme von ihrem pädagogischen Wert gesprochen und Vorschläge gemacht, wie diese Seite ihrer Tätigkeit noch weiter ausgebaut werden könnte. Ich soll Berlin einen »Wasserkopf« genannt haben (in Wahrheit habe ich nur gesagt: »die deutsche Kunstgeschichte ist partikularistisch verlaufen, wir hatten nicht und haben auch heute nicht eine Kulturhauptstadt, wie Paris«). Ich soll den Provinzialmuseen vorgeworfen haben, daß sie von ihrem Beruf nur eine »blasse Ahnung« hätten. (Bei mir: »Bis jetzt sind sie etwas blasse Schattengewächse geblieben.«) Ich soll gesagt haben, die Berliner Museen lebten von »Kirchenraub« und soll ihren Generaldirektor den Räubern der Mona Lisa gleichgestellt haben. (Bei mir: Erklärung dieses Verbrechens aus dem überhitzten Zustande des internationalen Konkurrenzkampfes.) Hätte ich solches oder ähnliches gesagt, wie es mir vom Generaldirektor Bode in den Mund gelegt wird, so hätte sich notwendig lauter Widerspruch aus der Versammlung erheben müssen, die doch nicht aus Strohköpfen bestand. Auch der Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums, Dr. Koetschau, war anwesend. In der Debatte stimmte er meiner Hauptthese zu, meinte dann allerdings, daß ich den Wert, den auch die Zentralmuseen für die Denkmalpflege hätten, unterschätze.

Meine Salzburger Ausführungen betrafen generell alle, auch nicht bloß die deutschen Museen — immer unter dem bestimmten Gesichtspunkte ihres Verhältnisses zur Denkmalpflege — und das ganze 19. Jahrhundert. Schon deshalb ist es ausgeschlossen, daß ich immerfort nur auf Berlin angespielt hätte. Ich habe ja überhaupt kein einzelnes Institut genannt, außer einmal das Germanische Museum. Daß bei meinen Zuhörern Erinnerungen an bekannte Einzelfälle aus der Museumspraxis aufgetaucht sind, ist wahrscheinlich. Zu vermeiden war das nur, wenn das Thema überhaupt nicht zur Sprache kam. Es war vom Vorstand (dem ich nicht angehöre) auf die Tagesordnung gesetzt. Nachdem ich einmal das Referat übernommen hatte, wäre es eine Erbärmlichkeit gewesen, meine Überzeugungen aus Furcht, daß dieser oder jener sie ungern hören könnte, nicht vollständig zum Ausdruck zu bringen.

Generaldirektor Bode fragt mich nun, ob ich Fälle kenne, in denen seine Erwerbungen mit den Interessen der Denkmalpflege nicht in Einklang ständen? Nachdem ich so befragt bin, ist es meine Pflicht, zu antworten.

Der Generaldirektor stellt sich das Zeugnis aus, daß er mit seltenen Ausnahmen nur aus dem Kunsthandel gekauft habe. Diese Erklärung trifft nicht den Kern der Sache. Zufriedenstellend wäre sie nur, wenn sie lauten könnte: er habe immer nur erworben, was längst heimatlos war; nie etwas, das der Kunsthandel erst ad hoc heimatlos gemacht habe.

Ich gebe ein typisches Beispiel, eines für viele. Im Frühjahr 1910 erschien eines Morgens beim elsässischen Landeskonservator der Bürgermeister von Neuweiler und meldete: Heute nacht ist unser Graf Lichtenberg gestohlen. Es hatte damit folgende Bewandtnis. In der letzten Zeit der französischen Herrschaft wurde die Klosterkirche zu Neuweiler, eine der bedeutendsten und erinnerungsreichsten des Landes, restauriert. Man hatte während der Arbeit den großen Grabstein des Grafen von Lichtenberg in den Hof des damaligen Bürgermeisters abgestellt. Durch den Krieg kam die Sache in Vergessenheit. Der Hof ging inzwischen in andere Hände über und die Gesetzgebung änderte sich. Unter dem bis 1900 geltenden französischen Gesetz war er vor Veräußerung sicher, da dieses Verjährung an öffentlichem Eigentum nicht kennt. Durch das deutsche Bürgerliche Gesetzbuch ist auch hierfür ein Verjährungstermin eingeführt. Er war kürzlich abgelaufen. Der gut instruierte Hofbesitzer verweigerte auf Requisition der Kreisbehörde jede Antwort. Der Konservator sagte sich: ein Stück von diesem Umfang (2,60 m hoch, 12 Zentner schwer) und das auf diese Weise erworben ist, stellt ein Kunsthändler nicht in sein Schaufenster; er kann es nur in der sicheren Erwartung an sich gebracht haben, in einem großen Museum einen Käufer zu finden, natürlich in einem Museum außerhalb des Landes. Er begab sich also zu einem der Straßburger Händler, von dem er wußte, daß sie Lieferanten für Berlin seien, und schnell war der »geraubte Raubritter« gefunden, mit ihm zugleich ein Telegramm aus dem Kaiser-Friedrich-Museum, das die Kaufverhandlungen zum Abschluß bringen wollte. Bemerkenswert ist, daß dieses auf Grund einer Photographie geschah, die der Händler noch auf dem Hof in Neuweiler, kurze Zeit vor der Entführung, aufgenommen hatte. Der Konservator, schnell entschlossen, ließ sofort durch sechs starke Männer, die schon darauf warteten, das Objekt zu sich bringen. Die Rechtslage wurde untersucht. Es stellte sich heraus, daß man durch das Bürgerliche Gesetzbuch gegenüber dem Händler ohnmächtig geworden war und ihm eine exorbitante Summe bewilligen mußte. Durch ihre Zahlung ist die schlecht dotierte Altertümerverwaltung für längere Zeit in ihrer Kaufkraft schwer geschwächt und die Händler können nun erst recht ungestört weiter nach Berlin oder sonst ins Ausland liefern.

Ich kenne noch andere Fälle, bei denen der vermittelnde Kunsthandel keine Rolle spielt. In Villingen im Schwarzwald besteht eine städtische Altertümersammlung. In ihr sind drei wertvolle Teppiche aus gotischer Zeit, welchen das Berliner Museum die Ehre des Ankaufs erweisen wollte. Der Magistrat erklärte sich auch bereit zu dem Handel. Die Sache kam aber an die Öffentlichkeit und die Regierung legte ihr Veto ein. Ähnliches war dem benachbarten Rottweil zugedacht. Dort hat vor Zeiten ein einsichtsvoller Dekan aus Pfarrhäusern und Kirchenböden eine reiche, für die Geschichte der oberschwäbischen Kunst unschätzbare Skulpturensammlung zusammengebracht. Die sechzehn schönsten Stücke wurden für Berlin

ausgewählt und wären auch den Weg dorthin gegangen, wenn nicht die Regierung in Stuttgart die Sache verhindert hätte ... Ich mache hier keine »Enthüllungen«, es sind das Vorgänge, die in Süddeutschland allgemein bekannt sind.

Als neutraler Kunsthistoriker verfolge ich das Wachstum der deutschen Abteilung des Berliner Museums mit Interesse, mit Bewunderung. Aber man ist nicht nur Kunsthistoriker. Generaldirektor Bode möge in Überlegung ziehen, mit wieviel süddeutschen Sympathien für den Norden er zahlt.

Bode hat für seine großartige Tätigkeit reiche und verdiente Anerkennung geerntet. Seit einiger Zeit ist er in der Stimmung, daß er einen jeden, der in irgend einem Falle nicht mit ihm übereinstimmt (ich z. B. war so ungeschickt, als einer der ersten die Florabüste anzuzweifeln), als seinen persönlichen Feind ansieht und danach handelt. Es ist dadurch in der kleinen Welt der deutschen Kunsthistoriker nachgerade ein recht unbehaglicher Zustand eingetreten.

NEKROLOGE

Felix Ziem †. Seit dem Tode des Malgreises Hébert, der beinahe noch siebzig Jahre nach der Erlangung des Rompreises lebte und bis zu seinem Tode keinen »Salon« ohne eines seiner Gemälde vorübergehen ließ, war der am 10. November verstorbene Felix Ziem, der Doyen der Pariser Maler oder wenigstens von denen, deren Name etwas in der Kunst bedeutet. Zugleich war Ziem einer der merkwürdigsten Charakterköpfe des Tout Paris artistique. Er hauste als alter Junggeselle ganz oben auf der Spitze des Montmartre, wo er in geringer Entfernung voneinander zwei Ateliers hatte. Seine Wohnung war in der Rue Lepic, und gewöhnlich kam er selbst leise an die Tür geschlichen, schaute durch das Gitterfensterchen und zog sich je nach den Umständen vorsichtig wieder zurück oder öffnete, wenn jemand geklingelt hatte. Zumeist aber geschah das erstere, denn Ziem war sehr argwöhnisch und mißtrauisch und neigte ein klein wenig zum Menschenfeind. Balzac oder der Hoffmann des Katers Murr hätte ihn vortrefflich benutzen können. Er lebte sehr eingezogen und da seine Bilder seit mindestens vierzig Jahren einer der gangbarsten Marktartikel sind, zerbrach man sich in den Pariser Künstlerkreisen den Kopf darüber, was er denn eigentlich mit den Millionen anfinge, die ihm so ins Haus gebracht wurden. Dem Elsässer Henner, der sich gleicher Marktbeliebtheit und gleicher Sparsamkeit rühmen konnte, sagte man nach, er spare das Geld auf, um Elsaß-Lothringen von den Preußen zurückzukaufen, aber Ziem konnte solche Gelüste nicht hegen, obgleich man ihn nach seinem Namen ebenfalls für einen Elsässer hätte halten können. Diesen Namen deutschen Klanges verdankte er einem Schneider aus Ungarn oder Polen, der wiederum seinen Ursprung auf einen türkischen Baschi-Basuk zurückführte, der in den Kriegen zwischen der Türkei und Österreich im achtzehnten Jahrhundert gefangen worden war, sich im Lande verheiratet und den Namen der Familie seiner Frau angenommen hatte. So pflegte wenigstens der alte Ziem die Geschichte zu erzählen und sie dabei mit allerlei Fiorituren auszuschmücken. Der Enkel des Baschi-Basuk war als Soldat Napoleons nach Frankreich gekommen und hatte sich in Beaune in Burgund niedergelassen, wo der Maler im Jahre 1821 geboren war. Ordentlichen Kunstunterricht hat Ziem nie erhalten, er bildete sich in den Museen und vor der Natur. Sein erstes Arbeitsfeld war die Provence, dann kam er nach Venedig und schließlich nach Konstantinopel, und diesen drei Etappen ist er mit einer Beharrlichkeit treu geblieben, die seinem Rufe schließlich schaden mußte. Vor fünf oder sechs Jahren hat er dem Petit Palais einige hundert Bilder und Aquarelle geschenkt, die in ihrer Monotonie auch nicht die richtigen Zeugen seines Ruhmes sein werden. Ziem erscheint uns da fast wie ein besserer Chromolithograph. Nachdem er einmal die Manier gefunden hatte, wie er mit Purpur und Orange rauschende Fanfaren anstimmte, gab er das nämliche Konzert immer wieder und wieder, und so sehr die Arbeiten seiner ersten dreißig Arbeitsjahre durch ihre schmetternde Farbenpracht entzückt hatten, so sehr ermüdete in den dreißig folgenden Jahren der immer wiederholte Trompetenstoß, zumal er auch tatsächlich immer banaler, ja gemeiner und pöbelhafter wurde. Aber diese Masse ordinärer Marktware hindert nicht, daß Ziem einer der größten Koloristen des neunzehnten Jahrhunderts gewesen ist und daß Hunderte seiner Bilder als herrliche Meisterwerke der Malerei angesprochen werden müssen. Aus seiner allerersten Zeit gibt es Bilder von einer Delikatesse und Zartheit, wie man sie von dem Verfertiger der bekannten venezianischen Marktware nicht vermuten sollte. Damals begnügte er sich nicht mit dem ewigen Fanfarenstoß von Gold und Purpur, sondern er hat Sachen in wunderbarem Silbertone gemalt, wie er Corot in seinen intimsten Stimmungen eigentümlich ist. Und auch die kühlen vornehmen Harmonien von Silber und Grün oder Blau waren ihm damals nicht fremd. Es ist schade, daß der französische Staat und die Stadt Paris nur Werke aus seiner Marktmanier besitzen. Ein einziges Bild aus den ersten zwanzig Jahren seiner Tätigkeit würde im Louvre oder Petit Palais mehr für seinen Ruhm tun als die zwei- oder dreihundert Marktschreie in den Pariser Museen. *K. E. S.*

In Frankfurt a. M. ist 83 Jahre alt der Historienmaler und Radierer **Otto Donner-v. Richter** nach einem arbeitsreichen Leben verschieden. Mit ihm ist der letzte dahingegangen, der noch in der Kunst der Nazarener wurzelte. Er war Schüler von Veit, Passavant und Jakob Becker, dann von Delaroche, Couture, aber vor allem von Moriz v. Schwind, der ihn in Frankfurt und München unterrichtete. Auch schriftstellerisch hat er sich betätigt, neben einer Reihe von Arbeiten über die Geschichte der Frankfurter Malerei im Mittelalter sind vor allem ein Buch über die Maltechnik der Antike und eine Monographie über Jörg Ratgeb, den Meister der Wandmalereien im Frankfurter Karmeliterkloster, zu nennen.

PERSONALIEN

Weimar. Der vor allem als Porträtist geschätzte Maler **Hermann Behmer** feierte am 19. November in voller geistiger Frische und Schaffensfreudigkeit seinen 80. Geburtstag. Behmer hatte sich dem Maschinenbaufach gewidmet, bevor er 1853 die Berliner Akademie bezog, wo er bei Steffeck arbeitete. 1856 ging er nach Paris zu Couture, dann auf die Ecole des beaux arts zu Flandrin. Seit 1873 ist er in Weimar ansässig. Er ist der Vater des 1879 geborenen, schnell bekannt gewordenen Graphikers Marcus Behmer.

Prag. Dem Professor an der Prager Kunstakademie **Arch. Jan Kotěra** ist der Titel eines Oberbaurates verliehen worden. Der Künstler ist der fähigste unter den jüngern tschechischen Architekten.

Krakau. Der Maler **Hyacinth Malczewski** ist zum ordentlichen Professor an der Krakauer Kunstakademie ernannt worden.

WETTBEWERBE

Der Leipziger Künstlerverein erläßt im Auftrage des Ausschusses für Errichtung eines **Schillerdenkmals in**

Leipzig ein *Preisausschreiben*. Am Wettbewerb werden sich nur Leipziger Künstler beteiligen. Als Bausumme sind 20000 M. vorgesehen. Für geeignete Entwürfe sind sechs Preise von 1000, 600, 500 und drei zu je 300 M. ausgesetzt.

Einen **internationalen Preisbewerb für Kunstkritiken** hat das römische Ausstellungskomitee ausgeschrieben; für die besten Kunstberichte über die Internationale Kunstausstellung 1911 zu Rom sind Preise von 5000, 3000 und 2000 Lire ausgesetzt, einerlei, ob sie italienisch, französisch, deutsch, englisch oder spanisch geschrieben sind. Die Bewerber haben ihre Berichte in vier Abzügen bis zum Abend des 30. November d. J. an das Sekretariat der römischen Kunstausstellung zu senden.

Das Komitee der **Gebrüder Müller-Stiftung** in Rom hat jetzt den fälligen Preis in Höhe von 16000 Lire einem italienischen Künstler, dem römischen Bildhauer *Adolfo Apolloni*, zuerkannt. Die Zinsen des eine Viertelmillion betragenden Kapitals sollen jedes Jahr abwechselnd einem deutschen und einem italienischem Künstler verliehen werden.

FUNDE

Endlich ist es einem Münchener Kunsthistoriker geglückt, **den Hausbuchmeister urkundlich sicher zu fassen und zu lokalisieren** und zwar so, daß auch nicht dem geringsten Zweifel mehr an der Identität Raum gegeben werden kann. Sein hochinteressanter, reichillustrierter Aufsatz, der auch das gesamte Urkundenmaterial vorlegen wird, erscheint in einem der nächsten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst«.

AUSSTELLUNGEN

Wien. Die **Sezession** veranstaltet in der Zeit von Anfang Januar bis Mitte Februar 1912 eine **internationale Plakatausstellung,** in der Originale wie auch Drucke angenommen werden. Die Beteiligung ist jedermann offen, die Einsendungen unterliegen der Jury der Sezession, in deren Sekretariat (I. Friedrichstr. 12) Anmeldebogen und nähere Auskünfte erhältlich sind.

Das finanzielle Ergebnis der **Florentiner Porträtausstellung** sind 207000 Lire Überschuß, die am 2. November der Florentiner Stadtverwaltung übergeben wurden.

Wien. II. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs (im Hause des »Hagenbundes«). Die Frauen tun manchmal besser daran, sich nicht zu organisieren, besonders die Künstlerinnen. In allgemeinen Ausstellungen ist die Konkurrenz eine größere und darum die Siebung eine stärkere. Dann kommt das »männliche« Mittelgut als mildernder Umstand hinzu und schließlich die Courtoisie. So sagt man, und nicht ganz mit Unrecht, »weibliche Handarbeiten«. Vor allem aber war es unklug, daß die Künstlerinnen die Wiener Saison als erste eröffneten, denn an den ersten Eindruck des Jahres stellt man die höchsten Anforderungen. Kurz, es ist nicht viel zu loben da, und das übrige ist zu minderwertig, um sich darüber zu erregen. Es gibt da sehr, sehr viel Dilettantismus, dann brave altmodische Malerei und Plastik, dann brave neumodische Malerei und Plastik, und endlich auch allermodernste. Aber nirgends merkt man die »Tatze«, nirgends ursprüngliche Selbständigkeit, überall nur angelernte Allüren und Künste. Zu den interessanteren Bildern gehören die zahlreichen Arbeiten von Helene Funke (Paris). Es sind Landschaften, Stilleben, Porträts, Radierungen auf neoimpressionistischer Grundlage, manche in recht guten Ausschnitten und glücklichen Farbenkompositionen, die wenigsten aber sagen etwas, was nicht andere Künstler schon weitaus besser gesagt hätten. Besonders in den figuralen Stücken versagt Funke vollständig. Ähnliches versucht auch E. von Coltelli (Graz), nur ist ihr Wollen noch weitaus weniger ausgegoren und zielsicher. Elsa Kasimir-Öltjen bringt eine große Reihe von See- und Hafenbildern aus Süditalien in einer überaus dünnen und etwas temperamentlosen Malweise; ganz ähnliche Stücke waren im Vorjahre in der Sezession zu sehen; ein Fortschritt ist nicht zu verzeichnen. Erwähnen möchte ich noch die pastos gemalten Straßenausschnitte und Stilleben von Elise Weber-Fülop und einen luftvollen »Sommerabend« von Grete Wieden-Veit. Auf die übrigen Dinge einzugehen, lohnt die Mühe nicht. Als Gipfelpunkt der Schwächlichkeit möchte ich nur noch die Arbeiten von Frau Luise Fränkel-Hahn festnageln, die wieder einmal das italienische Quattrocento (oder ist es nicht vielmehr der englische ††† Präraffaelitismus?) entdeckt hat. Von bereits weiter bekannten Künstlerinnen ist Käthe Kollwitz mit drei Radierungen nicht sehr günstig vertreten. Das ausgestellte Kunstgewerbe (Terrakotten) läßt alles zu wünschen übrig. *O. P.*

SAMMLUNGEN

Aus dem Besitz der *Modernen Galerie Thannhauser in München* wurden die Gemälde »Straße bei Arles« von Vincent van Gogh und »Seine im Winter« von Alcide Le Beau für das **Städtische Museum in Stettin** angekauft, ferner für die Gemäldegalerie der Stadt **Hannover** das Bild »Johannes« von Fritz v. Uhde sowie für das Museum der Bildenden Künste in **Leipzig** (wie schon kurz berichtet) »Der Stier« von Ferdinand Hodler.

VEREINE

Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. In der Sitzung vom 13. Oktober sprach Herr Friedländer über Jan Gossaert. Nach Zusammenstellung sämtlicher bisher erforschter Lebensdaten zeigte der Vortragende an Hand von Photographien das ganze uns erhaltene Lebenswerk des Künstlers in chronologischer Folge. Außer den in die Literatur bereits aufgenommenen Werken legte Herr Friedländer auch solche vor, die sich auf Grund der bezeichneten und datierten Bilder dem Oeuvre des Meisters zwanglos einfügen lassen. So einen Hieronymus in der Landschaft, dem Vortragenden aus einer Photographie bekannt, ein Männerbildnis in Kopenhagen aus des Künstlers früher Zeit, andere Bildnisse im Louvre, bei Baron Liphart auf Ratshof und bei Sir Fr. Cook. Aus dem italienischen Kunsthandel kam kürzlich noch ein sicheres Werk des Meisters, das schon deswegen von besonderer Wichtigkeit ist, weil sich die dargestellte Persönlichkeit als Schwester Karls V., Maria, mit großer Wahrscheinlichkeit feststellen läßt. Zum Schlusse seiner Darlegungen faßte Herr Friedländer die Haupteigenschaften des Künstlers so zusammen: Hang zu vollendeter plastischer Gestaltung, gleichsam wie ein Protest wirkendes Betonen des Vollen, Breiten der Form im Gegensatz zu spätgotischer Magerkeit und Zaghaftigkeit. Diesem Prinzip gegenüber eine Aufopferung aller Empfindung, der Landschaft und sogar der Farbe. Den von der kompilatorischen Literatur dem Künstler gemachten Vorwurf, er hätte den Manierismus in den Niederlanden inauguriert, dürfe man nur nuanciert gelten lassen. — Hierauf legte Herr Voß Photographien nach einer Reihe bisher unbekannter Vorstudien des Lorenzo Bernini und Francesco Borromini zu einigen ihrer Hauptbauten vor, und knüpfte daran Bemerkungen über den Entwickelungsprozeß der Ideen bei beiden Architekten. Ferner zeigte der Vortragende Photographien nach unbekannten Originalzeichnungen des Fr. Borromini für den Palazzo und die Villa Falconieri und die Tribuna in S. Giovanni de' Fiorentini.

In der nächstfolgenden Sitzung vom 11. November hielt Herr Harry David einen Vortrag über: Zwei neue Dürerzeichnungen. — Auf Blatt 101 des VI. Bandes jener sieben Bände starken Handzeichnungssammlung, die dem Britischen Museum im Jahre 1753 von Sir Sloane geschenkt wurde, fand Herr David die Zeichnung eines Elentieres in schwarzer Tinte mit Wasserfarben laviert, die sich als Vorlage des auf dem Dürerschen Stiche von Adam und Eva erscheinenden Tieres erweist. Nach den ausführlichen zoologischen und stilistischen Darlegungen des Vortragenden scheint das Blatt nicht etwa eine Naturstudie zu sein, vielmehr von einem ausgestopften Elchkopfe abhängig, dem dann der Körper eines Hirsches aus dem Gedächtnis zugefügt wurde. Durch dieses Zusammenstellen fehlt der Zeichnung das unmittelbar Lebendige und Organische, das wir sonst bei Dürer antreffen und das ganz frappant in einer zweiten Zeichnung zu uns spricht, die Herr David beim Ablösen des Blattes auf der Rückseite vorfand und einen Wisent darstellt. Die beiden Zeichnungen müssen nicht gleichzeitig entstanden sein. Den Elch dürfen wir um 1500 ansetzen, während der Wisent später hinzugekommen sein wird. — Hierauf nahm Dr. Rintelen das Wort zum Thema: Die Madonna Rucellai. Seine Ausführungen beabsichtigten von vornherein nicht so sehr eine endgültige Zuschreibung an einen bestimmten Künstler, als sie vielmehr die Methode untersuchten, die besonders von Wickhoff, Wulff und zuletzt in dem Buche über Duccio da Buoninsegna von Weigelt bei Behandlung dieser Frage in Anwendung kam.

Von allen diesen Forschern wird die Madonna Rucellai dem Duccio mehr oder minder ausdrücklich zugeschrieben. Nun stützt diese Zuweisung ein Dokument, worin Duccio von der Confraternità in Sta. Maria Novella ein Madonnenbild in Auftrag gegeben wird. Dieses Dokument hat insofern Unheil angerichtet, als man sich dadurch gezwungen sah, das Werk trotz aller stilistischer Widersprüche dem Oeuvre des Duccio einzureihen und in voller Konsequenz ihn dann nicht als einen Künstler von einheitlichem Charakter, sondern als »Sammelgeist und Compilator« hinzustellen. Diese Beurteilung ist umso verhängnisvoller, als sie von der späteren Literatur übernommen wurde.

Ein solches Urteil ist nur dadurch möglich geworden, daß man mit Begriffen wie »byzantinisch«, »gotisch«, »ornamental« usw. arbeitete, statt durch Anschauung dem Werke individuelle Eigentümlichkeiten abzugewinnen, die auch schon in diesen frühen Zeiten vorhanden sind, wie ja z. B. das gleichzeitige und doch so verschiedene Schaffen eines Simone Martini und Giotto zeigt.

Der Vortragende wies hierauf durch scharfes Fassen stilistischer Merkmale an mehreren Beispielen nach, wie sehr sich die Madonna Rucellai von den zeitlich in Betracht kommenden Werken Duccios unterscheidet und zeigte auf Verwandtschaften hin, die eher die Akademie-Madonna von Cimabue betreffen. Er kommt zu dem Schluß, daß die Madonna Rucellai trotz des Dokumentes — von dem ja nicht sicher ist, ob es unser Bild betrifft — dem Duccio abzusprechen sei, aber auch Cimabue nicht angehört, sondern einem dritten, zwischen diesen beiden stehenden Künstler, den die Forschung erst zu finden haben wird.

Herr Wulff nahm das Wort und knüpfte vor allem an die von Herrn Rintelen erörterten methodischen Fragen an. »Byzantinisch« oder »gotisch« sind nicht Begriffe, sondern Anschauungen. In diesen frühen Zeiten muß man mit ihnen arbeiten, da der noch starre, gebundene Stil Freiheiten der Persönlichkeit nicht aufkommen läßt. In Duccio mischen sich Byzantisches und Gotisches, wie überhaupt fremde Elemente, weshalb Herr Wulff auch das Wort Compilator für ihn nicht fallen lassen kann. Wichtige Unterschiede der Rucellai-Madonna von Werken Duccios sieht er nicht und auch nicht Gründe genug, die Rucellai-Madonna der Cimabue-Gruppe anzugliedern.

Im Schlußwort bedauerte Herr Rintelen, daß gerade jene Begriffe, die er für die Untersuchung auszuscheiden bestrebt war, von Herrn Wulff wieder aufgenommen und als Argumente ins Treffen geführt wurden. Herr Wulff hält eine Verständigung in dieser Frage nur vor Abbildungen für möglich und verzichtet deshalb für seinen Teil auf eine weitere Diskussion. *Wallerstein.*

VERMISCHTES

+ In **Lustheim,** dem kleinen im Park von **Schleißheim** so idyllisch gelegenen Schlößchen, wurden zwischen Sonntag, den 12. und Mittwoch, den 15. November 22 Bilder entwendet. Die dort untergebrachte, von Herzog Clemens Franz von Bayern († 1770) gegründete sogen. Clementinische Gemäldesammlung, der auch einige dem Staat gehörige Bilder beigegeben waren, untersteht im Gegensatz zur Galerie Schleißheim dem bayrischen Hof und wird von dem benachbart wohnenden Jagdgehilfen kontrolliert. Die zur Nachtzeit eingedrungenen Diebe nahmen neun dem Hof gehörige Bilder und 13 Werke Peter Horemans, die Staatseigentum sind. Der Wert dieser Arbeiten ist verhältnismäßig gering und wird 10000 M. kaum überschreiten. Die Täter, die man inzwischen festgenommen hat, gehören nicht zu den internationalen Bildermardern, was schon der geringe Wert der Arbeiten erkennen läßt. Die Bilder selber sind in der Nähe von Schleißheim inzwischen wiedergefunden worden.

LITERATUR

Das österreichische Unterrichtsministerium hat mit der Veranstaltung einer Serie von **Monographien** begonnen, welche in monumentaler Weise das Schaffen der **größten österreichischen Künstler des 19. Jahrhunderts** darstellen sollen. In dieser Reihe erscheint schon demnächst das Werk über **Rudolf v. Alt.** Der Text stammt noch von *Ludwig Hevesi* und wurde von Karl M. Kuzmany für den Druck vorbereitet. 161 Abbildungen sind beigegeben, davon 61 Vollbilder und 37 farbige Reproduktionen.

HANS MEID

Othello. / Cyclus von 9 Radierungen im Format ca. 25×35 cm

Subskriptions-Preis M. 250.—

Zu beziehen durch alle Buch- und Kunsthandlungen und vom Verleger

J. CASPER

BERLIN / Potsdamerstraße 19

Inhalt: Hans Schwarz, Johannes Secundus und Jan van Scorel. Von Fr. Leitschuh. — In Sachen der Denkmalpflege und in eigener. Von G. Dehio. — Felix Ziem †; Otto Donner-v. Richter †. — Personalien. — Wettbewerbe: Schillerdenkmal in Leipzig, Kunstkritiken, Gebrüder Müller-Stiftung. — Hausbuchmeister-Funde. — Ausstellungen in Wien und Florenz. — Ankäufe der Städt. Museen in Stettin, Hannover und Leipzig. — Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin. — Bilderdiebstahl in Schleißheim. — Monographien österr. Künstler des 19. Jahrh.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 7. 1. Dezember 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

TSCHUDI †

Freitag, den 24. November, im Laufe des Vormittags, heftete man in den Straßen Münchens ein Extrablatt an die Mauern, das in großen schwarzen Lettern mit einem Kreuz versehen den diesen Zeilen vorangesetzten Namen trug und manchem, fröhlich des Weges kommenden Passanten den eilenden Schritt hemmte, um ihn beklommen, wehmütig und in sich gekehrt, seinen Gang zögernd fortsetzen zu lassen.

Hugo von Tschudi, der Generaldirektor der bayerischen Galerien, ist seinem schweren Leiden Donnerstag, den 23. November, abends $^1/_2$10 Uhr, im Sanatorium Veiel in Cannstatt erlegen und hat die Hoffnungen vieler mit sich ins Grab genommen. Noch in den letzten Wochen glaubte man bestimmt an eine Wiederherstellung seiner seit dem vergangenen Winter äußerst angegriffenen Gesundheit und sprach von der erfolgreichen Kur in der bekannten württembergischen Anstalt, als er an dem für die Heimkehr nach München bestimmten Tag neuerdings von einer sehr tiefsitzenden Bronchitis befallen wurde, die im Verein mit bald eintretenden schweren Herzschwächen seinem reichen Leben ein allzu frühes Ende bereitet hat. Nun ist eine der bedeutendsten und stärksten Persönlichkeiten des europäischen Kunstlebens für immer von uns geschieden und unter den Trauernden steht an erster Stelle München, dem dieser Mann mit einer beispiellosen Arbeitskraft und Liebe zur Sache, oft unter den quälendsten, heftigsten Schmerzen, die letzten zweieinhalb Jahre seines Daseins gewidmet hatte.

Hugo von Tschudi war 1851 in Jakobshof in Niederösterreich als der Sohn des bekannten Naturforschers und schweizerischen Gesandten in Wien Joh. Jac. von Tschudi geboren worden und hatte auch in Österreich, wo er an der Wiener Universität Jura und Kunstgeschichte studierte, seine erste wissenschaftliche Ausbildung erhalten, die er bald durch häufige Reisen möglichst zu vervollständigen trachtete. Am österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien begann er seine Laufbahn als Museumsbeamter, kam dann 1884 an die Kgl. Museen in Berlin, wo er kurz darauf Direktorialassistent in der Gemäldegalerie und in der Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen wurde, und übernahm schließlich im Jahre 1896 als Nachfolger Max Jordans die Leitung der in der Folgezeit durch ihn vollständig umgestalteten Nationalgalerie. Und damit war ihm endlich Gelegenheit gegeben, seine Fähigkeiten im höchsten Maße nutzbringend zu verwerten. Tschudi gehörte nicht zu jenen Kunstwissenschaftlern, die in emsiger, steter Arbeit alle paar Jahre ein oder mehrere dicke Bände auf den Markt bringen, voll von bis zum Nebensächlichsten vordringender Gelehrsamkeit, voll von Tatsachen, Worten und oft widersinnigen Hypothesen, er gehörte auch nicht zu jenen, die die Ergebnisse einer langen und intensiven Beschäftigung mit einem Künstler oder einer mehr oder minder begrenzten Epoche der Kunst in einer die Gesetze ihres geistigen Schaffens und ihrer Entwicklung aufdeckenden Arbeit klarzulegen suchen. Nicht im Bücherschreiben lag seine Stärke (wenngleich seine literarische Tätigkeit bedeutender ist, als man gemeiniglich annimmt), sondern in der Art und Weise, wie er das Wesen und die Bestrebungen einer auf das rein Malerische ausgehenden, vom literarischen Inhalt vollkommen abstrahierenden Kunst zu erkennen und für die ihm unterstellten Sammlungen nutzbar zu machen wußte. In den 13 Jahren, die er der Berliner Nationalgalerie vorstand, hat dieses Institut, teils durch Ausscheiden von Vorhandenem, teils durch Neuerwerbungen ein so völlig anderes Aussehen bekommen, sein künstlerisches Gewand derart verändert, daß man ohne zu übertreiben sagen kann: *Tschudi ist der Gründer der Nationalgalerie.* Er faßte das Wort »National« nicht in dem Sinn, daß die Galerie nur Künstlern deutscher Nation geöffnet sein sollte, sondern er faßte es auf als *für die Nation* und suchte aus diesem Grunde dem deutschen Volk eine Sammlung des Besten seiner Zeit zu schaffen, gleichviel, wo die Wiege des betreffenden Künstlers gestanden hatte. Und da der Hauptstrom der deutschen Malerei des späteren 19. Jahrhunderts seine weitgehendsten Anregungen von den Franzosen erhalten hat, da diese überhaupt die Schöpfer der neuen Richtung waren und in ihr die stärksten und nachhaltigsten Talente aufzuweisen hatten, so war es nur natürlich, daß Tschudi sich gute Arbeiten dieser Meister zu sichern trachtete, was ihm durch eine zahlungs- und hilfsbereite Gönnerschar in der Mehrzahl der Fälle auch ermöglicht wurde. Daß er darüber auch die deutsche Kunst nicht vergaß, beweisen Ankäufe der Werke von *Böcklin, Klinger, Menzel, Leibl, Trübner, Schuch, Liebermann, Marées* usw., beweist vor allem die hauptsächlich von ihm ins Leben gerufene deutsche Jahrhundertausstellung im Sommer

1906 in den Räumen der Nationalgalerie. Gleichwohl soll damit der Vorwurf einer gewissen Einseitigkeit, der Tschudi gemacht wurde, nicht widerlegt sein. Denn Tschudi *war* etwas einseitig, das darf ruhig gesagt werden und nimmt ihm nichts von seiner Bedeutung. Für einen großen Zweig der idealistischen Richtung der deutschen Kunst hatte er wenig übrig und einige ihrer markantesten und kraftvollsten Vertreter scheinen in seinem Innern nicht die nötigen Voraussetzungen zur Nachempfindung ihrer Werke gefunden zu haben. Auch konnte man in manchem, was die neuesten Strömungen der modernen Kunst betraf, über manche seiner organisatorischen Maßnahmen anderer Meinung sein; das alles wird dem, was er geschaffen, nicht den mindesten Abbruch tun. Tschudi hatte ein Recht auf Einseitigkeit. Wer so wie er die Werke seiner Wahl zu empfinden versteht, wer in der Kunst mit solcher Inbrunst und Leidenschaftlichkeit zu lieben weiß, und so in seiner Tätigkeit für sie aufgeht, der ist eben selbst ein Künstler, wenn auch in anderem Sinn; und einem Künstler hat noch kein vernünftiger Mensch Einseitigkeit übelgenommen oder ihm als großen Fehler angerechnet. Man möchte sagen: Herr, gib uns wieder einen, der wie er in Kunstdingen zu lieben und zu hassen weiß, aber bewahre uns vor den Lauwarmen.

Tschudis Leitung der Nationalgalerie stieß, wie dies bei einer so temperamentvollen, in ihrer Arbeit so vom Herkommen abweichenden und auch nicht immer ganz diplomatisch verfahrenden Persönlichkeit nicht anders zu erwarten war, auf heftigen Widerspruch. Namentlich seine Vorliebe für die französischen Impressionisten und die Führer des deutschen Impressionismus wurde ihm, teils von Künstlern, teils von niedern, hohen und höchsten Herren sehr verübelt und im Jahre 1908 hatten sich die Verhältnisse derart zugespitzt, daß er auf ein Jahr in Urlaub ging, sich während dieser Zeit Japan ansah und nach seiner Rückkehr Berlin für immer mit München vertauschte, wo er, fast einstimmig mit größtem Jubel empfangen, die Direktion der bayrischen Gemäldegalerien übernahm. Sofort begann er hier, mit beispielloser Energie durchgeführt, ein Reorganisationswerk, über das an dieser Stelle seinerzeit ausführlich berichtet wurde, das, mit großem Beifall aufgenommen, ihm das bleibende Andenken und den ewigen Dank Münchens sicherte, das ihm aber auch, vielfach aus ähnlichen Gründen wie in Berlin, einzelne Angriffe und einen Stimmungsumschwung in gewissen Kreisen des Publikums und der Künstlerschaft eingebracht hat. Was seine Neuordnung der Pinakothek, die Ausfüllung von Lücken durch Tausch und Ankäufe, die erst jüngst erfolgte Neuaufstellung der gotischen Abteilung, ferner die Aufnahme solcher Leihgaben wie die Sammlungen Carstanjen und Nemes oder des Hermannstädter van Eyck für München und die gesamte Kunstwelt bedeutet, braucht hier nicht noch einmal besprochen zu werden. Was aber hätte dieser Mann noch geleistet, wäre ihm vergönnt gewesen, nach Ausführung der geplanten Anbauten an die alte Pinakothek, die Reorganisation der modernen Galerie in die Hand zu nehmen, die er mit den Werken alter Kunst vereinigt wissen wollte und deren Inangriffnahme ihm vielleicht noch mehr am Herzen gelegen hatte wie alles bisher Geschaffene. Nun ist sein geisterbleiches Antlitz mit den faszinierenden dunklen Augen für immer aus der alten Pinakothek verschwunden, halbfertig ist die Arbeit und mit großer Sorge sehen wir der Zukunft entgegen.

Die literarische Tätigkeit Tschudis beschränkte sich mit Ausnahme von Katalogarbeiten, dann des kleinen Büchleins über Manet (1902, 2. Aufl. 1909) und des 1906 unter Mitwirkung von E. Schwedeler-Meyer und J. Kern herausgegebenen Menzelwerks größtenteils auf kürzere Abhandlungen, die in wissenschaftlichen und Kunstzeitschriften zum Abdruck kamen. 1879 schrieb er im Rep. f. K., dessen Redaktion er dann von 1894 ab in Gemeinschaft mit Thode selbst geleitet hat, über »Lorenzo Lotto in den Marken«. In dem gleichen Organ folgten noch »Ausstellung niederländischer Gemälde im Burlington Fine Art Club« und »Sept études de A. J. Wauters«. Den Hauptteil seiner gelegentlichen Studien aber legte er in den preußischen Jahrbüchern für Kunstwissenschaft nieder, die nachfolgende Aufsätze enthalten: »Giovanni Dalmata«; »Madonna mit Heiligen von Vittore Pisano aus dem Besitz des Cav. dal Pozzo«; »Ein Madonnenrelief von Mino da Fiesole«; »Das Konfessionstabernakel Sixtus IV. in St. Peter zu Rom«; »Ein männliches Bildnis des Jan van Eyck«; »Eine Madonnenstatue von Benedetto da Majano«; »Die Madonna mit dem Karthäuser von Jan van Eyck«; »Der Meister von Flémalle«; »Die Pieta des Giovanni Bellini im Berliner Museum«; »Aus Menzels jungen Jahren«.

Hierzu kommt noch ein Aufsatz über die Sammlung Arnhold in »Kunst und Künstler« (1909) und als letzte der Öffentlichkeit übergebene Arbeiten die Vorworte zum Katalog der Sammlung Nemes und zum neuen Katalog der Alten Pinakothek.

München, den 26. November 1911.

W. BAYERSDORFER.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

SEZESSION UND AKADEMIE

Seit ihrer ersten Schwarz-Weiß-Schau im Herbst 1902 ist der Berliner Sezession keine ihrer winterlichen Veranstaltungen so gelungen wie diese. Es ist eine der frischesten, reichsten und anregendsten Ausstellungen, die wir in den letzten Jahren aufzuweisen hatten, und zugleich ein eindringlicher Beweis für die immer noch sehr stattliche Gesundheit und Lebenskraft der Vereinigung, an der man schon so oft hippokratische Züge bemerken wollte. Es sprüht und funkelt alles vor Laune, Keckheit, Bewegung, Experimentierlust, Temperament, und man steht unter dem Zauber der unmittelbaren Beziehungen, die durch die Skizze, die schnell festgehaltene Notiz, die Studie, den frühen Entwurf zwischen den Persönlichkeiten der Künstler und dem Publikum hergestellt werden.

Überdies bringt die Ausstellung diesmal in den gewohnten Rahmen einige neue Motive. Zunächst

rückt sie die *Plastik,* die im Sommer nach alter Sitte von der Malerei zurückgedrängt wird, einmal energisch in den Vordergrund, ja in den Mittelpunkt des Ganzen. Der große Hauptsaal ist zu einer regelrechten Skulpturenhalle umgewandelt worden und zeigt, daß sich der Plan einer künftigen »reinen« Bildhauerausstellung, den der Katalog zur Debatte stellt, in diesem Hause vorzüglich durchführen ließe. Die jetzige Auswahl und Anordnung würde man dafür nicht gerade als Vorbild gelten lassen, aber sie bietet dennoch viel Anziehendes: von Berlinern schöne Porträtbüsten von *Nikolaus Friedrich, Alexander Oppler,* einigen Jüngeren (wie *Kurt Edzard)* und *Fritz Klimsch,* der zugleich zwei größere Arbeiten von verschiedenem Wert und eine Reihe interessanter gezeichneter Studien ausstellt; ferner glänzende Novitäten von *Georg Kolbe,* darunter die besonders schöne Gestalt einer Erwachenden, reizende kleine Tierfiguren von *Gaul,* eine sehr graziöse Brunnenkomposition von *August Kraus* (ein Staatsauftrag für Schloß Allenstein in Ostpreußen), das dekorative Hochrelief eines Herkules mit dem Eber von *Tuaillon* und wunderhübsche plastische Skizzen von *Richard Engelmann.* Unter den Gästen steht *Rodin* an der Spitze, mit seiner unvergleichlichen Büste Gustav Mahlers, mit der fabelhaften Bronzefigur der »Kauernden Frau« und einem neuen Marmorwerk aus dem Motivenkreis des Höllentores: »Francesca und Paolo«. Eine kostbare Büste von *Georges Minne,* zwei Porträtköpfe von *Max Klinger* (Karl Lamprecht und Direktor Steinbach), zwei charakteristische Arbeiten von *Hermann Haller* kommen hinzu. Wenn diese Aufzählung ein bißchen nach »Durcheinander« schmeckt, so spiegelt sie damit nicht schlecht den Eindruck, den die Kollektion hervorruft. Da die Sezession einmal den Grundsatz aufgestellt hat, daß jede Ausstellung ein Kunstwerk an sich zu sein habe, muß sie sich schon gefallen lassen, daß man diese etwas naive Art der Zusammenstellung anmerkt. Ohne sie damit nun gleich eines Staatsverbrechens zeihen zu wollen.

Die zweite Sonderprovinz ist eine *historische.* Man wollte einmal einen Einblick in die ältere Zeichenkunst des 19. Jahrhunderts geben, und zwar in die *deutsche* — nicht immer wieder in die französische. Das ist ein kluger und sympathischer Gedanke, den man prinzipiell festhalten sollte. Man könnte noch erheblich weiter zurückgehen, bis in die Renaissance, um darzutun, daß gerade in der Zeichnung die Entwicklung eine viel strengere und geradere Linie aufweist als etwa in der Malerei, und so die Zusammenhänge zwischen den Formvorstellungen der Jahrhunderte wie ihren Wandel beleuchten. Die jetzige Auswahl entspricht auch hier noch nicht allen Wünschen; aber der Anfang, der einmal gemacht ist, interessiert doch außerordentlich, und die Einzelheiten sind fast durchweg von höchstem Wert. Im Zentrum stehen zwölf wundervolle *Feuerbachs* aus Münchener Staatsbesitz, meist Aktstudien, die wirklich über alle Begriffe schön sind. Wie die bayerische hat die weimarische Regierung der Sezession verschiedene kostbare Schätze hergeliehen; außerdem halfen noch einige Privatsammler. Rings um die Feuerbachs gruppieren sich Klassizisten und Romantiker, die in ihren Zeichnungen oft so verblüffend modern anmuten: der alte *Schadow* mit einigen reizenden, leicht hingesetzten Porträtskizzen; dann *Carstens,* der in seinen Studien und nun gar in seinen Karikaturen den Stift erstaunlich frei handhabte; weiter *Cornelius* und *J. A. Koch, Genelli* und der letzte Kartonmeister *Geselschap, Overbeck* und *Schnorr,* von dem man eine Potipharszene und einen sich vorneigenden Frauenakt von glänzendem Schwung der Linie sieht. Aus jüngeren Kreisen kommen die Landschaftsstudien von *Louis Eysen* und die hübschen, oft freilich sehr anspruchslosen Blättchen des Böcklin-Getreuen *Rudolf Schick.* Überreichlich ist die Vorführung von kleinen Studien und Notizen *Spitzwegs,* von denen vieles absolut entbehrlich gewesen wäre. Aber solche Bedenken können die Anerkennung, die dieser erste Versuch einer Schwarz-Weiß-Retrospektive im Rahmen einer modernen Ausstellung verdient, nicht wesentlich mindern.

Der Besucher sollte zuerst hier einkehren; er ist dann weit besser darauf vorbereitet, den Augenblicks-Eingebungen, Arbeits-Vorbereitungen und freien Phantasien der Neuesten zu folgen. Die Gefahr großer Ansammlungen solcher Blätter bietet immer eine Schwierigkeit; sie können nur zu leicht verwirren und ermüden. So heißt es denn, in dem lustigen, behenden und grotesken Gewirbel durch Kollektionen Ruhepunkte schaffen. Die umfänglichste gehört *Ludwig von Hofmann,* eine feine Reihe von Kohlezeichnungen und Pastellen, die von einer schönen neuen Fruchtbarkeit seines Talents Kunde geben. Andere stammen, um zunächst die ausländischen Gäste zu nennen, vom heimgegangenen *Jozef Israëls,* von *Anders Zorn,* von zwei der besten neueren Engländer: *Muirhead Bone,* dem fast altmeisterlich Feinen und Malerischen, und *Joseph Pennell,* dem impressionistisch-geistreichen Schilderer von Wolkenkratzern und modernen Industriezentren, dann von *Gauguin,* aus dessen Nachlaß eine Serie von Lithographien auf gelbem Papier, Motive aus der Bretagne und von Martinique, vorgeführt wird. Auch sonst herrscht die Lithographie sehr stark vor. Man sieht farbig ungemein interessante Blätter von *Renoir* und *Cézanne,* und nicht minder von den Berlinern. Dabei führt *Corinth* mit seinen neuen Steindrucken zum hohen Liede, die weniger fletschende Brunst präsentieren als die reichlich brutalen Bilder zum Buche Judith. Daneben nenne ich *Waldemar Rösler,* der ausgezeichnete Landschaften aus der Nähe Berlins auf den Stein gezeichnet hat. *Max Beckmanns* interessante Studien und originelle Lithographien zum Neuen Testament weisen in Chorinths Nähe. Bemerkenswert ist überdies, wie die Lust an zyklischen Darstellungen wiedererwacht ist, die eine neue Freude am Stofflichen, Thematischen, ja am Illustrativen verrät. Dahin gehört auch *Hans Baluscheks* Gruppe von zwei Dutzend großen Kohlekartons aus dem Revier der Eisenbahnen, ein modernes Maschinenepos von starker Haltung, das fast in jedem Blatt den anspruchsvollen Stoff sehr glücklich überwunden hat. Von *Liebermann*

sieht man eine Anzahl verschiedenartiger Sachen, darunter ein famoses kleines Selbstporträt und eine ungewöhnlich große, herrliche Radierung vom Uhlenhorster Fährhaus bei Hamburg. Von *Slevogt* ein paar entzückende, ganz kleine radierte Blättchen, darunter wieder mehrere d'Andrade-Don Juan-Studien. Von *Karl Walser* radierte und lithographierte, pikante und graziöse Illustrationen in langer Flucht. Eine Anzahl jüngerer Künstler, wie *v. Kardorff* und *Rhein*, haben sich im letzten Jahre in Potsdam festgesetzt und bringen nun wunderhübsche Pastelle und Skizzen aus unserer kleinen Nachbarstadt, in der die Schönheit Berlins anfängt. Die *Kollwitz, Zille, v. Brockhusen, Hermann Struck* und andere bekannte Gestalten begegnen uns.

Wichtig aber ist besonders das fröhliche Aufgebot des sezessionistischen Nachwuchses. Auch hier manches Zyklische: Radierungen zum Othello von *Hans Meid*, eine ganze »Tauromachie« von *Willi Geiger*, wieder Potsdamer Ansichten von *Ernst Gabler*. Vorzüglich dann die Zeichnungen von *Rudolf Großmann*, die böhmischen Radierungen von *Fritz Lederer*, die orientalischen Aquarelle von *Ernst Matthes*. Aber das sind nur ein paar Namen unter vielen, die Hoffnungen erwecken und die Gewähr bieten, daß die Sezession so gefestigt dasteht wie nur je. Zugleich erkennt man aufs neue, daß ihre Kraft in ihrer Abgeschlossenheit beruht, und daß sie nichts Verkehrteres tun könnte, als sich von dem in jüngster Zeit wieder aufgetauchten Phantom des »Friedens in der Berliner Künstlerschaft« einfangen zu lassen. Glücklicherweise ist das wohl kaum zu befürchten. Wir brauchen gewiß keine gegenseitigen Anpöbeleien der Gruppen, wohl aber den »Kampf«, den vornehmen Wettstreit mit Aufbietung aller vorhandenen Energien. Das ist uns zehnmal lieber als der sogenannte »Friede«.

* * *

Zu gleicher Zeit eröffnete die Berliner *Akademie der Künste* eine *Gedächtnisausstellung* zu Ehren ihrer im vergangenen Jahre verstorbenen Mitglieder. Der Tod hatte in diesem Zeitraum unter den Akademikern recht gierig aufgeräumt, und so wird uns nun gleich ein halbes Dutzend von Nachlaß-Kollektionen vorgeführt. Es ist viel Interessantes darin, wenn man auch nicht gerade vom großen Kunststrom der Vergangenheit, geschweige der Gegenwart, dahingetragen wird.

An der Spitze der Betrauerten steht *Reinhold Begas*. Der große Saal ist fast überfüllt mit Werken seiner Hand — eine Anhäufung, die Begas' Arbeiten entschieden nicht günstig ist. Allzu dicht steht so Mißlungenes neben herrlichen Werken voll Kraft und Leben, und der barocke Charakter seiner ganzen Kunst bringt zu dem Gedränge noch die Unruhe. Gerade aus Verehrung für den dahingeschiedenen Meister wünschte man, manches hier nicht aufgenommen zu sehen; es hätte weniger auf Vollständigkeit ankommen sollen, als auf ein Zusammenrücken der Schöpfungen dauernden Wertes, deren er genug hinterlassen hat. Zu diesen gehören übrigens auch einige weniger bekannte Stücke. So der Sarkophag für den jungen Dr. Strousberg, von dem wir jetzt einmal statt des öfters gezeigten Gipsmodells einen Bronzeabguß sehen. Ferner ein reizendes Brunnenfigürchen aus Bronze, das sich bisher in Begas' Garten am Tiergarten versteckte, einige ungemein graziöse Puttengruppen, sowie ein paar Porträts, wie die prachtvolle Büste des Mr. Mavison. Daneben fesseln Proben der Malereien, zu denen der Bildhauer einst im Kreise der römischen Freunde, zwischen Lenbach und Böcklin, angeregt wurde: Bilder von schönem Ton und großer Haltung. Namentlich ein Selbstporträt Begas', das Bildnis Lenbachs mit roter Mütze und das von Begas' Schwiegermutter fallen als ausgezeichnete Arbeiten auf. Zwei Büsten des Verstorbenen wecken die Erinnerung an seinen wundervollen Kopf: die eine von seinem Sohne *Werner Begas*, die andere von *Peter Breuer* (für die Akademie hergestellt).

Das zweite Totenopfer gilt *Ludwig Knaus*. Und hier haben nun die Veranstalter der Ausstellung, *Artur Kampf* und Prof. *Amersdorffer*, selbst das Prinzip aufgestellt, nach Möglichkeit nur *die* Perioden und Werke heranzuziehen, die uns heute noch besonders bedeutungsvoll erscheinen. Nach Möglichkeit —: denn ganz ließ sich dieser Plan, anscheinend durch unvermeidliche Rücksichten auf die Hinterbliebenen, nicht durchführen, und so kam auch viel, zu viel aus Knaus' späterer kühler, bunter und witzelnder Genrezeit, die uns heute so wenig mehr sagt, in die Kollektion. Doch das tritt zurück gegen die Fülle kostbarer und meisterhafter Stücke der Frühzeit, die man jetzt zusammenbrachte und aus der Verborgenheit zog. Sie beginnen mit einer naiven Neujahrsgratulation des elfjährigen Künstlers an eine befreundete Familie im heimatlichen Wiesbaden. Ausgezeichnet dann aus der ersten Düsseldorfer Zeit die Porträts eines Ehepaares Maes (1848), zweier Spätbiedermeiermädchen, die fast nach Runge und Oldach aussehen, dann der Eltern von 1851 (sehr schön zumal die Mutter), und manches andere. Den Höhepunkt der acht Pariser Jahre und ihrer Einflüsse bezeichnen ein feiner Frauenkopf gegen dunkelroten Grund, zwei delikate, breit und weich gemalte Kinderbilder aus dem Besitz der Familie Suermondt (Aachen), die wunderbaren Porträts von Waagen und dem alten Ravené, die »Dambrettspieler«, die »Katzenmutter« der Ravené-Galerie und ein Schatz köstlicher Entwürfe, Skizzen und Notizen, darunter namentlich prachtvolle Tierstudien. Auch unter den Zeichnungen sind glänzende Blätter (neben trockneren Dingen). Man muß für die Umsicht und Sorgfalt, mit der dies Riesenmaterial gesammelt wurde, sehr dankbar sein; es ermöglicht zum ersten Male, den Fall Knaus wirklich zu studieren und zu verstehen. Und klarer als je zuvor ergibt sich dabei ein Beweis für die Bedenklichkeit der öffentlichen Kunstzustände Deutschlands um die Mitte des abgelaufenen Jahrhunderts, die ein solches Talent auf verkehrte Wege leiteten. Knaus war in seiner Jugend und frühen Manneszeit ein Maler von Gottes Gnaden, der sein Handwerk beherrschte wie wenige damals in deutschen Landen, wenn er auch keineswegs, wie man wohl eine Zeitlang, namentlich in Frankreich, glaubte, der einzige von solchen Qualitäten bei uns war. Er

hatte eine köstliche Weichheit und Wärme des Tons und einen Sinn für die farbige Stofflichkeit der Dinge, der zu höchster Bewunderung stimmt. Aber als er von Paris heimkehrte, fehlten ihm Anregung und Echo, um auf den festgefügten Fundamenten seiner Kunst weiterzubauen. Die Kunstvereinsepoche drängte ihn ins Genrehafte, wozu ihn natürlich auch eine innere Neigung trieb, die er aber unter anderen Verhältnissen — das fühlt man deutlich — überwunden hätte. Und die Genremalerei wieder lockte ihn ganz folgerecht in eine immer gefährlichere Vernachlässigung der Farbe. Natürlich vernimmt man gelegentlich noch Nachklänge der früheren Blütezeit, aber sie werden seltener und seltener, bis der Alternde in einer unerträglichen porzellanenen Buntheit, Glätte und Süßlichkeit endete. Ein Genie, das durch äußere Umstände systematisch verdorben wurde, freilich auch nicht Kraft und Selbstzucht genug besaß, um ihnen energischen Widerstand zu leisten. Wir ziehen daraus die Konsequenzen und halten uns an das Genie der Frühzeit, das genug zu Freude und Genuß zu bieten hat, und gehen über die spätere Periode zur Tagesordnung über.

Die Nachlaßausstellung von *Woldemar Friedrichs* Illustrationen und dekorativen Entwürfen, von *Emil Hundriesers* Skulpturen, von *Gustav Eilers'* Stichen und Radierungen bringt nichts, was das Bild dieser Künstler veränderte. Aber eine Überraschung ist der Saal mit Werken von *Paul Viktor Mohn.* Dieser bescheidene und liebenswürdige Künstler, der vorm Jahre als Direktor der Berliner Kunstschule starb, war mit einer Enkelin von Ludwig Richter verheiratet, dem er auch persönlich lange Zeit nahegestanden hatte. Ja, er wurde der letzte Erbe Richterscher Unschuld und Innigkeit und zeichnete viele Blätter, die ganz im Geiste des Dresdner Meisters gehalten sind. Daneben aber ward Mohn in Italien zu einem feinen Landschaftsaquarellisten, der die Campagna in kleinen Bildchen von einer ungemein sympathischen, zarten Schönheit schilderte. Es sind Zeugnisse einer ehrlichen und reinlichen Kunst, die man lieben kann. Der reizende »Spaziergang« aus der Nationalgalerie, den wir seit langem schätzen, war ein Anlauf zu einer hellen und heiteren Ölmalerei, der leider wiederum keine Fortsetzung fand. *M. O.*

NOCH EINMAL DIE SAMMELTÄTIGKEIT DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Auf Professor Dehios Entgegnung in der letzten Nummer der »Kunstchronik« würde der Generaldirektor der Kgl. Museen in Berlin, auch wenn er zurzeit nicht in Amerika, sondern in Deutschland weilte, wohl kaum noch einmal geantwortet haben. Denn was er zum Schutze der ihm unterstellten Sammlungen hatte sagen müssen, war so deutlich, daß es keiner Wiederholung bedarf. Aber ein Wort zu den in der vorigen Nummer der »Kunstchronik« angeführten, die Sammeltätigkeit des Kaiser-Friedrich-Museums kritisierenden Fällen *muß* noch gesagt werden.

Während meiner Amtstätigkeit in Berlin (seit 1. April 1909) hat eine Kaufverhandlung über Teppiche in Villingen überhaupt nicht stattgefunden. Auch hat das Nachsuchen in den früheren Jahrgängen unserer Akten nichts derart ergeben. Wohl aber habe ich mit dem Straßburger wie mit dem Rottweiler Fall zu tun gehabt.

Am 3. März 1910 schrieb uns ein Antiquitätenhändler E. Jost in Straßburg, der bisher niemals mit uns Geschäfte gemacht hatte und zu seiner Einführung bemerkte, daß er der ursprüngliche Lieferant von elsässischen Kunstwerken gewesen sei, die wir später von zwei Privatsammlern gekauft hätten, er biete uns das Grabmal des letzten Grafen von Lichtenberg für 6000 M. an. Eine Photographie und ein Stich lagen bei. Zunächst verlangten wir brieflich eine Preisermäßigung. Daraufhin bekamen wir von Jost aus Paris, wo er gerade war, den Bescheid, wir möchten uns telegraphisch entscheiden, ob wir den Stein für den ursprünglich geforderten Preis übernehmen wollten oder nicht; er habe auch einen Reflektanten in Paris. Nun erst telegraphierten wir, daß wir das Kunstwerk, wie angeboten, kaufen wollten. Von einem anderen damals in Straßburg wohnhaften Händler Paul Weigt war uns inzwischen der Stein gleichfalls, nur billiger, in Aussicht gestellt worden. Da aber der Konservator der elsässischen Kunstdenkmäler uns am 14. März gefragt hatte, ob uns der Grabstein angeboten worden sei, so erklärten wir ihm, daß dies zwar von zwei Seiten geschehen wäre, wir nunmehr aber ablehnen würden, jedoch auch darum ersuchten, falls eine Straßburger Sammlung den Stein nicht kaufe, uns das Vorkaufsrecht zu lassen. Jost wie Weigt wurden entsprechend von uns beschieden. Jost antwortete, er habe den Stein rechtmäßig von einem Gutsbesitzer erworben; der Bürgermeister von Neuweiler habe sich aber, da der Stein vor 70 Jahren noch in einer dortigen Kirche gewesen sei, an den Konservator gewandt, und dieser habe dann für eine Straßburger Sammlung den Stein um den Preis von 6000 M. abgekauft. Man vergleiche mit dieser aktenmäßigen Darstellung nun einmal Professor Dehios Räubergeschichte Punkt für Punkt. Jede weitere Erläuterung dazu kann die Wirkung nur abschwächen.

Und ganz ebenso steht es mit dem Rottweiler Fall. Im Frühjahr 1910 sagte uns der Londoner, mit derartigen Ermittelungen nicht etwa von uns beauftragte Kunsthändler Friedrich Lippmann, daß die Stadt Rottweil die Neigung habe, ihre Sammlung von Skulpturen zu verkaufen. Ihm als Händler würde man sie allerdings nicht geben, wohl aber einem Museum. Ich fuhr sofort, um in der Sache klar zu sehen, selbst nach Rottweil und ging zuerst, ehe ich noch die Sammlung besichtigt hatte, zum Bürgermeister. Dieser war in der Tat, da die Stadt gerade vor große Ausgaben gestellt war, dem Verkaufe nicht abgeneigt. Nach der Besichtigung der Sammlung reiste ich nach Stuttgart, um dem Landeskonservator die Sache mitzuteilen. Er erklärte mir, daß der Verkauf aus bestimmten Gründen unzulässig sei, und dankte mir dafür, daß ich mich in loyaler Weise mit ihm in Verbindung gesetzt hätte. Auch dazu vergleiche man Professor Dehios Bericht, und wer dann ein wenig

weiter nachdenken will, der wird mir vielleicht zugeben, daß in beiden Fällen das Berliner Museum und die Denkmalpflege durchaus nicht so weit voneinander entfernt waren, als Professor Dehios eifernder Groll es annimmt und darstellt.

KARL KOETSCHAU.

NEKROLOGE

Ludwig Pietsch, der ewig junge, ist am 27. November nach kurzem Krankenlager im Alter von 87 Jahren gestorben, und mit ihm sinkt ein Wahrzeichen von Berlin. Was L. P. als *Zeichner* bedeutete, hat Professor Hans Mackowsky im letzten Hefte unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« gezeigt in einem größeren Artikel, der 13 der köstlichsten Handzeichnungen von Pietsch reproduziert und auf den hiermit verwiesen sei. Wie tief der greise Ludwig Pietsch diese Würdigung empfunden hat, zeigt ein längerer eigenhändiger Brief, den er wenige Tage vor seinem Tode an uns gerichtet hat; er spiegelt die Freude wieder, die diese Schätzung seiner Persönlichkeit ihm bereitete. »Die Veröffentlichung der Besprechung meiner Zeichnungen und meines gesamten Seins und künstlerisch-literarischen Schaffens durch einen Mann wie Professor Mackowsky hat mich, wie Sie denken können, aufs tiefste und freudigste berührt und ergriffen. Diese köstliche, unschätzbare Kundgebung ließ ich natürlich gar zu gern meinen nächsten Freunden bekannt machen . . . .« — Seinen Wunsch konnten wir erfüllen.

Der Bildhauer **Walther Sintenis** in Dresden, ein geborener Zittauer, ist im Alter von 44 Jahren gestorben. Er wurde Schüler von Robert Diez und später studierte er bei Lagae und Meunier in Brüssel. Er schuf den überlebensgroßen Kongoneger in der Vorhalle der großen Wörmannschen Reederei in Hamburg, sowie eine Anzahl Büsten und Werke der Kleinplastik. U. a. stammen von ihm eine Schopenhauer-Büste und das Fichte-Denkmal in Rammenau.

In Paris ist am 21. November **Paul Eudel** im Alter von 74 Jahren gestorben, bekannt durch seine Chroniken über die Ausstellungen und Versteigerungen, die er unter dem Titel »L'Hôtel Drouot et la Curiosité« in zehn Bänden vereinigt erscheinen ließ. Am berühmtesten wurde er durch sein Werk über den »Truquage«, das auch in deutscher Ausgabe unter dem Titel »Fälscherkünste« vor zwei Jahren in 2. Auflage erschien, und das in humorvoller und anregender Art, auch aus reicher eigener Erfahrung, die Tricks der Fälscher im Bilder- und Antiquitätenhandel schildert.

Prof. **Emanuel Semper,** als Porträtist geschätzt, ist in Dessau im 63. Lebensjahre gestorben. Er war ein Sohn Gottfried Sempers.

PERSONALIEN

Aus Anlaß der diesjährigen großen Kunstausstellung in Düsseldorf erhielten die **Goldene Medaille für Kunst** Maler Karl Huck in Wien, Bildhauer Professor August Gaul in Grunewald bei Berlin, Maler Professor Fritz Erler in München, Bildhauer Professor Cyprian Adolf Bermann in München und Maler Professor Louis Feldmann in Düsseldorf.

Der Altmeister der deutschen Kupferstecher, Professor **Rudolf Stang,** beging am 26. November in seinem schönen Wohnsitz zu Boppard am Rhein seinen achtzigsten Geburtstag. Der Künstler ist wohl der letzte hervorragende Vertreter des klassischen Linienstiches, der noch in unsere Zeit hineinragt, jener Stecherkunst, die mit einer unerhörten Vollendung in der linearen Durchführung sich bemühte, die malerischen Hauptwerke der großen alten Meister in die im Ausdruck so viel beschränktere Sprache des Stiches zu übersetzen.

Prag. Prof. **Heinrich Alfred Schmid,** der die Lehrkanzel für Kunstgeschichte an der Prager deutschen Universität innegehabt hat, wird Prag verlassen, da er einen Ruf nach *Göttingen* als Nachfolger Robert Vischers angenommen hat.

DENKMALPFLEGE

Ländliche Schulhausbauten. Das Badische Ministerium des Kultus und Unterrichts hat soeben durch Geh. Rat Dr. Warth ein Heft »Ländliche Schulhausbauten und verwandte Anlagen im Großh. Baden« herausgeben lassen, »um den Sinn für heimatliche Bauweise zu wecken und zu beleben« und zugleich zu zeigen, »daß die charakteristische Ausgestaltuug des Schulhauses bei Erfüllung der schultechnischen und hygienischen Anforderungen mit der heimischen (örtlichen) Bauweise sehr wohl vereinbar ist«. Die Bauwerke selbst sind in den Jahren 1905—11 entstanden und haben als Planfertiger Oberbauinspektoren, Architekten, Bezirksbaukontrolleure und Bauwerkmeister. Es ist sehr interessant, aus dem mit Plänen, Ansichten, Kostenvoranschlägen und Angaben über Baumaterialien und Bauweise reichlich ausgestatteten Heft zu ersehen, wie glücklich und geschickt die gestellten Aufgaben gelöst wurden und wie der Begriff »Heimatkunst« hier aus der Theorie und Propaganda in die Praxis umgesetzt worden ist. Der Versuch, ländliche Kunstweise durch staatliche Zweckbauten je nach landschaftlichen Einzelfällen zu richten und zu fördern, ist geglückt; seine Kodifikation ist ein Verdienst, aller Aufmerksamkeit wert. *B.*

ARCHÄOLOGISCHES

Die Erklärung des Bostoner Gegenstücks der Ludovisischen Thronlehne. Nachdem Studniczka im Juni dieses Jahres im »Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts« den »Ludovisischen Thron« und sein vor einigen Jahren neu aufgetauchtes Bostoner Gegenstück als Aufsätze von den Schmalseiten eines großen Altars (Krateutaí) erklärt hatte (s. Kunstchronik 1910/11 Sp. 535), setzt er nunmehr seine Erörterung in dem soeben erschienenen Doppelheft des Jahrbuchs fort. Nicht weniger als fast 100 Seiten, die von 60 Abbildungen begleitet sind, widmet er in dieser ersten größeren Publikation des Gesamtwerkes der Deutung und der kunstgeschichtlichen Einreihung dieser köstlichsten Blüte attisch-jonischer Kunst, aus der Zeit des Übergangs von der gebundenen zur freien Ausdrucksweise in der oder kurz nach der Perserzeit. Wir können hier den positiven und negativen Deduktionen des Leipziger Archäologen nicht im Detail folgen, der jeden möglichen Einwurf gegen seine Deutung und gegen die kunstgeschichtliche Stellung, die er dem Werke geben will, von vornherein bereits erörtert. Nur seine Schlüsse wollen wir, ohne pro oder contra Stellung zu nehmen, weiteren Kreisen unterbreiten, da ja so viele Romreisende die Ludovisischen Stücke bewundern und bald auch kein Museum und kein Gipskabinett ohne einen Abguß des Bostoner Seitenstückes sein wird. In die Adonis-Sage setzt Studniczka die zusammengehörigen römischen und Bostoner Altarrandaufsätze, die mit anakreontischer Anmut und zutraulicher Andacht einen Hymnus von Lust und Leid der Cyprischen Liebesgöttin singen. In den zu Rom befindlichen Teilen, der Front, taucht sie froh empor aus der Meerestiefe ans Licht der schönen Welt, von den zwei Frühlingsgöttinnen wie von dem verkörperten liebevollem Diensteifer emporgehoben.

Auf den Seitenteilen im Thermen-Museum erscheint die Inhaberin des Altars, Aphrodite, wohl wieder selbst allein, das eine Mal als junges, fröhliches Weib, das in unverhülltem Behagen eines Sommertages beim Flötenspiel zur Hingabe bereit ist, das andere Mal als traurige Witwe, wie fröstelnd eingehüllt und das einsame Gemach mit Weihrauhduft erfüllend. Auch den zeitweiligen Besitz des geliebten Adonis, des Mitinhabers des Altars, hat die Cyprische Göttin nicht ohne Streit behauptet, sondern der unterweltlichen Nebenbuhlerin Kore-Proserpina abgewinnen müssen (Apollodor, Bibl. 3, 184). Die Entscheidung darüber zeigt der Bostoner Altarteil, welche, gewiß in höherem Auftrag, von dem schelmisch lächelnden Flügelknaben (Eros) mit der großen Schicksalswege herbeigeführt wird. Darauf wägt er die ungleichen Jahresanteile am Adonis in Gestalt zweier biegsamer spielbereiter Jünglinge den streitenden daneben sitzenden und als Ober- resp. Unterweltsgöttin (Aphrodite und Kore) charakterisierten Frauengestalten zu (durch Fisch resp. Granatapfel), deren eine in heller Freude erglüht, während die unterliegende Herrin der Unterwelt von heftigem, den Tränen nahem Unmut niedergebeugt wird. Auf dem rechten Seitenteile harrt der geliebte Gast — eben Adonis —, ein kräftiger und doch weicher Jüngling, ruhig beim Leierspiel der willkommenen Entscheidung. Auf der linken Seite des Bostoner Altarteils wird durch die ernste alte Pflegerin, die den wunderbaren Mutterbaum bewacht, ein Blick auf die düstere Seite der Kultsage eröffnet. Denn Smyrna oder Myrrha gebar den Adonis, nachdem sie mit Hilfe ihrer alten Amme dem eigenen Vater beigewohnt hatte, und wurde in einen Myrrhenbaum verwandelt. — Mit dieser Deutung durch Studniczka ist das letzte Wort zum Verständnis dieser wunderbaren Werke übrigens nicht gesprochen! — Studniczka hält es für nicht unwahrscheinlich, daß die Altaraufsätze in Rom und Boston für ein cyprisches, vielleicht das amathusische Heiligtum der Aphrodite und des Adonis gearbeitet waren. Als 56 v. Chr. Cypern einverleibt und durch die Römer geplündert wurde, könne der Reliefschmuck des Altars nach Rom entführt worden sein. Damals spricht zuerst in der antiken Literatur Catull von der Venus Amathusia; und aus der Forma urbis ist ein ausgedehnter Bau in Rom, die Adonaea, bekannt, wo vielleicht der neu eingeführte Kult gepflogen wurde. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die Vorarbeiten für die **Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914,** deren Zustandekommen schon seit Monaten gesichert ist, haben in den letzten Monaten erhebliche Fortschritte gemacht. Das Kgl. Sächs. Ministerium des Innern hat, vorbehaltlich der ständischen Genehmigung, zu dem Garantiefond den Betrag von 200000 M. bewilligt. Der Rat und die Stadtverordneten der Stadt Leipzig haben für die Ausstellung ein 400000 qm großes Gelände unentgeltlich zur Verfügung gestellt und für den Garantiefond ebenfalls den Betrag von 200000 Mark, darunter 50000 Mark als festen Beitrag bewilligt. Von privater Seite sind, ohne daß bis jetzt eine besondere Werbung erfolgte, 150000 Mk. zu dem Garantiefond gezeichnet, dessen Höhe augenblicklich 550000 Mk. beträgt. Die Ausstellungsbedingungen nebst genauem Gliederungsplan usw. sind ausgearbeitet worden und werden, nach endgültiger Beratung und Genehmigung durch das Direktorium, im Dezember zum Versand kommen. Als weiteres ausführendes Organ ist ein Bauausschuß gewählt worden, dem als Mitglieder Baurat Franz Theodor Franke, Stadtbaurat Fritz Peters, Architekt Hermann Schmidt, Professor Max Seliger, Stadtbauinspektor Hans Strobel und Dr. Ludwig Volkmann angehören. Am 2. Dezember 1911, nachmittags 1/24 Uhr, findet in der Gutenberghalle des Deutschen Buchgewerbehauses in Leipzig eine Versammlung statt, zu der nicht nur Vertreter künstlerischer, technischer und wirtschaftlicher Vereinigungen, sondern auch namhafte Persönlichkeiten des Deutschen Buchgewerbes, der Graphik und Photographie eingeladen sind. Neben eingehenden Mitteilungen über Größe der Ausstellung, deren Organisation, Durchführung usw. sollen auch von Seiten der Anwesenden Vorschläge für die so wichtigen eigentlichen Arbeitsausschüsse gemacht werden, da das aus fünf Personen bestehende Direktorium nur die Gesamtleitung in der Hand haben wird.

Schönleber-Ausstellung. Der Badische Kunstverein **Karlsruhe** veranstaltet anläßlich des 60. Geburtstages von Prof. Gust. Schönleber (3. XII. 1851) von Mitte November an eine Ausstellung von Werken dieses Karlsruher Meisters der Landschaft. Da die meisten deutschen Galerien Werke Schönlebers zeigen, so wird das Schwergewicht der Ausstellung auf die Schulzusammenhänge gelegt, und so werden sowohl Werke von A. Lier, Schönlebers Lehrer in München, als auch namentlich von der weitverbreiteten und nach den verschiedensten Richtungen sich entwickelnden Schönleber-Schülerschaft neben denen des Jubilars zur Schau gebracht. Die Karlsruher Landschafterschule wird sich in ihrer Einheitlichkeit und in ihrer Differenziertheit zeigen.

Artur Volkmann-Ausstellung. Die Gesellschaft für ästhetische Kultur zu **Wiesbaden** hat sich mit der im Rathause veranstalteten Ausstellung des jetzt in Frankfurt a. M. lebenden Künstlers ein großes Verdienst erworben. Es wurden über zwei Dutzend Bilder großen Formates, sein ganzes graphisches Werk und gegen 30 Plastiken ausgestellt, eine Darbietung, wie sie in solcher Vollständigkeit und Vielseitigkeit von Volkmann noch nie in Deutschland zur Schau gebracht wurde. Besonders interessant war die unmittelbar nebeneinander zu gewinnende Erkenntnis vom Einfluß der Maréesschen Lehre auf Form und Komposition in Plastik und Malerei bei Volkmann. Volkmanns plastischer Stil ist durch einige öffentliche Werke bei uns besser bekannt, als seine Malerei. In dieser zeigt Volkmann, wie Marées seine Kunstweise zu einer stilgemäßen Vollendung fortgebildet haben würde und welche Richtung die von Marées erstrebte Monumentalmalerei genommmen hätte. Das Malerische bei Volkmann ordnet sich dem Begriff des Malerischen von heute zwar nicht ein, weist aber unverkennbar den Weg, der in der organischen Verbindung von Komposition, Formgebung und Farbe zu einer innerlich gesetzlichen Harmonie liegt. Stil ist hier alles. *B.*

Für **Bern** ist eine **Kunsthalle** gesichert, nachdem ein Basar 50000 Franken zu diesem Zwecke abgeworfen hat. Es wurde jetzt ein Verein gegründet, der die Kunsthalle erstellen soll. Das Gebäude soll am Helvetiaplatz, auf dem das Welttelegraphendenkmal zu stehen kommt, errichtet werden und 300—350000 Franken kosten. Es soll nicht nur permanenten Ausstellungen dienen, sondern auch die Turnusausstellung des Schweizerischen Kunstvereins und besonders den schweizerischen Salon aufnehmen können, der alle zwei Jahre stattfinden wird, für den es aber bisher äußerst schwer war, ein Lokal zu finden. Das Gebäude soll bis zur Landesausstellung 1914 fertig sein.

Die Jury der internationalen Kunstausstellung in Rom hat beschlossen, 10 Preise à 10000 Lire und 5 Preise à 4000 Lire zu verteilen. Hier die Namen der Preisträger. *I. Preis:* Hermen Anglada, W. Hammershoï, Gustav Klimt, Ivan Mestrovic, A. Mancini, Victor Rousseau, P. Merse von Szinyei, Ettore Tito, Anders Zorn, Ignacio Zuloaga. *II. Preis:* Max Buri, K. Imao, Eugène Laermans, H. Mesdag, Halfdan Ström. Reichsdeutsche sind nicht prämiiert worden, weil,

so wie England, Frankreich und Amerika, auch Deutschland sich außer Wettbewerb gestellt hatte. *W.*

SAMMLUNGEN

Nach dem Vorgang des Kaiser-Friedrich-Museums wird jetzt auch die **Berliner Nationalgalerie** als amtliche Veröffentlichung ein Werk herausgeben, das ein Verzeichnis und Abbildungen aller ausgestellten Bilder und Plastiken enthalten soll. Der eine Band mit etwa 700 Abbildungen, die Gemälde umfassend, wird gegen Ende dieses Jahres ausgegeben werden. Für das Werk, das bei Julius Bard in Berlin erscheint, hat Professor Walter Tiemann den Einband entworfen.

Das **Kupferstichkabinett** der Berliner Museen hat jetzt seine prachtvolle *Menzel-Sammlung*, die zurzeit wohl vollständigste überhaupt, noch durch einige Geschenke vergrößern können, seltenen Probedrucken Menzelscher Holzschnitte. Auch eine Anzahl kolorierter Steindrucke aus Menzels Armeewerk in unverwendetem Zustande und seine Ankündigung von Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen wurden geschenkt. Von sonstigen Neuerwerbungen kann das Kabinett das Farbenstichbildnis Montaignes von P. M. Alix, sowie Blätter von Georg Friedrich Schmidt, Legros und Pennell verzeichnen.

Der Rat der Stadt **Leipzig** erwarb neuerdings für das **Museum der bildenden Künste** die große Bronzestatuette »Johannes der Täufer« von *Auguste Rodin*. Über das Ölgemälde »Der Stier« von Ferdinand Hodler wurde schon berichtet.

Chemnitz. Aus der Ausstellung der Bilder von Prof. **Hans Unger** in Dresden in der *Kunsthütte* hat der Rat der Stadt das hervorragende Gemälde »Mutter und Kind« angekauft und es der von der Kunsthütte verwalteten **Sammlung städtischer Kunstwerke** überlassen. Diese Erwerbung wird künftig als eine Perle der ständigen Ausstellung im König-Albert-Museum gelten dürfen.

Das **Nationalmuseum von Stockholm** hat eine der neuesten Arbeiten von *Max Liebermann* angekauft. Das Bild verdankt dem diesjährigen Sommeraufenthalt des Meisters am holländischen Strande in Noordwijk sein Entstehen. Es stellt einen Reiter dar, auf braunem Pferde, zu dem ein Hund emporbellt, vor grauem Meer und regnerischem Himmel, den nur für Augenblicke die Sonne durchbricht.

VERMISCHTES

In der Nacht vom 19. zum 20. November ist die **Madonna della Stella des Fra Angelico** aus San Marco in Florenz gestohlen worden. Indessen ist es der Polizei bereits geglückt, das Gemälde unversehrt wiederzufinden.

Wien. Im **Österreichischen Museum für Kunst und Industrie** finden zwischen dem 23. November 1911 und dem 14. März 1912 u. a. folgende Vorträge statt: Dr. H. Sitte (Wien); »Der Mensch in der griechischen Plastik«; Prof. W. Suida (Graz): »Die Blütezeit der genuesischen Kunst 1530-1670«; Geh. Rat Prof. Clemen (Bonn): »Die Probleme der modernen Denkmalplastik«; Bürgerm. C. Rehorst (Köln): »Moderne Städtebauprobleme«; Dr. A. Weixlgärtner (Wien): »Über Pettenkofen«; Dir. W. Braun (Troppau): »Der Einfluß der Habsburger auf die spanische Renaissance«; Dir. Prof. P. Ganz (Basel): »Meisterwerke Holbeins«; Prof. M. Dvorák (Wien): »Die letzte Renaissance«; Hofrat E. Leisching (Wien): »Maria Theresia-Stil und josefinischer Stil«; Prof. K. Lange (Tübingen): »Die Schönheit in den dekorativen Künsten«; Hofr. Prälat Prof. Swoboda (Wien): »Die Regenerierungsprinzipien der kirchlichen Kunst«; Dir. J. Brinckmann (Hamburg): »Fälschungen kunstgewerblicher Altertümer«.

Der für das Jahr 1911 auf dem Gebiete der Malerei zum Wettbewerb ausgeschriebene **Schmidt-Michelsen-Preis** der Kgl. Akademie der Künste in Berlin im Betrage von 1500 M. zu Studienzwecken ist dem Maler Kurt Gasch in Dresden verliehen worden.

FORSCHUNGEN

Eine gefälschte Marmorschale. Oliver S. Tonks veröffentlicht im American Journal of Archaeology XV 1911, Nr. 3, S. 310 ff. in mäßigen Autotypien »a roman bowl from Bagdad« vermeintlich hadrianischer Zeit, die in Damaskus erworben wurde. Sie trägt eine Reihe sehr merkwürdiger Flachrelieffiguren mit einem tollen Gallimathias von griechischen Inschriften. Den Herausgeber selbst, obgleich er zugleich der Eigentümer zu sein scheint, hat der Verdacht moderner Entstehung sehr beschäftigt (S. 319 f.). Wie berechtigt er ist, läßt sich ohne Prüfung des Originals nachweisen. Ein Hauptstück des Relieffrieses ist die auch von Tonks erkannte Nachbildung der altetruskischen Bronzewölfin im Konservatorenpalast, die sonst auf keinem antiken Bildwerke vorkommt (Petersen, »Vom alten Rom« 21 ff., ausführlicher in der Klio VIII 1908, 440 ff.). Und zwar erscheint sie auf der Marmorvase mitsamt den in der Renaissance hinzugefügten Zwillingen. Die von Tonks S. 311 hervorgehobenen, sehr leichten Abweichungen der Kinderfiguren im Relief von denen der Bronze können daran nichts ändern. Die nach Petersens einleuchtender Beweisführung ursprünglich zu der kapitolinischen Wölfin gehörigen, verlorenen Zwillinge müssen ganz anderen, archaischen Stiles gewesen sein. Nach dieser einen Feststellung ist es kaum nötig, noch all die übrigen Gründe für die Unechtheit des Marmorwerkes anzuführen, die ja zum Teil der Herausgeber selbst schon beigebracht hat. Zu der dennoch wünschenswerten Quellenanalyse der Fälschung fehlt mir die Zeit. *Franz Studniczka.*

LITERATUR

Der Verlag von Meyer und Jessen in Berlin versendet die Subskriptions-Einladung auf eine Neuausgabe der **Schriften von Franz Wickhoff.** Die Schriften Wickhoffs, die wie ein Sauerteig die ganze kunstwissenschaftliche Tätigkeit in einen Umwandlungsprozeß versetzt haben und allenthalben die reichsten Anregungen verbreitet haben, waren in Zeitschriften und Jahrbüchern verstreut und den Privaten schwer zugänglich. Wickhoffs Schüler und Nachfolger an der Wiener Lehrkanzel, Max Dvorak, hat es unternommen, diese membra disjecta zu vereinigen und in einer weit ausholenden Biographie Wickhoffs Bedeutung als Gelehrter und als Mensch zu würdigen. Die Ausgabe erscheint in drei Bänden; als erster wird die vielumstrittene »Wiener Genesis« unter dem Titel »Römische Kunst« herauskommen; als zweiter kommt der Band mit den kleineren Schriften, endlich der Band mit der Biographie. Der Subskriptionspreis beträgt 24 Mk. für das ungebundene und 30 Mk. für das gebundene Exemplar. Nach dem Erscheinen des ersten Bandes tritt ein erhöhter Ladenpreis in Kraft.

Inhalt: Tschudi †. Von W. Bayersdorfer. — Berliner Ausstellungen. Von M. O. — Noch einmal die Sammeltätigkeit des Kaiser-Friedrich-Museums. Von K. Koetschau. — Ludwig Pietsch †; W. Sintenis †; P. Eudel †; E. Semper †. — Personalien. — Ländliche Schulhausbauten. — Bostoner Gegenstück der Ludovisischen Thronlehne. — Ausstellungen in Leipzig, Karlsruhe, Wiesbaden, Bern, Rom. — Berliner Nationalgalerie und Kupferstichkabinett; Museum der bild. Künste in Leipzig; Sammlung städt. Kunstwerke in Chemnitz; Nationalmuseum in Stockholm. — Vermischtes. — Eine gefälschte Marmorschale. — Neuausgabe der Schriften von Franz Wickhoff.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 8. 8. Dezember 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DRESDENER BRIEF

Für die Dresdener Kunstsammlungen kommen nach der langen Dürre unter dem verdienstvollen Finanzminister Dr. Rüger, der für die sächsischen Finanzen so viel und für die Kunst so wenig getan hat, wieder bessere Zeiten. Davon zeugen die Kunstkapitel in dem sächsischen Staatshaushaltsvoranschlag für 1912 und 1913 und die Mitteilungen des gegenwärtigen Kunstministers Dr. Beck. Da werden zunächst vom Landtag die Mittel zu einem neuen Gebäude für das Hauptstaatsarchiv gefordert, das in Dresden-Neustadt erbaut werden soll. Ist dies neue Haus fertig, so soll das gesamte Albertinum, das gegenwärtig die Skulpturensammlung und das Archiv beherbergt, den Skulpturen eingeräumt werden. Damit wird dann die Raumnot in der Sammlung der Bildwerke auf Jahre hinaus beseitigt sein. Weiter sollen zwei neue Museen erbaut werden, beide auf dem Gelände Herzogin-Garten. Die Krone beabsichtigt, den Hofgartenbetrieb nach Pillnitz zu verlegen, der Herzogin-Garten soll für 800000 Mark in den Besitz des Staates übergehen. Das eine der beiden neuen Museen soll dann die zoologischen und anthropologisch-ethnographischen, sowie die mineralogischen und prähistorischen Sammlungen aufnehmen, das andere die moderne Gemäldegalerie. Das neue Gebäude für die gesamten naturwissenschaftlichen Sammlungen soll offenbar auf Kosten des Staates gebaut werden, man darf erwarten, daß die erste Rate für diesen Bau im Staatshaushalt für 1914/15 auftauchen wird. Dagegen soll das Gebäude für die moderne Galerie nicht ganz dem Staate zur Last fallen. Der Dresdner Oberbürgermeister Geheimer Rat Dr. Beutler hat am 1. Dezember den vielfach geforderten Museumsverein ins Leben gerufen, der Dresden bisher gefehlt hat; und diesem soll als eine Hauptaufgabe der Bau eines neuen Galeriegebäudes zufallen. Das ist zwar etwas durchaus Neues, denn die bisher gegründeten Museumsvereine haben sich wohl überall ausschließlich mit der Vermehrung der Sammlungen befaßt, und es wird keine leichte Aufgabe sein, mit Hilfe eines solchen Vereins ein neues Galeriegebäude zu schaffen; indes Oberbürgermeister Beutler ist ein so hervorragender Finanzmann und hat auf ähnlichen Wegen schon so Bedeutendes geleistet, daß man von ihm auch die glückliche Lösung dieses schwierigen Plans erwarten darf. Der sächsische Finanzminister, der die bevorstehende Gründung des Museumsvereins im Landtage mitteilte, rief bei dieser Gelegenheit mit warmen Worten die gemeinnützige Gesinnung der mit Glücksgütern gesegneten Staatsbürger an, daß sie in Zukunft mehr als bisher die Kunstsammlungen mit unterstützen möchten. »Ich glaube,« so sagte er u. a., »daß es kaum ein edleres Gefühl geben kann, als aus dem Schatze reicher eigener Mittel auf einem so bedeutsamen neutralen Gebiete, wie der Kunst, auf dem alle Stände, alle Parteien ohne Unterschied sich lediglich in dem Bestreben, an der Erziehung und an der Veredelung des Geschmackes der Bevölkerung mitzuarbeiten, vereinigen können, mit dazu beizutragen, daß die Pforten der Kunsttempel für alle Bevölkerungskreise möglichst weit geöffnet werden. Und ich möchte wünschen, daß das eben bekannt gewordene vorbildliche Handeln eines bereits bei Lebzeiten seiner edlen Wohltätigkeit wegen geschätzten Dresdner Bürgers mit an seinem Teile diese meine Anregungen wirksam fördern möge, damit in Zukunft solche Wohltäter und Kunstmäzene zahlreicher werden, als es bisher der Fall war.« (Der Minister meinte hiermit den kürzlich verstorbenen Konsul Arnstädt, der der Stadt Dresden als Nacherbin über vier Millionen Mark vermacht hat.)

Der Bau zweier neuer Museen würde eine noch weitere wichtige Folge haben. Die Räume im Zwinger, die von den naturwissenschaftlichen Sammlungen frei werden, sollen die Porzellansammlung aufnehmen, die jetzt im zweiten Obergeschoß des Johanneums sehr unzweckmäßig untergebracht und aus Platzmangel sehr gedrängt aufgestellt ist. Prof. Dr. Ernst Zimmermann, der jetzt selbständiger Direktor der Porzellansammlung werden soll, hat deren Unterbringung im Zwinger im ersten Bande der *Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen* (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910) überzeugend begründet. »Die Porzellansammlung trägt ein doppeltes Gepräge, ein wissenschaftliches und ein künstlerisch-dekoratives. Beiden Seiten könnte die Aufstellung im Zwinger gerecht werden. Im südlichen Teile könnte das europäische, im nördlichen das ostasiatische aufgestellt werden. Die Verschiedenartigkeit der Räume ermöglicht dabei eine so mannigfaltige Aufstellung, daß jede ermüdende Wirkung verhindert, zugleich die Schönheit und Großartigkeit der Sammlung wirksam zur Geltung gebracht werden kann. Durch geeignete

Aufstellung des Porzellans würden die schönen Räume des Zwingers wieder ihre ursprüngliche prächtige Raumwirkung erlangen, die ihnen jetzt durch die Schränke der naturwissenschaftlichen Sammlungen fast ganz genommen ist. Die unermeßlichen Schätze der Porzellansammlung aber würden geradezu eine Auferstehung feiern und eine Gesamtwirkung entfalten, wie man eine solche in den jetzigen Räumen der Porzellansammlung auch nicht entfernt ahnen kann und wie eine solche auch in der ganzen Welt nicht wieder vorkommt.«

Wird so das Johanneum von der Porzellansammlung frei, so ergeben sich neue Möglichkeiten für dieses Gebäude. Es wird nämlich erwogen, das Johanneum zu einem *sächsischen Armeemuseum* auszugestalten. Das Erdgeschoß, in dem jetzt das Oberstallamt mit den sämtlichen königlichen Wagen haust, soll die Geschütze und Mitrailleusen der Arsenalsammlung, das zweite Obergeschoß die Sammlungen des Armeemuseums aufnehmen; das historische Museum — d. h. die Waffensammlung — soll im ersten Obergeschoß verbleiben. Historisches Museum und Armeemuseum würde man so abgrenzen, daß das Jahr 1680, in dem im damaligen Kurfürstentum Sachsen ein ständiges Heer gegründet wurde, die Scheidelinie bildet. Denn von Einrichtung einer eigenen sächsischen Armee an beginnt das Gebiet, das sachlich Aufgabe und Ziel der Armeesammlung ist. Natürlich wird man dabei Ausnahmen machen, so werden selbstverständlich die wertvollen türkischen Beutestücke von dem Entsatze Wiens her im Jahre 1683 im Besitz des Historischen Museums bleiben und auch Gegenstände aus dem Besitz sächsischer Fürsten, die neben dem militärischen noch ein künstlerisches oder ein besonderes persönliches Interesse haben, wird man dem Historischen Museum zuweisen. Im Sinne einer derartigen Abgrenzung haben die genannten Sammlungen schon jetzt eine Anzahl Stücke ausgetauscht. Eine Anzahl Waffen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, namentlich die Beutestücke aus dem Kriege von 1870/71, sind in die Armeesammlung übergegangen; das Historische Museum erhält als Gegenwerte zwei Rüstungen aus dem 17. Jahrhundert, drei Bildnisse sächsischer Kurfürsten sowie ein Bildnis des Herzogs Karl von Kurland von Georges de Marées.

Wie man sieht, steht eine völlige Umwälzung im Dresdner Museumswesen bevor. Ein Jahrzehnt wird allerdings wohl ins Land gehen, ehe alle diese weitausschauenden Pläne durchgeführt sein werden. Inzwischen wird aber in den Museen allerlei bemerkenswerte Reformarbeit geleistet. Vor allem in der Gemäldegalerie. Dem neuen Rembrandtsaal, der so ungeteilten Beifall bei allen Sachverständigen wie beim großen Publikum gefunden hat, ist bereits ein zweiter Saal gefolgt, den Direktor Dr. Posse nach den gleichen Grundsätzen und mit dem gleichen künstlerischen Feingefühl umgestaltet hat. Dort, wo früher die vier großen Correggio hingen, ist jetzt ein prächtiger Saal der Venezianer erstanden. Auch hier ist der gesamte Saal niedriger und damit geschlossener geworden, durch die vergrößerte Oberlichtbedachung ergießt sich eine Fülle wohltuenden zerstreuten Lichtes in den Saal; durch den trefflich gewählten grünen Wandton kommen die Bilder der Veronese, Tizian, Farinati, Tintoretto, Bassano usw. ganz vorzüglich zur Geltung. Die Anordnung der Gemälde, die Wahl des Farbtons der Türvorhänge, der Wandvertäfelung, der Sitzgelegenheit, alles das zeigt ein feingeschultes Auge, das Walten vornehm künstlerischen Geschmacks. Die Neugestaltung dieses Saales wurde ermöglicht durch die hochherzige Stiftung des bekannten Dresdner Kunstfreundes Justizrat Dr. Bondi, und erfreulicherweise hat ein anderer Kunstfreund dem Galeriedirektor die Mittel zur Verfügung gestellt, um sein Werk ohne Aufenthalt weiter fortzusetzen. Dr. Posse ist eben darüber für die Galerie eine Art Tribuna zu schaffen. Der gegebene Raum hierfür ist die Kuppelhalle, in der jetzt die Raffaelschen und die altniederländischen Teppiche hängen. Die letzteren werden ihren Platz räumen, und an ihre Stelle tritt eine Auslese der hervorragendsten Gemälde der Galerie, und zwar nicht aus allen möglichen Schulen bunt zusammengewürfelt, sondern lediglich aus den italienischen Schulen mit Geschmack zusammengestellt. Dadurch wird der Dresdner Tribuna von vornherein eine vornehme geschlossene Wirkung verbürgt. Sie wird wohl in wenigen Monaten eröffnet werden können. Übrigens hat Posse auch den Treppenaufgang und den Eingangsraum erheblich verbessert. Im Treppenhause hängen große dekorativ wirkende Gemälde von Frans Snyders, Pittoni und Rossi; in der Vorhalle sind die Bilder des einstigen sächsischen Hofmalers Louis de Silvestre zusammengestellt, die sich auf dem feinen violettgrauen Tone ganz vorzüglich ausnehmen.

Auch im *Kunstgewerbemuseum* sind mannigfache nützliche Veränderungen in der Aufstellung zu verzeichnen. Sie hängen zusammen mit der Unterbringung der Zinnsammlung, die der verstorbene Geh. Regierungsrat Dr. Demiani dem Museum vermacht hat. Diese Schenkung bedeutet eine Erwerbung ersten Ranges für das Dresdner Kunstgewerbemuseum; in keinem Museum der Welt gibt es eine Sammlung von Zinngeräten, die nur einigermaßen mit der Demianischen verglichen werden kann. Nahe an 1000 Stück hat der verstorbene Sammler in mehr als zwei Jahrzehnten zusamengebracht, darunter viele überaus kostbare Stücke und eine Fülle von Werken mannigfachster Art aus allen Zeiten der Kunst, die dieses Metall verwertet haben. Zinn gehört zwar zu den unedlen Metallen, aber es besitzt in seinem milden Glanz, in seiner Weichheit und in seiner bequemen Gußfähigkeit Eigenschaften, aus denen ein eigener Stil entwickelt werden konnte und entwickelt worden ist. Alle möglichen Geräte sind daraus hergestellt worden: Schüsseln und Kannen, Krüge, Becher, Teller, Zucker- und Salznäpfchen, Riechfläschchen, Wärmflaschen, Teekasten, Apothekergefäße, gelegentlich auch Abendmahlsgeräte, sogar Standbilder, Reliefs usw. Alle diese Dinge sind in der Demianischen Sammlung zu Dutzenden vertreten. Die Sammlung mußte laut Testament ganz für sich aufgestellt werden, und dies ist in trefflicher Weise geschehen. Wenn die ge-

samten Kunstwerke auch hier und da etwas gedrängt aufgestellt werden mußten, so kommt die Sammlung als Ganzes doch jetzt trefflich zur Geltung. Von dem stumpfen grünen Grund hebt sich das Zinn in seinem milden Glanze wirksam ab.

Die erste Abteilung bildet das *Gebrauchsgeschirr,* das wir im Wechsel der Stilformen vom 16. bis zum 19. Jahrhundert verfolgen können. Erst etwa um 1500 haben die Zinngießer angefangen, das Tafelgeschirr zu veredeln; Renaissance, Barock, Rokoko und Empire lösen einander denn in der Folge der Jahrhunderte auch beim Zinn ab. Namentlich aus der Empirezeit, als Zinn oft mit Glas zusammen verwendet wurde, finden sich reizende Formen vor. Eine besondere Abteilung ist dann aus den *Innungssachen* gebildet worden. Hier ragen besonders die großen walzenförmigen Zunftkannen hervor, in deren glatte Wandung Heiligenfiguren eingraviert oder gepreßt wurden. Prächtige Becher finden sich, zum Teil mit Zinnornamenten in Holz eingelegt oder auch mit kalter Bemalung usw. Weiter finden sich zwei Gruppen von sogenanntem *Edelzinn,* eine sächsische und eine Nürnberger. Unter diesem Namen versteht man Prunk- und Zierstücke von künstlerischem Wert, die von den Zinngießern meist nach Modellen von Künstlern oder wenigstens unter Verwendung von Plaketten (z. B. von Peter Flötner) hergestellt wurden. Alle hervorragenden Meister des Edelzinns, deren Namen wir kennen, sind in der Sammlung hervorragend vertreten, so der Lothringer *François Briot* (geboren um 1550) mit der herrlichen Temperantia-Schüssel und der zugehörigen Kanne; weiter *Kaspar Enderlein* (geboren 1560 in Basel), der lange Zeit den Ruhm genoß, die vielbewunderte Temperantia-Schale erfunden zu haben, bis die Forschung erkannte, daß seine beiden Temperantia-Schalen nur skrupellose Nachahmungen sind.

Auch die berühmte Mars-Schale, die man früher Briot zuschrieb, ist ein hervorragendes Stück der Demianischen Sammlung. Die große Kanne mit Messingstreifen und Relieffiguren nach Plaketten von Flötner ist eine Nachbildung der Zunftkanne der Maurerinnung in Zittau von 1662, eines Hauptwerkes des sächsischen Edelzinns. Bei dem Nürnberger Edelzinn finden wir dann u. a. Werke von Nikolaus Horchheimer († 1583) und von Melchior Horchheimer († 1623). Nikolaus ist ein Vertreter der sogen. Holzstockmanier, so genannt, weil die Reliefornamente ähnlich wie bei Holzschnittstöcken linienartig geschnitten sind. Die so behandelten Schüsseln weisen eine sonderbar zerrissene Ornamentik auf. Hier finden wir weiter u. a. Kaiser-Teller, Kurfürsten-, Apostel- und Auferstehungs-Teller, immer je vier bis fünf, während man in anderen Sammlungen einen oder höchstens zwei antrifft.

Eine weitere Gruppe umfaßt schweizerische, schlesische und mährische Zinngeräte. Unter den schlesischen Erzeugnissen ragen zwei gotische Schenk- und Schleifkannen hervor, unter den mährischen drei geätzte Teller.

Eine besonders bemerkenswerte Gruppe in der Sammlung bilden sodann die Rohstoffe und Formen. Neben einigen Zinnstufen sehen wir verschiedene Zinnproben, die von 33 bis zu 100 % Zinn enthalten, daneben einen Zinnstempel, Zinnformen zu Ringen und anderem Kleingerät. Historisch merkwürdig und einzig in seiner Art ist die Form zu einem Löffel, wie sie beim Lustlager zu Zeithain im Jahre 1730 an die Soldaten verteilt wurden. Weiter finden wir allerhand Proben von Kleingerät und Reliefs in Zinn aus römischer, koptischer und mittelalterlicher Zeit, aus dem Orient usw. Auch eine Gruppe kirchliches Zinn ist vorhanden: Abendmahlskelche, Hostiendosen, Reliquienkästchen usw. Im allgemeinen war ja Zinn für die heiligen Gefäße nicht zulässig: indes bei kleinen Kirchen und besonders in der trostlosen Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege reichten die Mittel oft nur noch gerade für zinnerne Gefäße. Erwähnen wir endlich einen ansehnlichen Schrank mit zinnernen Einlagen, so haben wir wohl wenigstens die wichtigsten Gruppen der Sammlung erwähnt, die allerdings ihres Reichtums und ihrer Vielseitigkeit wegen eine gesonderte und eingehende Behandlung verdient. *PAUL SCHUMANN.*

NEKROLOGE

Wien. Am 25. November starb hier nach langer schwerer Krankheit der Kunstschriftsteller und Kritiker **Karl M. Kuzmány** im 45. Lebensjahre. Anfangs Germanist hat er sich später durch große Reisen und ausgebreitete Lektüre bedeutende Kenntnisse in der Kunstgeschichte erworben. Sein hauptsächlichstes Interesse galt der modernen Kunst. Gelegentlich arbeitete er für einige Tagesblätter. Eine lange Reihe von Jahren hatte er das österreichische Kunstreferat der »Kunst für Alle« inne, zu dem in den letzten Jahren, nach dem Tode von Hevesi, auch das Wiener Ausstellungsreferat von »Kunst und Kunsthandwerk« hinzutrat. Seine größten Arbeiten behandeln die österreichische moderne Graphik (Hauptarbeit: »Jüngere österreichische Graphiker«), die seit 1907 in den »Graphischen Künsten« erschienen. Ein paar Tage vor seinem Tode erschien die große, vom Unterrichtsministerium herausgegebene Monographie über Rudolf von Alt, die noch von Hevesi begonnen worden war und die Kuzmány weitergeführt, beendet und druckfähig gemacht hatte. Wenn seine Schriften und Kritiken die Probleme auch nicht besonders tief faßten und die Erkenntnis der modernen Kunst auch nicht sehr gefördert haben, so zeichneten sie sich doch durch großen Ernst, Objektivität und durch eine reiche Erfahrung aus. *O. P.*

PERSONALIEN

Rom. Dr. **Alfonso Bartoli,** der bis vor kurzem dem Kgl. Kupferstichkabinett im Palazzo Corsini als Assistent zugeteilt war und den Sammlungen römischer Topographie seine Tätigkeit widmete, ist als Inspektor der Direktion der Ausgrabungen in Forum Romanum und Palatin zugewiesen worden.

Ravenna. Dr. **A. Gerola** ist zum Direktor des Kgl. Museums ernannt worden.

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerbe,** der durch die »**Internationale Baufachausstellung mit Sonderausstellungen Leipzig 1913**« zur Erlangung von **Bebauungsplänen** unter den Leipziger Architekten veranstaltet worden ist, wurden vier

Entwürfe preisgekrönt. Es erhielten: den 1. Preis Bauräte Weidenbach & Tschammer, den 2. Preis Architekt Emil Franz Hänsel, den 3. Preis Architekt Karl Poser, den 4. Preis Architekt Arthur Starke. Zum Ankaufe bestimmt wurden die Entwürfe der Architekten R. Brachmann, Walter Heßling, Joh. und Rob. Koppe, Hermann Kunze, Alfred Liebig.

Im **Wettbewerb** für die **Ausgestaltung des Parkgürtels,** der im Bebauungsplane des westlichen Teiles des **Tempelhofer Feldes in Berlin** vorgesehen ist, hat das Preisgericht das Urteil gefällt. Den ersten Preis (5000 M.) erhielt Regierungsbaumeister Fritz Bränning (Templin i. Uckermark), den zweiten Preis (3000 M.) Baurat Ernst Spindler (Berlin). Der dritte Preis wurde, nachdem die ausgesetzte Summe von 2000 M. auf 3000 M. erhöht wurde, zu gleichen Teilen von je 1500 M. auf zwei Entwürfe verteilt, von denen der eine vom Gartenarchitekten Alfred Hensel (Schöneberg) eingesandt war, während der andere eine gemeinsame Arbeit von Professor Franz Seek (Berlin) und Gartenarchitekt Paul Freve (Charlottenburg) darstellt. Im ganzen waren 54 Entwürfe eingegangen.

Der seit 1903 bestehende **Dombauverein zu Freiberg in Sachsen** strebt bekanntlich den Ausbau der Westfront des Domes an, die zwei von altersher bestehende, aber noch unausgebaute Türme aufweist. Um dazu Entwürfe zu erlangen, hat der Verein bereits im Jahre 1907 unter den deutschen Künstlern ein allgemeines Preisausschreiben veranstaltet. Der damals mit dem ersten Preise ausgezeichnete Entwurf fand zwar viel Anklang, doch beschloß man später, von seiner Ausführung zunächst abzusehen und noch einen **engeren Wettbewerb** unter fünf als hervorragend bekannten deutschen Künstlern, den Herren Billing-Karlsruhe, Fischer-München, Kreis-Düsseldorf, Schilling und Gräbner-Dresden und Bruno Schmitz-Charlottenburg, auszuschreiben. Das Preisrichterkollegium hat einmütig beschlossen, den mit dem Kennwort »Evangelium« versehenen Entwurf zur Ausführung zu empfehlen. Als Verfasser dieses Entwurfes wurde Bruno Schmitz in Charlottenburg festgestellt. Die Wettbewerbs-Entwürfe für den Dom bleiben vorläufig im großen Kaufhaussaale zu Freiberg aufgestellt. Sie sollen später auch in Dresden gezeigt werden.

In dem für Frankfurter Architekten veranstalteten **Wettbewerbe** für den **Neubau der Alten Brücke in Frankfurt a. M.** sind 24 Entwürfe eingegangen. Den 1. Preis von 4000 Mk. erhielten die Architekten Franz Heberer und Hermann v. Hoven, den 2. Preis von 3000 Mk. Architekt C. F. W. Leonhardt, den 3. Preis von 2000 Mk. Stadtbauinspektor A. Moritz und Architekt F. Schadt, sämtlich in Frankfurt a. M.

Groningen (Holland). Bei dem internationalen **Wettbewerb** um ein Glasgemälde für das Universitätsgebände zu Groningen wurde von dem Preisgericht, dem u. a. Mesdag angehörte, der Entwurf der Glasmaler Rudolf und Otto Linnemann zu Frankfurt a. M. mit dem ersten Preise ausgezeichnet.

Das Preisgericht zur Erlangung eines **Ausstellungsplakates** für die **Internationale Baufachausstellung in Leipzig 1913** hat folgendes Resultat gezeitigt: 1. Preis (1200 Mk.) Erich Waschneck-Eilenburg bei Leipzig, 2. Preis (700 Mk.) Walter Buhe-Friedenau und Busso Malchow-Berlin; ferner vier 3. Preise zu je 400 Mk. Karl Moehler, K. Opitz und E. Waschneck in Leipzig, Paul Plontke-Breslau V, Ernst Aufseeser-München. Außerdem erhielten 10 Entwürfe lobende Erwähnungen.

DENKMÄLER

Wien. Im Meridianparke im Währinger Cottage wurde ein **Denkmal** für **Josef Kainz** enthüllt. Der Schöpfer ist der Bildhauer *Sandor Jaray*. Kainz ist in der Rolle Hamlets dargestellt mit dem Totenkopf in der Hand.

Ein **Reuterbrunnen in Glogau,** ein vom Baurat *Wagner* entworfener künstlerischer Laufbrunnen, der durch eine vom Bildhauer *Jansen* in München geschaffene Figurengruppe, Onkel Bräsig mit Lining und Mining, bekrönt wird, ist dieser Tage an der Stelle enthüllt worden, wo früher die Hornburg gestanden hat, in welcher Fritz Reuter im Jahre 1837 sechs Wochen seiner »Festungstid« verbringen mußte.

Ein **Denkmal für Henrik Ibsen,** und zwar das zweite in Amerika, wurde kürzlich in **Washington** (Nord-Dakota) unter lebhafter Beteiligung der vielen, in den Vereinigten Staaten lebenden Norweger enthüllt. Die Büste ist vom Bildhauer Fielde bei einem Aufenthalt Ibsens im nordischen Seebad Molde modelliert worden.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen auf Delos. Über die letzten Ausgrabungen der École Française d'Athènes auf der Insel Delos berichtete vorläufig Holleaux, der Direktor der Schule, an die Akademie des inscriptions et belles-lettres, daß die Campagne die bislang reichsten und wertvollsten Resultate gebracht hat, namentlich was die epigraphischen Funde betrifft. Es wurde an vier verschiedenen Punkten gearbeitet: 1. Am Heratempel; 2. Im Tal und Bett des Inopos; 3. Am Gymnasium; 4. In der südlichen und westlichen Umgebung des Theaters. — Ein gewaltiges Depot archaischer Vasen wurde unter dem Heraion, in den Überresten des ältesten Baues gefunden; es sind über 200 korinthische, rhodische, samische, naukratische, attische Vasen aus dem 7. und 6. Jahrhundert vor Chr. Dazu tritt dann die Entdeckung bis jetzt gänzlich unbekannter blauer Teller, die mit gleicher Farbe dekoriert und mit außerordentlicher Feinheit ausgeführt waren. Weiter wurde eine hervorragende Serie von Terrakottabüsten gefunden, die vielleicht Darstellungen von Hera repräsentieren, da sie alle den matronalen Typus haben. Im Süden des Theaters wurde von Vallois ein Tempel aufgedeckt, der möglicherweise dem Dionysos, vielleicht aber dem Apollon geweiht war. Er stammt aus der Zeit der zweiten Herrschaft Athens über die heilige Insel, ebenso wie die mit Denkmälern zu beiden Seiten bestandene Straße, die zu ihm führte. — Von den Inschriften ist eine Weihung an einen barbarischen, wahrscheinlich orientalischen Gott merkwürdig, dessen Name hier erstmalig auftaucht. Sie wurde westlich vom Inopos-bassin unter dem vor kurzem entdeckten Serapeion gefunden. *M.*

Rom. Die **Ausgrabungen auf dem Palatin** sind unter Bonis Direktion mit größerem Eifer unternommen worden und man arbeitet jetzt daran das Haus der Flavier vollständig auszugraben. Die Umfassungsmauer des Klosters von Villa Mills hatte bis vor kurzem dessen Freilegung gehindert. Nun ist die Mauer abgetragen und köstliche Marmorfußböden kommen zum Vorschein. Unter hohem Schutt ist vor einigen Tagen eine achteckige Piscina entdeckt worden.

AUSSTELLUNGEN

Karlsruhe. Zu Ehren Prof. **Gustav Schönlebers,** der kürzlich seinen 60. Geburtstag feierte, hat der **Badische Kunstverein,** wie bereits kurz berichtet, eine große Ausstellung veranstaltet, enthaltend Werke des Meisters, seiner Schüler

und seines Lehrers Adolf Lier-München, denen sich eine kleine Gedächtnis-Ausstellung von plastischen Arbeiten Felix Schönlebers, seines frühverstorbenen Sohnes, anschließt. — Als Nachfolger Hans Gudes, des bekannten norwegischen Marinemalers, wurde Schönleber vor einem Menschenalter, erst 29 Jahre zählend, an die hiesige Kunstakademie berufen, der er bis heute als führender Meister der Karlsruher Landschaftskunst angehört und der er auch bis fast zur Gegenwart den Stempel seines künstlerischen Genius aufgedrückt hat. Aus seiner Schule sind sozusagen eine Unzahl, zumeist jetzt selbst hochbedeutender Landschaftskünstler hervorgegangen, die den Ruf seines eminenten Könnens und seines ganz außerordentlichen Lehrtalents über alle Lande deutscher Zunge getragen haben. Von dem Meister selbst sind freilich nicht viel mehr als ein Dutzend Gemälde vorhanden, da er in der ihm angeborenen Bescheidenheit und Zurückhaltung hier lieber seinen vielen Schülern den Vorrang ließ. Die hier vorgeführten nebst einigen prächtigen Zeichnungen gehören aber durchweg zu seinen reifsten und vollendetsten Arbeiten und zeigen ihn als den vorwiegend lyrisch begabten, feinsinnigen und schönheitsbegeisterten Schilderer seiner sonnigen schwäbischen Heimat, der Riviera und Hollands, aus welchen malerischen Gegenden er vorzugsweise seine künstlerischen Motive geholt hat. — An der *Ausstellung der Schüler Schönlebers* haben sich über ein halbes Hundert Künstler mit anderthalbhundert Gemälden in glänzender Weise beteiligt. Wir begegnen hier den besten Namen der deutschen Landschaftskunst von seinen ersten Schülern an, wie Kallmorgen, Wielandt, v. Ravenstein, H. v. Volkmann, Hasemann, Kampmann, Scherres, Boehme, Vinnen, Luntz, Voellmy, Rabending, Darnaut, Conz, Bergmann, Hellwag, dann über Raoul Frank, Ulrich Hübner, Petzet, Biese, Franz Hoch, Zoff und Zorn, Dischler, Luntz, Eitner und Euler bis zu den jüngsten wie Strich-Chapell, Oertel, Hauck, Hans Reeger und anderen, die wir leider hier nicht alle einzeln anführen können, so sehr sie es auch verdienten. — Hieran schließt sich die Ausstellung der Werke von *Schönlebers Lehrer Adolf Lier*, dem Begründer der unter dem Einfluß der Schule von Fontainebleau stehenden ersten deutschen Schule intimer Landschaftskunst, die trotz ihrer namhaften künstlerischen Qualitäten in ihrem konventionellen Galerieton und der fast sklavischen Abhängigkeit von den großen holländischen Landschaftern uns etwas altmodisch anmuten und darin deutlich den kolossalen Abstand von der licht- und lufterfüllten, schönheitsvollen Kunst des großen Schülers dokumentieren. — Den Beschluß macht die Vorführung der *plastischen Werke von Felix Schönleber*, dem reichbegabten Schüler von Schmid-Reutte, A. v. Hildebrand und Lagae, die in ihrer edlen, vornehmen und feinen Kunstauffassung — darin den Werken seines Vaters geistesverwandt — ein schönes, vielversprechendes, leider uns allzufrüh entrissenes Talent ahnen ließen. *K.*

× Die »**Neue Sezession**« in **Berlin** hat jetzt ihre vierte Ausstellung veranstaltet und liefert damit ein sehr bedeutsames Dokument für den gegenwärtigen Stand der modernen Entwicklung. Über Nacht hat sich das alte Sezessions-Bekenntnis umgebogen, und in ganz Deutschland tauchen plötzlich wieder verblüffende und erregende Revolutionslehren auf. In Sachsen heißt's »Die Brücke«, in Bayern »Neue Künstlervereinigung München«, in Preußen »Neue Sezession«: überall meldet sich der Einfluß des Salon d'automne, der Cézanne-, Gauguin- und Matisse-Schüler, sogar schon der »Kubisten«. In einer Berliner Wochenschrift der Jüngsten, die den wilden Titel »Der Sturm« führt, las ich kürzlich die lapidare Formel, die Kunstanschauung dieser neuen Gruppe wäre etwa »die Erledigung des Plastischen in der Malerei«. Nachdem die Impressionisten durch ihre Werke überzeugend nachgewiesen haben, daß die Malerei eine Kunst der *Farbe* und nicht eine Kunst der Zeichnung sei, hätte sich die logische Folgerung ergeben, daß mit der Farbe nicht eine andere Kunst, nämlich die Plastik, vorgetäuscht werden dürfe. »Unsere Optik ist zweidimensional.« Also müsse das malerische Kunstwerk flächig, zweidimensional dargestellt werden. Die dritte Dimension sehen wir nicht, sondern »denken sie nach der Erfahrung«. Gewiß, nur ist die Frage, ob wir diese Erfahrung des Raumgefühls ohne weiteres über Bord werfen müssen, ob wir wirklich nichts als Menschen mit verkümmerten Sinnen sind, wenn wir auch »dreidimensionale« Bilder gelten lassen. Man braucht den Radikalismus und die Einseitigkeit dieser Theorien nicht in allen Punkten zu unterschreiben, und kann doch der Bereicherung unserer malerischen Anschauung, die hier angestrebt wird, mit höchstem Interesse zusehen. Kein Zweifel, daß der ungehemmte Mut zur Farbe und der fest zupackende synthetische Griff, die in diesem Kreise geübt werden, neue Werte darstellen, die sich nicht mit einem Lächeln erledigen lassen. Und die jetzige Ausstellung zeigt, wie weit sich der Kreis bereits zieht, und mit welcher Leidenschaft seine Mitglieder, unbekümmert um den Hohn und die Ratlosigkeit des Publikums, ihrer Überzeugung folgen — ein sehr erfrischendes Schauspiel. Man spürt auch deutlich, wie sich die Wirrnis langsam löst und die jungen Talente erstarken, wie sie aus dem unsicheren Lallen und Tasten sich allmählich zu einem klareren Kunstausdruck beruhigen. Das gilt namentlich für *Karl Pechstein*, den eminent begabten Führer der Berliner Gruppe, für seine Nebenmänner *César Klein*, *Georg Tappert*, *Harold Bengen* und *Moriz Melzer*. Auch weniger bekannte Namen melden sich mit bemerkenswerten Arbeiten; so *Hans Dornbach* und *Wilhelm Morgner*. Natürlich fehlt es auch nicht an Erzeugnissen einer ungebändigten und undisziplinierten Tollheit, die aber wohl »dazugehören«. Unter den Münchnern ist *W. Kandinsky* der Bannerträger dieser Ultras, der seinen außerordentlichen Farbensinn in den Dienst einer Raserei stellt, die sich selbst ad absurdum führt. Möglich, daß die Leute seiner Gefolgschaft, die sich so weit nicht vorwagen, von geringerem Talent sind; dafür überschlagen sie sich aber auch nicht im Farbenwahnwitz.

Unter dem Titel »**Stätten der Arbeit**« wird die Galerie *Ernst Arnold in Dresden* im März 1912 eine Ausstellung veranstalten. Die künstlerische Idee dieses Unternehmens ist aus der Überzeugung hervorgewachsen, daß unser Zeitalter, das unter dem Zeichen eines ungeheuren industriellen Aufschwunges und eines alle Weltteile umspannenden Handels steht, längst schon der Kunst ein Neuland künstlerischer Darstellung erobert hat, das der Kultur unserer Zeit im innersten wahlverwandt erscheint. Überall da, wo die Dynamik der Natur und des Lebens auch die dynamischen Kräfte im Menschen in Schwingungen versetzt, hat der bildende Künstler unserer Tage dankbare Motive für sein Schaffen gefunden, und er ist als Interpret dieser neuen Schönheit unversehens zu einem Apostel unserer Gegenwart geworden, die in diesem Milieu ihren eigentlichen sozialen Pulsschlag erlebt. Die Veranstaltung soll zeigen, welchen Einfluß die Stätten der Arbeit auf die moderne Kunst gewonnen haben und wie umgekehrt die künstlerische Schöpferkraft die Schönheit dieser neuen Motive als symptomatischen Ausdruck für den Geist unseres Jahrhunderts erkannt hat. Sie soll ferner in einem geschlossenen Programm zeigen, daß jene Fülle malerischer Bewegtheit und das in diesem Milieu lebendige Menschenschicksal im besonderen nicht nur die moderne

Kunst ungeheuer befruchtet haben, sondern daß diese neuen Zeichen auch bereits zukunftbestimmend über dem Werden einer kommenden künstlerischen Entwicklung stehen. Von Dresden aus wird die Ausstellung eine längere Tournee durch Deutschland antreten, bei der speziell solche Städte berührt werden sollen, die dem Gedanken der Ausstellung besonders nahe stehen. Für die Monate Mai und Juni übernimmt das Kunstmuseum der Stadt Essen die Ausstellung »Stätten der Arbeit« um sie einer Ausstellung »Die Industrie in der bildenden Kunst«, die aus Anlaß des hundertjährigen Jubiläums der Kruppschen Gußstahlfabrik während dieserMonate in seinen sämtlichen Räumen stattfindet, anzugliedern. Das Programm der Ausstellung ist so weit wie möglich gefaßt.

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** hat eine **Ausstellung von Kirchengewändern** aus Seidengeweben und Goldbrokaten des Mittelalters veranstaltet, die bis Ende Januar 1912 geöffnet bleibt. Sie umfaßt mit 200 Meßgewändern von chinesischer, sarazenischer und italienischer Arbeit die erlesensten Denkmäler der Seidenkunst, die aus dem 13. bis 15. Jahrhundert erhalten sind. Den Hauptbestand haben die reichen Paramentenschätze von Danzig, Stralsund, Halberstadt, Brandenburg und Braunschweig zur Ausstellung geliehen.

Große internationale Kunstausstellung in Amsterdam im Frühjahr 1912 (13. April bis 8. Juni). Im Frühjahr 1912 wird hier im Städtischen Museum eine große internationale Kunstschau abgehalten, die eine sehr rege Beteiligung von den meisten Kulturländern, nicht nur Europas, verspricht. Um der Einladung zu dieser Ausstellung mehr Nachdruck zu verleihen, haben die Mitglieder des Ausstellungsausschusses in diesem Jahre einige der wichtigsten Länder Europas bereist, um persönlich mit den bedeutendsten Künstlern Rücksprache zu nehmen und sie für den Plan zu gewinnen; und eine große Anzahl hat sich bereit erklärt, die Ausstellung zu beschicken. Um eine ungefähre Vorstellung von dem, was sie bieten wird, zu geben, will ich einige der Namen der bekanntesten Künstler, auf deren Werke man rechnen darf, hier aufzählen; die Ausstellung umfaßt Malerei, Bildhauerei und graphische Künste; für Architektur war kein Raum mehr. Von italienischen Künstlern haben bisher zugesagt die Bildhauer *Davide Calandra* in Turin, *Filippo Cifariello* in Neapel, die Maler *Camillo Innocenti* in Rom, *Antonio Piatti* in Mailand, *Domenico Trentacosta* in Florenz, *Fausto Zonaro* in San Remo; von englischen Malern *Alfred East, John Lavery* und *Jos. Pennell* in London, *Ch. H. Mackie* in Edinburg, *A. D. Peppercorn* in Leatherhood; von französischen *Léon Frédéric, E. René Ménard, Gaston La Touche, George Rochegrosse, Abel Truchet* und *Felix Valloton*; außerdem ist von Frankreich durch Vermittlung des Herrn Léonce Bénédite eine Kollektiveinsendung der »*Société des Peintres Orientalistes français*« in Aussicht gestellt. Ferner haben ihre Beteiligung versprochen die in Paris lebende polnische Malerin *Olga Boznánska*, der ebenda wohnende Spanier *Antonio de la Gandarra*, der Grieche *Angelo Giallina* in Korfu, von Belgiern die Maler *Victor Gilsoul* und *Armand Rassenfosse*, der Bildhauer *George Minne*, von Russen *Ilja Repin*, von Norwegern *Edvard Munch*, von Polen *Vlastimil Hofman* in Krakau und *Adolf Zdrazila* in Troppau, von Ungarn *Robert Lénárd* in Budapest. Auch von der Kunst in den deutsch sprechenden Ländern versprechen die bisherigen Zusagen eine gute Übersicht zu geben, nur einige Namen seien genannt: *Adolf Baluschek, Hans von Bartels, Max Buri, Carlos Grethe, Ludwig von Hofmann, Eugen Kirchner, Fritz Klimt, Karl Köpping, Käthe Kollwitz, Max Liebermann, Koloman Moser, Toni Stadler, Franz Stuck* und *Walter Zeising*. Zum Schluß sei noch erwähnt, daß auch die japanische Regierung ihre Beteiligung zugesichert hat. *M. D. Henkel.*

Die Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande teilt mit, daß der Anmeldetermin für die *Kunstausstellungen*, die sie im nächsten Jahre in *Buenos Aires, Montevideo* und *Rio de Janeiro* veranstaltet, vom 15. November auf den 15. Dezember dieses Jahres verlegt worden ist. Entsprechend ist auch der Einlieferungstermin für Ausstellungsgegenstände auf die Zeit vom 15. bis 31. Dezember vertagt worden. Die Auswahlkommission (Jury) wird voraussichtlich Anfang Januar 1912 tagen, wenn die landeskundigen Beiräte der Kommission aus Südamerika eingetroffen sind. Ausstellungsberechtigt für diese Ausstellungen sind nur Mitglieder der Gesellschaft; Mitgliedsanmeldungen sind zuvor an den Vorsitzenden, Geh. Regierungsrat R. Platz in Berlin-Friedenau, dann Anmeldungen der Ausstellungsgegenstände an den Vorsitzenden der Auswahlkommission, Maler Prof. Otto H. Engel in Berlin, zu richten.

SAMMLUNGEN

Der Galerie des **Staedelschen Kunstinstitutes** in **Frankfurt a. M.** ist eine wertvolle Bereicherung widerfahren; seit dem 26. November kann sie in ihren Räumen die *Privatsammlung* des verstorbenen Frankfurter Großindustriellen Herrn *August de Ridder* aufweisen. Handelt es sich auch nur um eine leihweise Überlassung der kostbaren Schätze seitens der Hinterbliebenen, so darf man doch der Hoffnung sich hingeben, daß diese Leihgabe längere Zeit dem Staedel verbleiben wird, da lediglich ein en bloc Verkauf, laut testamentarischer Bestimmung, sie aus Frankfurt entführen könnte. Die Sammlung zeichnet sich durch Geschlossenheit des Programms insofern aus, als fast ausschließlich die großen Niederländer (teils auch Vlamen) des 17. Jahrhunderts sich darin vertreten finden und sie brilliert durch eine besonders hohe Qualität, die fast durchgängig allen Einzelstücken eigentümlich ist. So bildet diese Sammlung de Ridder nicht allein einen Beweis für das Zielbewußtsein, sondern auch für den Geschmack ihres Autors.

Allen großen Namen voran geht *Rembrandt* mit drei Stücken, einem »konventionellen« männlichen Porträt von 1632—34, einem weiblichen Bildnis von 1634 (Saskiatypus) und einem »Mädchen am Fenster« von 1654 (Hendrickjetypus). Neben ihm rivalisiert *Frans Hals* mit zwei prächtigen weiblichen Bildnissen, von denen das der jungen Frau (lebensgroßes Kniestück) von 1634 sich besonders durch seine grau in grau gemalte Delikatesse auszeichnet. Besonders günstig sind des weiteren die *Genremaler* und *Landschafter* vertreten. Es mag hier durch die trockene Aufzählung ein Begriff von ihrem Umfang wenigstens gegeben werden. Von *Nikolaas Maes* sind zwei typische Interieurs, von *Jan Steen* gleich fünf figürliche Szenen, von *Pieter de Hooch* zwei Innenräume und ein Gartenexterieur vorhanden; diesen Beständen reihen sich sechs Porträts und Genrestücke von *Gerard Terborch*, ein entzückender *Palamedes* (Frau vom Rücken gesehen), mehrere *Metsu, Isaak* und *Adriaen van Ostade, Brekelenkam* an. An der Spitze der Vertreter der Landschaftsmalerei steht *Wouwerman* und *Hobbema*, die mit einigen *Salomon* und *Isaak van Ruysdael* in Konkurrenz treten; zu schweigen von einer temperamentvollen Landschaftsstudie von *Rubens* und Kabinett-Marinen von *W. van de Velde*. Spricht man noch von Namen wie *Albert Cuyp, Wynants, van der Heyde*, so wäre der Anzahl der vorhandenen Meister etwa Genüge getan. Als Outsider figurieren ein Kinderbildnis von *Reynolds*, eine Halbfigur des *Meisters*

der weiblichen Halbfiguren und eine Landschaft von *Richard Wilson*. Von der Bedeutung der Sammlung kann im Rahmen dieser Berichterstattung kein hinreichendes Bild gegeben werden. *B.*

Graz. Das Grazer Museum »**Johanneum**« feierte am 26. November den hundertsten Jahrestag seiner Gründung durch Erzherzog Johann. Die Feier wurde festlich begangen.

FORSCHUNGEN

Über **Bernardo Belotto, den jüngeren Canaletto,** veröffentlicht Moritz Stübel in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (Novemberheft) einen Aufsatz, in dem er zuerst den Lebenslauf des Künstlers verfolgt, dann auf seine Radierungen näher eingeht. Der erste Teil bringt einige neue Aufschlüsse an der Hand von Dokumenten des Hauptstaatsarchivs in Dresden ohne das Bild vom Leben des Künstlers wesentlich zu verändern. Im zweiten Teil werden besonders die in Dresden entstandenen Radierungen näher untersucht, wobei sich manches Interessante über die Arbeitsweise Canalettos und die Schicksale seiner Platten ergibt. So beweist z. B. ein Vortrag Hagedorns an den Prinzen Xaver, daß der größte Teil der vor 1760 entstandenen Platten beim Bombardement Dresdens durch die Preußen in diesem Jahre zu Grunde gegangen sein muß. Von den drei Warschauer Blättern (Meyer 35—37) glaubt Stübel, daß sie in der Hauptsache Schülerarbeit sind. Den Schluß des Aufsatzes bildet eine Beschreibung der Dresdner Ansichten (Meyer 9—22 und 32—33) mit Angabe der verschiedenen Zustände; sie enthält einige Korrekturen der Angaben bei Meyer. *—l.*

Ein Rätsel, das **Giambonos große Ancona in der Akademie zu Venedig,** das wichtigste Werk dieses Meisters enthielt, löst G. Mc N. Rushforth auf eine sehr hübsche Weise in einem Aufsatz des Burlington Magazine (Novemberheft). Nachdem schon Venturi richtig die Mittelfigur des Altares als Jakobus Major erkannt hatte, deutet Rushforth den bisher fälschlich als Benedikt oder Bernhard von Siena angesehenen Mönch links als einen Servitenmönch (vielleicht der Mitbegründer des Ordens, Philipp Benizi) und verknüpft die ganze Beweisführung durch Heranziehung der Tatsache, daß die Servitenkirche Venedigs zu jener Zeit S. Giacomo della Guidecca war. Für diese Kirche dürfte also der Jacobusaltar Giambonos gemalt sein. — Rushforth bespricht dann noch den sog. Erzengel Michael Giambonos aus der Sammlung Mond, der sich jetzt im Besitz des Kunstgelehrten Berenson befindet. Auch hier schlägt er eine Umbenennung vor, da die Figur schwerlich der um diese Zeit in Italien stets in kriegerischer Tracht dargestellte Michael sein könne. Sie muß nach Rushforth einen richtenden Engel aus der Kategorie der »throni« darstellen, wie sie Vincent von Beauvais beschreibt, und wie sie auf der Krönung Mariä von Giovanni d'Alemagna und Antonio Vivarini, die Giambono kopierte, ganz zu oberst dargestellt sind. *—l.*

Die Jugendwerke Multschers. Bereits zweimal konnte an dieser Stelle (Kunstchronik vom 17. Februar und 20. Oktober 1911) auf Forschungen aufmerksam gemacht werden, die neue Beiträge zur Frage nach der Stilherkunft des Plastikers Multscher liefern wollten. Die Lösung des Problems war bisher mit mannigfachen Schwierigkeiten verknüpft, ja direkt unmöglich gewesen, da die Trümmer des Kargaltars (1433) doch nicht zu einer genauen Definition des Multscherschen Frühstiles geeignet schienen. Andere völlig sichere Werke aber, die zum Ausgangspunkte weiterer Attributionen genommen werden konnten, waren bislang nicht vorhanden. Die gesicherten Werke setzten erst wieder mit dem Sterzinger Altar von 1457/58 ein, und auch da mußte man wohl oder übel nach einem zwar sehr beliebten, aber immerhin unkritischen Vorgange den sympathischsten Meister herausgreifen — offensichtlich sind an der Sterzinger Altarplastik mehrere Hände tätig — und diesen Multscher nennen, um Werke desselben vorweisen zu können. Denn an und für sich wird man doch nicht behaupten wollen, daß gerade der Werkstattleiter immer die besten Stücke an einem Altare, an dem auch Gesellenhände beschäftigt sind, liefern müßte. Die Vorstellung von Multschers plastischer Kunstart war also getrübt, und weitere Attributionen, die von Stadler, Halm, Schuette, Lange u. a. vorgenommen wurden, konnten, da sie an Unsicheres anknüpften, auch nur von relativem Werte sein. Selbst die allerneuesten Zuschreibungen von Leonhardt gewährten, so einleuchtend sie schienen, keine völlige Sicherheit.

Erst sein vor einigen Tagen erschienener Aufsatz im Novemberheft der Monatshefte für Kunstwissenschaft (S. 513 bis 515) ist geeignet, eine *sichere* Basis für die Multscherforschung abzugeben. Von text- und stilkritischen Erörterungen des Kargaltares, also eines über jeden Zweifel echten Multscherwerkes ausgehend, findet er, daß das Grabmal Ludwigs der Gebarteten im Münchener Nationalmuseum von Multscher sein *muß*. Der Beweiskraft seiner Darlegungen wird sich niemand entziehen können. Damit gewinnen wir aber ein sozusagen signiertes Werk Multschers aus der Mitte der dreißiger Jahre, von dem die weitere Forschung unter Einbeziehung der Kargaltarreste ausgehen kann. Leonhardt gruppiert um das Grabmal überzeugend die Ulmer Rathausfiguren (zirka 1434—37), die bereits früher Schuette Multscher mit unzulänglichen Mitteln zugeschrieben hatte und deren Argumentationen jetzt glänzend bestätigt werden, und den Portalchristus von 1429. Auf diesem Wege zu einer stattlichen Reihe ziemlich genau datierbarer Frühwerke gelangt, können wir uns sowohl fragen, was von der späteren »Multscherplastik« wirklich von Multscher sein dürfte, als auch Ausschau halten, wie die Werke Multschers wohl vor dem Christus von 1429 ausgesehen haben mögen, und damit die Frage nach der Stilherkunft erledigen. Habichts Theorien darüber habe ich bereits früher an dieser Stelle ablehnen zu müssen geglaubt. Dagegen scheint die Ableitung von Burgund und der von dort beeinflußten, in Ulm tätigen »Ensingerschule« sehr viel für sich zu haben, zumal Stiaßny, Stix, Hartmann und Leonhardt unabhängig voneinander zu demselben Resultate gelangten. Freilich dürfte die Stixsche Attribution der zwei sitzenden Propheten am Portal der Marienkirche in Eßlingen, die zweifelsohne ausgezeichnete Werke der Ensingerschule um 1420 sind, an den jungen Multscher etwas zu gewagt sein. Gewiß handelt es sich bei diesen feinen Figürchen um Vorstufen zum Portalchristus von 1429, aber damit ergibt sich noch keine Identität der Meister.

Helmuth Theod. Bossert.

Einige **Beiträge zur Geschichte des Dogenpalastes** enthält das Beiheft zum zweiundzwanzigsten Bande des Handbuchs der Kgl. preuß. Kunstsammlungen. In diesem sehr sorgfältig mit Benutzung der gesamten in Betracht kommenden Literatur und aller erreichbaren Urkunden gearbeiteten Aufsatz bringt Freiherr Detlev von Hadeln wichtiges Material zur Bestimmung und Datierung des dekorativen Schmuckes und mehrerer Bilderfolgen im Dogenpalast. Es handelt sich dabei zuerst um die Räume des Consiglio dei Dieci mit ihren Deckenbildern von Veronese, Zelotti und Ponchino, die 1553—54 gemalt worden sein müssen, und um einige andere früher in diesen Räumen befindliche Arbeiten. Es folgen Untersuchungen über den nach dem Brande von 1574 hergestellten Bilderschmuck der »sala delle quattro porte«: die

Deckenmalereien Tintorettos (zwischen 1577 und 1581), die »fede« Tizians (aufgestellt erst um 1589), der Empfang König Heinrichs III. von Andrea Vicentino (vor 1589 begonnen), die beiden Bilder neben den Türen an derselben Wand (zwischen 1589 und 1596) von Carletto Caliari und desselben drittes Bild an derselben Wand, die Erorberung Veronas 1459, zu der Hadeln eine Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett gefunden hat (vor 1595), der Doge Marin Grimani (zwischen 1595 und 1604). Der dritte Abschnitt beschäftigt sich mit Collegio und Anticollegio. Er wird nachgewiesen, daß die Stuckdecke des Anticollegio seit 1576 von Marco del Moro ausgeführt wurde bis auf den Fries unter der Decke, den Hadeln dem Vittoria zuschreibt. Die aus Holz geschnitzte Decke des Collegio wurde ebenfalls nach dem Brande von 1574 erneut und gegen 1577 vollendet und zwar nach einem Entwurf des Antonio dal Ponte. Die Deckenbilder malte Veronese. Von den Wandbildern dieses Raumes werden besprochen: Gedächtnisbild für die Schlacht von Lepanto von Veronese, wohl um 1578, die Repräsentationsbilder der Dogen Aloise Mocenigo, Niccolò da Ponti, Francesco Donato, Andrea Gutti aus der Werkstatt Tintorettos zwischen 1581 und 1584, die kleineren Bilder dieses Raumes, deren Zuschreibung an Carletto Caliari zweifelhaft erscheint. Es folgen dann noch einige Bemerkungen über die Sala del Pregadi, deren Schnitzerei 1578—1581 nach Cristoforo Sortos Plan ausgeführt wurde und die etwas später ihren Bilderschmuck erhielt. Am Schluß dieser sehr wertvollen Ausführungen ist eine Reihe neuer Zahlungsurkunden abgedruckt, die zu einem Teil der dargelegten Resultate die Unterlage gebildet haben. *–l.*

LITERATUR

Carl Kappstein, Der künstlerische Steindruck. Verlag Bruno Cassirer. Berlin 1910.

Dem Buch von Hermann Struck über die Radierung, das bei Cassirer erschien, folgt hier ein kleines Büchlein über die Lithographie, das zwar wesentlich anders gestaltet ist als das erste, aber mit ihm das gemein hat, daß es die Frucht langer praktischer Erfahrung ist und in kurzer klarer Form über eine graphische Technik informiert. Der Verfasser nennt es ein Nachschlagebuch für den graphisch tätigen Künstler — darnach ist in ihm hauptsächlich von der Technik die Rede, von den einfachsten Handgriffen beim Steinzeichen-Verfahren bis zu den genauen Angaben über die Materialien und ihre Prüfung. Eine Reihe treffender Abbildungen erläutern den Text. *Sch.*

Ferdinand Gregorovius, *Die Grabdenkmäler der Päpste.* Marksteine der Geschichte des Papsttums. Dritte, illustrierte Ausgabe mit 73 Abb. herausgegeben von Fritz Schillmann. Leipzig, Brockhaus, 1911. In Leinen M. 4.—.

Es war ein guter Gedanke, dieses klassische Buch in handlicher, wohlfeiler Ausgabe, mit Abbildungen versehen, herauszugeben. Mit Recht sagt der Herausgeber in seinem Vorwort: »Wer jemals die Geschichte der Päpste an der Hand von Gregorovius' Grabdenkmälern an sich vorüberziehen ließ, wer je auf dieser »Via Appia« der Päpste gewandert ist, kann sich schwer von dem Zauber, den dieses Buch auf ihn ausgeübt, trennen.« Die von Schillmann herrührenden Anmerkungen am Schluß des Bändchens ergänzen und berichtigen hier und da die Angaben Gregorovius' nach dem heutigen Stand der Wissenschaft, sie sind jedoch frei von jedem gelehrten Ballast, indem sie in knappen Worten nur das unumgänglich Notwendige geben. Am Schluß sind sorgfältig gearbeitete Verzeichnisse der Päpste und der erwähnten Künstler, sowie ein ausführliches Ortsregister beigegeben. *B.*

Der Katalog der Kunstgegenstände und Antiquitäten Italiens. Das erste Heft des »Catalogo delle cose d'arte e d'antichità d'Italia« ist jüngst in Rom erschienen. Ein wohlbekannter Schriftsteller, Pietro Toesca, schildert darin die Kunstmonumente der Kommune Aosta. Nicht weniger wie 153 Quartseiten, von 123 Illustrationen und 27 phototypischen Tafeln begleitet, sind dafür in Anspruch genommen. Die Aufgabe, der Kommune Aosta gerecht zu werden, ist durch ihre Lage besonders schwierig, da hier französische, Schweizer und italienische Einflüsse zusammentreffen. Die lokale Kunst hat den Bedürfnissen der kleinen Stadt dabei nicht genügen können, sodaß oft fremde Künstler herbeigezogen werden mußten. 191 Werke sind in diesem ersten Faszikel katalogisiert; die Wichtigkeit von einigen, alle die fremden Einflüsse, das Aufsuchen der Schulen, aus denen die Werke kamen, ihrer Urheber, ihres Datums, alle diese Momente machten daraus keine leichte Aufgabe, da es sich darum handelte, den Denkmälern wissenschaftliche Erklärung und Schilderung zuteil werden zu lassen und wo es sich einmal um eine alte Freske, dann um ein Glasfenster oder einen wertvollen Textilgegenstand handelte. Toesca gesteht selbst, daß er alle Fragen aufzuklären nicht imstande gewesen ist und manche seiner Resultate mußte er mit einem Fragezeichen begleiten. In den meisten Fällen war es ihm aber gelungen, entscheidende Beweisdokumente beizubringen und sein Katolog ist in Gestalt einer trockenen Nomenklatur eine kleine Geschichte der Kunst in dem Tal von Aosta geworden. Im einzelnen sind von den hervorragendsten Kunstdenkmälern gemäß einem kleinen Aufsatz des »Bulletin de l'art Anciene et moderne« katalogisiert: die Kathedrale mit ihrer merkwürdigen, mit Fresken und Stuck geschmückten Renaissancefassade, mit ihren alten Mosaiken, ihrem figurenreichen Chorgestühle, das der Savoyarde Jean Vion um 1469 geschnitzt hat, ihren Schweizer Glasgemälden aus dem 16. Jahrhundert, ihren Statuen und ihrem reichen Schatz, der ein römisches Diptychon, zahlreiche Reliquiarien, emaillierte Kreuze der romanischen Periode, alte Stoffe und miniierte Manuskripte aufweist. Dann Kirche und Kloster von Saint-Pierre und Saint-Ours, die ebenso reich sind, wie die Kathedrale. Das Palais des Bischofs, das Seminar, das Hospital mit seinen Töpfereien, das Schloß Bramafan, alles ist mit minutiösester Sorgfalt rubriziert. Die Gegenstände sind in ihrem Erhaltungszustand beschrieben; es folgen historische und kunsthistorische Notizen und eine Bibliographie; dazu treten dann ausgezeichnete Illustrationen, die nach Klischees des photographischen Kabinetts im Ministerium des öffentlichen Unterrichts hergestellt sind. Hierdurch ist dieser Katalog das reichste und sicherste Repertorium italienischer Kunst geworden, das man sich vorstellen kann. Aus Aosta selbst fehlt nicht das geringste Objekt von künstlerischem Interesse; reproduziert sind alle, die von einiger Wichtigkeit sind, und zwar oftmals als Ganzes und noch in ihren Hauptdetails. Corrado Ricci, dessen Energie und Tatendrang die Organisation dieses Werkes von größter Wichtigkeit zu verdanken ist, kündigt zu gleicher Zeit an, daß die Vorarbeiten für Verona, Padua, Monza, Piacenza, Parma, Ravenna, Fiesole, Pisa, Urbino, Offida, Terni, Citta della Pieve, Tivoli, Terracina, Monreale im Gang und teilweise schon fertiggestellt ist. Wenn er dabei das Faktum betont, daß Frankreich allein mit seinem »Inventaire général des richesses d'art« Italien mit einem derartigen Werke vorausgegangen ist, so vergißt er, daß, wenn auch kein gesamtdeutscher Kunstdenkmäler-Katalog existiert, ähnliche Arbeiten für Baden, Hessen, Bayern und die Rheinlande usw. längst ausgeführt oder im Gange sind. *M.*

Inhalt: Dresdener Brief. Von Paul Schumann. — K. M. Kuzmány †. — Personalien. — Wettbewerbe: Bebauungspläne der Baufachausstellung Leipzig; Parkgürtel des Tempelhofer Feldes; Dom zu Freiberg i. S.; Alte Brücke in Frankfurt a. M.; Glasgemälde in Groningen; Plakat der Baufachausstellung Leipzig. — Kainz-Denkmal in Wien; Reuterbrunnen in Glogau; Ibsen-Denkmal in Washington. — Ausgrabungen auf Delos und dem Palatin. — Ausstellungen in Karlsruhe, Berlin, Dresden, Amsterdam, im Auslande. — Staedelsches Kunstinstitut in Frankfurt a. M.; Johanneum in Graz. — Forschungen. — Literatur.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 9. 22. Dezember 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE GEBRÜDER ASAM IN ROM

Über die beiden hervorragenden Vertreter der Barockkunst in Bayern, den Maler Cosmas Damian Asam und den Bildhauer Egid Quirin Asam, ist bis jetzt keine vollständigere Darstellung erschienen, als die Monographie von Dr. Philipp M. Halm »Die Künstlerfamilie der Asam«, München 1896. Von dem römischen Studienaufenthalt der Brüder weiß aber auch Halm nur wenig zu berichten und setzt dessen Zeitpunkt irrig an.

Aus den von Halm benutzten Quellen erfahren wir, daß der Prälat des Stiftes zu Tegernsee die beiden Brüder zu ihrer künstlerischen Ausbildung nach Rom geschickt hat, und daß sie gleichzeitig mit dem Maler Franz Hermann dort gewesen sind. Aber wann? Halm nimmt an, Cosmas Damian sei nach seiner Rückkehr aus Italien noch eine Zeitlang als Gehilfe seines Vaters tätig gewesen, den er nach erhaltenen Urkunden um 1710—1711 bei der Anfertigung der Altarbilder für die Kirche von Harenzhofen unterstützt hat. Da der Vater Hans Georg Asam nun am 7. März 1711 begraben worden ist, so könnte nach Halm der römische Studienaufenthalt nur in die Zeit vor 1710 fallen. Danach wäre Cosmas (geb. 1686) vor seinem 24. und Egid (geb. 1692) vor seinem 18. Lebensjahre in Rom gewesen; für letzteren wäre das ungewöhnlich früh. Da Halm nun das Jahr 1710 für die Harenzhofer Bilder und das Jahr 1715 für Cosmas' Deckenfresken in der Klosterkirche von Ensdorf gefunden hat, so entsteht ihm eine Zeitlücke, von der er sagt: »Wo die beiden Brüder in den Jahren 1710 bis 1715 tätig waren, läßt sich nicht mehr bestimmen.«

In diesen Zwischenraum fällt tatsächlich die Romreise der Brüder und nicht in die Jahre vor 1710. Wenn sie zugleich mit Franz Hermann, dem Maler der Klosterkirche von Münsterschwarzach, in der ewigen Stadt waren, so gibt es einen festen Punkt dafür im Jahr 1713. Die Berichte über die Preisverteilungen an die Schüler und Kunstjünger der Akademie S. Luca zu Rom melden nämlich, daß am 23. Mai 1713 der Maler Franz Hermann aus Schwaben in der zweiten Malklasse den I. Preis erhielt für die Komposition »Der hl. Andreas von Avellino erweckt einen vom Fels gestürzten Knaben zum Leben«. Aber nicht genug damit; es gibt unter demselben Datum ein unmittelbares Zeugnis für die Anwesenheit der Brüder Asam in Rom, denn in dem Bericht über dieselbe feierliche Preisverteilung auf dem Kapitol heißt es, daß »Cosimo Damiano Asam Bavaro« den I. Preis in der ersten Malklasse erhielt für seine Komposition »Wunder des hl. Pius, der bei der Kirche Araceli durch Berühren mit der Stola eine besessene Frau von unreinen Geistern befreit«. Der Preis bestand in einer Medaille mit dem Bildnis des hl. Lucas und des Papstes Clemens XI. Wenn der Maler Asam im Mai 1713 in der Lucas-Akademie einen I. Preis erhielt, so ist er ohne Zweifel schon 1712 in Rom gewesen und hat an den im Herbst beginnenden Lehrkursen teilgenommen, vielleicht auch schon im Jahre 1711. Es muß danach angenommen werden, daß die Brüder Asam ihren alten Vater bis zu seinem Tod (März 1711) in der Heimat unterstützt haben und erst dann mit Beihilfe des Abtes von Tegernsee die Studienreise nach Italien angetreten haben. Bei ihrer Rückkehr scheint dieser Gönner sie sofort mit Aufträgen versehen zu haben, denn das erwähnte, 1715 vollendete Deckenfresko zu Ensdorf befindet sich in einer Benediktinerkirche, deren Abt aus dem Kloster Tegernsee stammte, und 1716 arbeiteten die Brüder für das Benediktinerkloster Michaelfeld, dessen Abt auch ein Tegernseer war. Damit erscheint die von Halm bemerkte Zeitlücke vollkommen ausgefüllt durch die Studienfahrt nach Italien, die etwa durch die Jahre 1711 und 1714 begrenzt wäre.

Über die römischen Studien selber teilt Halm aus Quellen des 18. Jahrhunderts mit, daß Cosmas sich unter der Anleitung des »Ritters Ghezzi« gebildet habe, irrt aber, wenn er darunter den 1721 verstorbenen Maler Giuseppe Ghezzi versteht. Dieser war im Jahre 1713, dem Mittelpunkt des römischen Aufenthalts der beiden Asam, schon 79 Jahre alt und dürfte damals um so mehr die Lehrtätigkeit längst aufgegeben haben, als er schon am 4. Januar 1699 mit Rücksicht auf sein Alter den Ehrenposten eines Sekretärs der Akademie S. Luca niederlegen wollte. Er wurde dann auf dringenden Wunsch des Präsidenten wohl wiedergewählt, ließ sich aber einen Untersekretär beigeben, der ohne Zweifel die Arbeit für ihn getan hat. Dieser Untersekretär war seit 1706 Ghezzis eigener Sohn Pierleone, ebenfalls Maler, geb. in Rom 1674, also um 1713 in der Vollkraft des Mannesalters stehend. Auf diesen Pierleone Ghezzi ist ganz eindeutig die obige Bezeichnung »Ritter (= Cavaliere) Ghezzi« zu beziehen. In allen zeit-

genössischen, gedruckten wie ungedruckten, Quellen wird nämlich der Sohn gerade zum Unterschied von seinem Vater, der keine Ordensauszeichnung besaß, der »Cavaliere Ghezzi« genannt. Dieser Pierleone Ghezzi war kein hervorragender, aber im damaligen Rom sehr beliebter und vielbeschäftigter Künstler; Schüler seines Vaters, wurde er am 17. Mai 1705 Akademiker von S. Luca, malte viel für römische Kirchen, führte auch dekorative Arbeiten für den vatikanischen Palast und die Engelsburg aus und hinterließ eine Anzahl Tafelbilder mit ein wenig karikierten Darstellungen aus dem römischen Leben. 1743 zum Direktor der päpstlichen Mosaikfabrik ernannt, starb er am 5. März 1755. Dem Ausland ist er hauptsächlich bekannt durch die in der Vaticana aufbewahrten zahlreichen Karikaturzeichnungen von römischen Persönlichkeiten seiner Zeit, wovon ein kleiner Teil in Kupferstichen von Matthias Österreich 1750 zu Dresden veröffentlicht worden ist.

Friedr. Noack.

NEKROLOGE

Noch einiges über Hugo von Tschudi. Durch seine Untersuchungen über die niederländische Malerei des 15. Jahrhunderts, wie durch die über die italienische Skulptur derselben Zeit, hatte Tschudi sich zu einem der besten Kenner dieser einander so entgegengesetzten und doch wieder einander ergänzenden Kunstbereiche emporgeschwungen. Gerade die Beherrschung der Kunst des Quattrocento, aus der die Entwickelung der folgenden Jahrhunderte hervorgehen sollte, war geeignet, die schönsten Hoffnungen für sein ferneres Wirken zu eröffnen, und hat jedenfalls auf die Ausbildung seines Geschmacks wesentlich eingewirkt. Seine Abhandlung über den bis dahin rätselhaften Meister von Flémalle, der mitten inne zwischen Jan van Eyck und Roger van der Weyden steht und dem niederländischen Genrebilde die Wege eröffnete, hat geradezu bahnbrechend gewirkt. — Zu der literarischen Tätigkeit des Dahingeschiedenen, die in Nr. 7 der »Kunstchronik« behandelt worden ist, seien aber auch noch zwei Schriften angeführt, die bedeutsam in das Kunstleben der Zeit eingegriffen haben. Die eine war Menzel gewidmet und erschien 1896 im zweiten Jahrgang des »Pan«. Sind auch seitdem die wunderbaren Anfänge Menzels besser bekannt geworden, und hat Böcklin in der Folgezeit wegen gewisser Härten seines späteren Stiles Anfechtungen erfahren, so bleibt doch Tschudis Ergebnis unangetastet, daß Böcklins poetische Gestaltungsweise über das mehr verstandesmäßige Verfahren Menzels gestellt zu werden verdiene. Die zweite Schrift gab die Rede wieder, welche er 1899 als Senator der Berliner Kunstakademie über das Thema »Kunst und Publikum« gehalten hat. Wenn das, was er darin über die Bedeutungslosigkeit des gegenständlichen Inhalts gegenüber der gestaltenden Kraft des Künstlers sagte, nicht mehr wie damals als eine unerhörte Kühnheit, sondern als etwas Selbstverständliches erscheint, so ist dieser Umschwung der Anschauungen nicht zum wenigsten Tschudis eigener Wirksamkeit an der Nationalgalerie zuzuschreiben. — Wer Gelegenheit hatte, mit ihm in nähere Berührung zu kommen, konnte sich dem Zauber seiner Persönlichkeit nicht entziehen, die mutiges Eintreten für die eigenen Ansichten und Pläne mit gewinnendem Eingehen auf fremde Bestrebungen verband. Alte Familienüberlieferung, Verkehr in der besten Gesellschaft und ausgedehnte Bildung hatten dazu mitgewirkt, seinem Wesen eine Sicherheit und Anmut zu verleihen, die im Umgang so wohltuend berührten. Seine Erscheinung erinnerte an jene längst entschwundenen Zeiten, da es noch eine Gemeinschaft der Gleichgesinnten gab und nicht jedermann rücksichtslos auf die Geltendmachung seiner eigenen Persönlichkeit ausging. Nur dem hochfahrenden Unverstand wußte Tschudi mit beißendem Spott zu begegnen. — Zu bedauern bleibt freilich, daß er den besten Teil seiner Kraft an die Lösung einer undankbaren Aufgabe hat wenden müssen. Dem Streben, die Erzeugnisse der modernen Kunst in staatlichen Sammlungen zu vereinigen, wird die öffentliche Meinung stets ihren Widerstand entgegensetzen, sobald es sich nicht um die Erwerbung der zurzeit geltenden Werke, sondern jener handelt, die auch für die Zukunft ihren Wert behalten sollen. Zu einer derartigen Auswahl gehört nicht nur eine erschöpfende Übersicht über das bisher Geleistete, sondern zugleich die Erkenntnis der Ziele, welchen die Bewegung der Gegenwart zustrebt; während der Beweis für die Richtigkeit eines solchen Verfahrens erst dann erbracht werden kann, wenn die Werke selbst sich durchgesetzt haben, also in einer Zukunft, die der Erfahrung gemäß etwa um ein Menschenalter weiter hinaus liegt. Tschudi muß es mit einem beglückenden Gefühl erfüllt haben, die Kunsterkenntnis auf seine Weise zu fördern und den Künstlern beizeiten zu jener Anerkennung zu verhelfen, die ihnen sonst erst nach Jahrzehnten aufopferungsvollen Kampfes zuteil zu werden pflegt. Aber daß ihm solches gelungen ist, wird wohl nur ein Ausnahmefall bleiben, da der natürliche Weg darauf hinweist, daß die Werke, welche Zukunftswerte enthalten, zunächst in die Sammlungen der Privaten und erst von dort in die des Staates gelangen. — Auf dem Gebiete der älteren Kunst dagegen hätte Tschudi, wie seine kurze Tätigkeit in München beweist, ein erfolgreicheres Feld der Wirksamkeit gefunden, da er durch die Schärfe seines Urteils, die Sicherheit seines Geschmacks und die Entschiedenheit seines Wollens wie wenige dazu ausgerüstet war. Um so tiefer ist sein frühzeitiges Ende zu beklagen. *W. v. Seidlitz.*

Am 23. November (6. Dezember) erlag in Moskau einem Anfall von Brustbräune **Valentin Alexandrowitsch Serow** im Alter von nur 46 Jahren. Mit ihm ist der stärkste Vertreter russischer Porträtkunst und eine der namhaftesten Stützen moderner russischer Malerei aus dem Leben geschieden, als welche der Verblichene auch der weiteren europäischen Kunstwelt bekannt war. Mitten aus der Arbeit hat ihn ein heimtückisches Leiden fortgerissen, und die besten Hoffnungen, die sich gerade an Serows Schaffen für die Zukunft russischer Kunst knüpften, vernichtet. *—chm—*

Der Maler und Kupferstecher Professor **Alphonse Legros** ist nach langem, schwerem Leiden am 8. Dezember im Alter von 74 Jahren in Watford, nahe London, verstorben. Er war am 8. Mai 1837 in Dijon geboren und seine gesamte Familie stammt aus dem kleinen, in der Nähe der Stadt gelegenen Dorfe Véronnes. Nachdem er zuerst bei einem Hausmaler in Dijon Beschäftigung gefunden hatte, studierte er dann bis Ende 1855 in Paris in der »Ecole des Beaux-Arts«. Bereits 1859 erschien ein Meisterwerk von ihm, das Ölgemälde »Angelus« und 1861 das im Museum von Dijon aufbewahrte Ölbild »Ex voto«. Nach harten Kämpfen um das tägliche Brot siedelte er 1862 auf Anraten seines Freundes Whistler und mit diesem gemeinsam nach London über. Hier waren es hauptsächlich Watts, Rossetti, Sir Edward Poynter und der Kupferstecher Sir Seymour Haden, die sich seiner hilfreich annahmen und durch deren Vermittlung er eine Stelle als Lehrer an der Kunstschule des »South Kensington Museums« erhielt. Obgleich er hierdurch gezwungen wurde, sich in

England naturalisieren zu lassen, so blieb er im Herzen doch immer Franzose, und wenn seine Werke als englische katalogisiert werden und aus diesem Grunde in der »National Gallery of British Art« aufgenommen werden konnten, so weisen seine Gemälde doch nach Frankreich und seine Radierungen nach Rembrandt hin. Als sein bestes Ölgemälde in der genannten Sammlung seien die »Jeunes filles en prière« genannt; auch das Kölner Museum besitzt in der »Geographiestunde« ein ausgezeichnetes, charakteristisches Werk von ihm. Die Zahl seiner Ölgemälde ist nur gering, dagegen sind seine graphischen Arbeiten zahlreich. Diese bestehen in Porträts berühmter Zeitgenossen und Mitgefühl erweckenden Schilderungen des Volkslebens. Im übrigen verweise ich auf den von mir verfaßten und reich illustrierten Aufsatz in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (Juniheft 1910). *O. v. Schleinitz.*

Der bedeutende amerikanische Bildhauer **Thomas Ball** (geboren am 3. Juni 1819 in Charlestown, Mass.) ist in Montclair, N. J., 92 Jahre alt, gestorben. Er war es, der den Ansporn zur neueren nordamerikanischen Skulptur gab. Ball war zuerst Maler, widmete sich aber später, bis zu seinem 80. Lebensjahre, ganz der Bildhauerei. Seine bekanntesten Werke sind die Statuen Washingtons in Boston, Daniel Websters in NewYork, und, wohl seine bedeutendste Leistung, das, auf einem ungeheuren Block von karrarischen Marmor pyramidal aufgebaute Washington-Monument in Methuen, Mass.

PERSONALIEN

Professor **Adolph Goldschmidt** wird als Nachfolger Woelfflins den Berliner Lehrstuhl für Kunstgeschichte einnehmen. Goldschmidt, der im 49. Jahre steht, hat bereits als Berliner Privatdozent eine erfolgreiche Tätigkeit ausgeübt, bevor er Ostern 1904 nach Halle berufen wurde. Seitdem haben seine Beziehungen zur Reichshauptstadt, besonders zu den Museumskreisen, an Innigkeit vielleicht noch gewonnen, und es trifft hier einmal der bei Berufungen nicht durchaus übliche Fall zu, daß sie mit einer ganz allgemeinen Befriedigung begrüßt wird. Insbesondere werden auf Goldschmidt als akademischen Lehrer Erwartungen gesetzt, zu denen seine Lehrtätigkeit an der Universität zu Halle in hohem Grade berechtigt. In den sieben Jahren seines dortigen Wirkens ist Halle mehr und mehr eine gesuchte Bildungsstätte für den kunsthistorischen Nachwuchs geworden. Wie einst um Springer, hat sich auch um seinen Schüler A. Goldschmidt eine nicht geringe Anzahl bedeutender Begabungen gesammelt, von denen manche an Museen und Universitäten bereits im Sinne ihres Lehrers tätig sind. Neben dieser akademischen Wirksamkeit geht bei Goldschmidt reiche literarische Arbeit, besonders auf dem Gebiete der mittelalterlichen Kunstforschung. Dem 1889 erschienenen Buche über die Lübecker Malerei und Plastik bis 1550 folgten viele Einzeluntersuchungen, von denen die über den Utrechtpsalter, den Albanipsalter von Hildesheim, die Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur und die Arbeit über die sizilianischen Königsschlösser in der Zeitschrift für Bauwesen genannt seien. Für sich steht der besonders liebevoll geschriebene Aufsatz über den Holländer Wilhelm Buytewech im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen. Im Auftrage des Deutschen Vereines für Kunstwissenschaft erfolgte 1910 die mustergültige Publikation des Goslarer Rathaus-Evangeliars, und für dieselbe Körperschaft bereitet Goldschmidt das mit Spannung erwartete große Werk über die frühmittelalterlichen Elfenbeinskulpturen vor.

Dr. **Theodor Wiegand,** der in Konstantinopel stationierte Abteilungsdirektor der Kgl. Museen in Berlin, ist als Nachfolger des verstorbenen Prof. Kekule von Stradonitz zum **ersten Direktor der Sammlung antiker Bildwerke** und Gipsabgüsse und des Antiquariums dieser Museen in Berlin ernannt worden.

Die ordentliche Professur der Kunstgeschichte an der Universität **Kiel,** die seit dem Fortgange Carl Neumanns von Priv.-Doz. Dr. Hildebrandt (kommissarisch, nicht wie zuerst gemeldet, endgültig) verwaltet wird, ist nun wieder besetzt worden, und zwar durch die Berufung des bisher als a. o. Professor in Leipzig wirkenden Dr. **Georg Vitzthum von Eckstädt.** Graf Vitzthum ist besonders als Kenner mittelalterlicher Miniaturen hochgeschätzt und hat sich vor allem dem Studium der französischen Miniatur des 14. Jahrhunderts gewidmet; früher galten seine Forschungen mehr der italienischen Kunst, als deren Frucht ein Buch über Bernardo Daddi genannt sei.

Alexander Conze. In Alexander Conze, der am 10. Dezember seinen 80. Geburtstag feierte, sehen wir den größten Organisator der letzten 50 Jahre und einen hervorragenden Bahnbrecher in dem Gebiet der klassischen Archäologie, das, wie er selbst definiert, »genau da liegt, wo sich der Querschnitt der klassischen Philologie und der Längendurchschnitt der Kunstwissenschaft kreuzt.« Ein ungewöhnliches Verdienst gebührt dem Berliner Archäologen in der Erforschung der antiken Kunstdenkmäler, wobei »Kunst« in dem beschränkten und doch gerade unendlich weiten Sinne zu verstehen ist, in dem das Wort alle Gebilde der Menschenhand umfaßt, »alle in räumliche Form hineingeschaffenen Menschengedanken«, um wiederum den Meister wörtlich zu zitieren. — Conze ist am 10. Dezember 1831 in Hannover geboren, wurde 1861 Privatdozent in Göttingen, 1863 außerordentlicher Professor in Halle, 1869 ordentlicher Professor in Wien und wurde 1877 als Direktor der Sammlung von Skulpturen und Gipsabgüssen nach Berlin berufen, welches Amt er später an den vor kurzem verstorbenen Professor von Kekulé übergab. Lange Jahre hat Conze als Generalsekretär des Kais. Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin gewirkt und als solcher die bedeutendsten Ausgrabungen Deutschlands ins Werk gesetzt, welche dem Berliner Museum jene kolossalsten Schätze zugeführt haben, die in dem letzten halben Jahrhundert europäische Museen bereichert haben: die Funde aus Pergamon. Aber auch schon in Wien hat sich Conze als Anreger und Organisator bewährt. Das archäologisch-epigraphische Seminar und die von ihm zusammen mit Hirschfeld ins Leben gerufenen archäologisch-epigraphischen Mitteilungen erzählen von seiner Wiener Tätigkeit. Auch die Ausgrabungen in Samothrake hat er damals veranlaßt und geleitet; und von Wien aus ist sein großes, erst vor kurzem vollendetes Werk »Die attischen Grabreliefs« gefördert worden. Im vorigen Jahre hat es sich zum fünfzigsten Male gejährt, daß Conze und Michaelis als die ersten Stipendiaten des Kais. Deutschen — damals Preußischen — Instituts nach Griechenland geschickt worden sind. Musterhaft ist der Bericht über die damaligen Reisen und die Tätigkeit bei der Ausgrabung des Pelasgikó in Delphi, das die jungen deutschen Archäologen damals ausgegraben haben (Rapporto d'un viaggio fatto nella Grecia nel 1860 dal a Conze ed A. Michaelis). — Acht Jahre hatten die ersten Arbeiten in Pergamon gedauert, die Conzes Initiative zu verdanken waren; aber nach seinem Willen sollte dies das Ende nicht sein. Ein Jahrzehnt hegte er ihn bei sich und bedachte den Plan der Fortsetzung, während die Verarbeitung der überreichen Ergebnisse ihren langsamen aber sicheren Weg unter seiner hauptsächlichen Mitwirkung weiterschritten. Mit einem in der Berliner Archäologischen Gesellschaft am 9. Dezember

1897 gehaltenen Vortrag »Pro Pergamo« bahnte er den Weg zur neuen Arbeit in Pergamon, und jedes Jahr bringen seit dieser Zeit die Organe des Kais. Deutschen Archäologischen Instituts die Nachrichten von Conzes eigener Hand über die mächtige archäologische Arbeit, die in Pergamon noch stetig weiterschreitet. Auch die deutsche Limesforschung ist durch die Organisation einer Spezialabteilung des Deutschen Archäologischen Instituts für Limesforschung 1901 in neue, systematischere Bahnen durch Conze und Löschke gewiesen worden. Unter Conzes kunstwissenschaftlich-theoretischen Arbeiten seien seine neue Bahnen eröffnenden Publikationen über das »Relief der Griechen« und den »geometrischen« Stil vor allem genannt, den er 1870 als solchen einer besonderen, hochaltertümlichen Vasengattung zuerst erkannte und so bezeichnete. — Das ist wirklich eine große Lebensarbeit, die Conze bis jetzt vollendet hat, und die deutsche Wissenschaft darf sich einer stolzen Freude hingeben, daß sie noch immer — hoffentlich noch auf lange — von dem greisen Gelehrten Förderung erhält, der geistig frisch und regsam in das neunte Dezennium schreitet. *M.*

Der neue Direktor der Weimarer Kunstschule. Zum Nachfolger Prof. Hans Oldes, der als Direktor der Kunstakademie nach Kassel berufen worden ist, wurde der österreichische Maler **Albin Egger-Lienz** zum Leiter der Großherzoglichen Hochschule für bildende Kunst ernannt. Der aus Tirol gebürtige Künstler (dessen Schaffen in einem längeren, illustrierten Aufsatze in unserer »Zeitschrift für bildende Kunst«, N. F. XXII, Heft 3 Victor Fleischer behandelt hat), steht jetzt im 44. Lebensjahre. Seine besten Erfolge verdankt er den Darstellungen aus dem Leben seiner Heimat, besonders seinen großen Historienbilder mit Szenen aus dem Jahre 1809. Seine Berufung hat eine interessante Vorgeschichte. Gerade vor einem Jahre schlugen ihn seine Kollegen zum Professor an der Wiener Kunstakademie vor; das Ministerium bestätigte aber die Wahl nicht. Das dürfte für den Entschluß des Künstlers mitbestimmend gewesen sein, jetzt seine österreichische Heimat, wo er zurzeit im tirolischen Hall seinen Wohnsitz hat, zu verlassen und dem ehrenden Ruf nach Weimar zu folgen.

Neue Mitglieder des Maximiliansordens. Nach Antrag des Ordenskapitels sind vom bayerischen Prinzregenten zu Rittern des Maximiliansordens u. a. ernannt worden: *Gustav Schönleber, Angelo Jank, Fritz Boehle* und *Emanuel v. Seidl.*

Wien. Am 3. Dezember feierte Hofrat Professor **Karl König,** der Lehrer der Architektur an der Technischen Hochschule in Wien, seinen 70. Geburtstag und wurde aus diesem Anlasse Gegenstand besonderer Ehrungen. Seit dem Jahre 1866/67, da er als Assistent zu Heinrich von Ferstel kam, ist er als Lehrer tätig. Als Architekt hat er eine Reihe von monumental gedachten Miets- und öffentlichen Bauten errichtet, die nicht in tektonisch-struktivem, sondern in plastisch-dekorativem Sinne durchgebildet sind. Dadurch und durch die Verwendung traditioneller, hauptsächlich barocker Formen, ist er einer der letzten Vertreter der »Stilarchitektur« in Wien. Anläßlich seines Festtages wurde Hofrat König von der Zentralvereinigung der Architekten Österreichs zum ersten Ehrenmitgliede ernannt. *O. P.*

Professor **Adolf Fischer,** der Direktor des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln, befindet sich seit März dieses Jahres im Auftrage der Stadt Köln zu Studien- und Sammlungszwecken in Ostasien. Inzwischen schreitet der Bau des Museums seinem Ende entgegen.

J. O. Kronig, der vor Jahresfrist vorläufig für die Dauer eines Jahres zum Direktor des Städtischen Museums in Haarlem ernannt worden war, ist von seinem Posten zurückgetreten.

Der bekannte Illustrator **J. Braakensiek** feierte kürzlich sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum als zeichnerischer Mitarbeiter einer der verbreitetsten holländischen Wochenschriften »De Amsterdamer«, für die er allwöchentlich eine große und eine kleine politische Karikatur liefert. Seine Popularität in Holland verdankt er weniger künstlerischen Qualitäten, als der Genügsamkeit des großen Publikums, für das die politischen Zeichnungen Braakensieks oft die einzige Kunst sind, die es in die Hände bekommt. Seine Figuren sind Porträts, nur insofern ein wenig verändert, als sie ins Bürgerliche und Kleinbürgerliche übertragen sind. Einbildungskraft und Erfindungsgabe halten sich bei ihm in recht engen Grenzen; wirkliche Originalität darin geht ihm ab. Überhaupt wirken seine meisten Sachen — sie sind alle einfarbig — hausbacken und nüchtern; aber sie sind korrekt gezeichnet, zu korrekt für Karikaturen, die, wie das im Worte caricare liegt, chargieren, übertreiben müssen. Im Städtischen Museum hatte man eine kleine Ausstellung seiner Werke veranstaltet, in der die sauberen Porträtzeichnungen entschieden das Beste von ihm waren. *M. D. Henkel.*

DENKMÄLER

Das **Denkmal für Wilhelm Busch,** das dem großen Humoristen in seinem Heimatsorte **Wiedensahl** errichtet wird, ist dem Bildhauer Prof. *Gundelach* in Hannover zur Ausführung übertragen worden. Es erhält einen sehr schönen Platz an der Dorfstraße in Wiedensahl.

AUSSTELLUNGEN

o Unter dem Titel »**Kölner Sezession**« wird am 5. Januar eine Ausstellung im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums eröffnet werden, die wohl nicht unabsichtlich an die alljährliche Weihnachtsschau der »Vereinigung Kölner Künstler« an derselben Stelle sich anschließt. Präsident der neuen Gruppe ist August Deusser. Gleichfalls im Januar wird der den Lesern der »Kunstchronik« auch als Schriftsteller bekannte Maler Otto Feldmann einen neuen modernen Kunstsalon am Hansaring eröffnen.

o Die XI. Jahresausstellung der »**Vereinigung Kölner Künstler**« bietet wie immer Leistungen, die von Geschmack und Können zeugen, aber doch gar zu wenig von dem ahnen lassen, was heute in den Ateliers die Gemüter bewegt und die Farbströme brausen läßt. Fritz Westendorp, der Düsseldorfer Landschafter, seit dem Tode August Neven du Monts der geistige Führer der Gruppe, zeigt acht Gemälde mit Motiven von der Nordsee, aus München und aus Paris. Er ist also internationaler geworden, feiner in den Lufttönen und leichter in der Pinselführung, aber dieser Westendorpsche Impressionismus erscheint etwas billig und ich muß gestehen, daß ich die früheren Gemälde dieses begabten Künstlers, wennschon sie trockner erschienen, doch charaktervoller fand. Felix Bürgers in Dachau, gleichfalls ein geborner Kölner, wandelt in Gewitterbildern und Mooslandschaften unermüdlich dieselbe Note des Düster-Melancholischen und der schwerflüssigen, aber leuchtenden Farbe ab. In seinen niederrheinischen Landschaften erscheint Ernst Hardt in Düsseldorf immer dann am glücklichsten, wenn kleineres Format ihn zu sorgfältigerer Durchbildung zwingt. Die »Marnefischer« von Richard Bloos-Paris gehören zum Besten, was bisher von diesem sehr fleißigen Maler gezeigt wurde. Neue Namen der Vereinigung sind Hans Bolz und Eberhard Schrammen,

die Modernisten, ferner Ernst von Perfall, ein Sohn des bekannten Kritikers der Kölnischen Zeitung, und J. Osten. Von den Bildhauern verdient neben dem Berliner Sezessionisten Nic. Friedrich der Pariser Franz Löhr eine Hervorhebung.

München. Die nächste der alle vier Jahre im Kgl. Glaspalast zu München stattfindenden **Großen Internationalen Kunstausstellungen** findet im Jahre 1913 statt und wird, wie bisher, gemeinschaftlich von der Münchener Künstler-Genossenschaft und der Münchener Sezession durchgeführt.

Im Ausstellungsraum der Bibliothek des **Berliner Kunstgewerbemuseums** sind im Monat Dezember Drucke der englischen Künstlerpressen ausgestellt.

o **Düsseldorf.** Das Jubiläum der hundertjährigen Zugehörigkeit der Rheinprovinz zum Königreich Preußen im Jahre 1915 soll hier durch eine umfassende **Ausstellung Düsseldorfer Kunst** gefeiert werden. Es soll nach den Plänen des Akademiedirektors Professor Fritz Roeber nicht nur der Werdegang der Düsseldorfer Kunst in den letzten hundert Jahren, sondern seit der Begründung der Galerie durch Kurfürst Johann Wilhelm gezeigt werden.

o **Elberfeld.** Im Städtischen Museum ist eine von Direktor Dr. Fries vorbereitete bedeutsame **Ausstellung von Werken Schweizer Künstler** eröffnet worden. Neben Ferdinand Hodler sind besonders C. Amiet, H. Altherr, E. Bièler, W. Balmer, M. Buri, H. Frei, A. Giacometti, C. Th. Meyer-Basel, S. Righini, H. Sturzenegger, F. Voellmy und F. Widmann vertreten.

Ausstellung der Kubisten in dem »Moderne Kunstkring« zu Amsterdam. Unter dem Vorsitz von Toorop hat sich hier ein neuer Künstlerverein »Moderne Kunstkring« gebildet, der kürzlich mit einer größeren Ausstellung im Städtischen Museum zum ersten Male an die Öffentlichkeit trat. Von Tooropschem Einfluß ließen die Werke dieser Künstler allerdings nichts verspüren, Toorop nahm hier im Gegenteil eine ganz isolierte Stellung ein; er paßte kaum in den Rahmen der Ausstellung. Sie stand nämlich im Zeichen eines ganz andersartigen, schon verstorbenen großen Meisters, Cézannes, dem im Hauptsaal mit 28 Gemälden der Ehrenplatz eingeräumt war. Die meisten hier ausgestellten Werke hatte das Rijksmuseum, beziehungsweise der Herr G. W. van Blaaderen, von dem sie das Museum als Leihgabe hat, überlassen. Hier kamen sie aber viel mehr zu ihrem Recht als in den niedrigen und engen Räumen gleicher Erde in dem neuen Anbau des Museums. Erst hier erschloß sich einem die überragende Bedeutung dieses Synthetikers der Farbe in ihrem vollen Umfange. Die zwei Tendenzen, die in seiner Kunst vereint zutage treten, das Streben nach dem Monumentalen einerseits, nach dem Dekorativen andererseits, gehen nun bei den jüngeren Malern, die alle mehr oder weniger von ihm beeinflußt sind, meistens getrennte Wege und erscheinen in ihrer Vereinzelung dadurch noch ausgeprägter und entschiedener. Die einen arbeiten auf Wirkungen, wie sie sonst nur der Bildhauer hervorrufen kann, sie wollen in erster Linie das Körperliche, das Dreidimensionale, das Skelett der Dinge zum Ausdruck bringen, sie betonen und unterstreichen daher die Formen und Umrisse; die anderen haben rein dekorative Ziele im Auge, sie wollen nicht ein einzelnes Gemälde schaffen, das man neben andern an die Wand hängt, sie denken vielmehr an ganze Wandflächen, die sie mit ihren auf Fernwirkung berechneten, groß gesehenen Malereien füllen wollen. In dem Vorwurf, den man von verschiedenen Seiten gegen diese Jüngsten erhoben hat, daß ihre Gemälde als Gemälde verfehlt seien, daß sie aber als Muster für Wandteppiche, für Glasfenster, Fliesen- und Mosaiktableaux wahrscheinlich vortrefflich wirken würden, steckt etwas Wahres. Tatsächlich scheinen viele dieser Bilder empfunden als ganze Mauerflächen anfüllende Freskos, sie bedeckende Gobelins oder sie teilende große Fenster.

Eine Gruppe, die sogenannten Kubisten, die augenblicklich auch im Pariser Herbstsalon ausgestellt haben, knüpfen, wie ganz richtig bemerkt worden ist, an einen Ausspruch Cézannes an, daß alle Formen in der Natur auf Kegel und Zylinder zurückzuführen seien[1]), und diesen Gedanken führen sie nun in der Wiedergabe der Dinge bis zur äußersten Konsequenz durch. Nur haben sie für das, was Cézanne intuitiv und naiv tat, eine Theorie erfunden, und auf Grund dieser Theorie suchen sie die Welt aus Würfeln und Zylinderflächen aufzubauen; das geometrisch-konstruktive Element bestimmt bei ihnen völlig den Charakter des Bildes. Daß es dabei ohne Vergewaltigungen und Verrenkungen der Dinge nicht abgeht, ist selbstverständlich. — Nun werden mit dieser Technik in einigen Landschaften ganz gute Wirkungen erzielt; aber dann handelt es sich auch um eine ganz besondere Terrainbildung, um eine Landschaftsform, die durch ihren ganzen Aufbau aus scharfkantigen kahlen Felsen und auf oder an ihnen klebenden Häuserblöcken und durch ihren Mangel an Vegetation zu einer solchen Konstruktion aus Würfeln und Kristallformen einlädt. In dieser Art hatte der in Paris lebende Holländer *Louis Schelfhout,* ein Enkel des bekannten Landschafters Andreas Schelfhout, einige gelungene Landschaften eingeschickt. Auch was der Pariser *Herbin* in dieser Art von Landschaften, z. T. aus Korsika, z. T. aus dem Hamburger Hafen, ausgestellt hatte, verdiente Beachtung. — Aber dieselbe Technik findet auch Anwendung bei Figuren und Stillebenbildern. Nun ist der menschliche Körper für eine Zerlegung in kubusförmige Teile wohl am wenigsten geeignet; um so erstaunlicher ist es, daß ein auf solche Weise vereinfachtes Porträt von *Pablo Picasso* (Halbfigur des Herrn Sagot), trotz des Eckigen und Hölzernen der Figur doch noch durch den Ausdruck, den der Maler hineingelegt hat, so viel Eindruck machte, was wohl für die natürliche Begabung des Künstlers spricht. Dasselbe gilt von den Sachen von *Le Fauconnier.* Am konsequentesten ist das kubistische Prinzip durchgeführt in einer Landschaft mit zwei großen, sich aus der Erde windenden Bäumen von *George Bracque;* aber dadurch ist es auch, wenigstens in der Farbenmalerei (im Gegensatz zur Mosaik- oder Gobelin-Malerei) ad absurdum geführt. Wir sind hier an den Grenzen der Malerei oder vielmehr schon darüber hinaus. Gerade bei diesem Bilde ist die Annäherung an Gobelins oder Mosaikarbeiten am meisten ins Auge fallend.

Von den eigentlichen Holländern ist im Grunde nur einer von den Kubisten beeinflußt worden, *Piet Mondriaan,* aber nicht zu seinem Vorteil. Das starke, ursprüngliche Gefühl, das sich noch in seinen vorjährigen Arbeiten in so kräftiger Farbenglut und -glanz äußerte, ist hier zu bewußter, z. T. gesuchter Überlegung erstarrt, wie in seinem Triptychon »Evolution«, oder hat sich in das Schematische grauer Theorie verloren, wie in seiner formlosen, ungegliederten Dünenlandschaft. Doch verrät sich in dem Trip-

1) Siehe den Aufsatz von *Emile Bernard, Souvenirs sur Paul Cézanne* im *Mercure de France* vom 1. Oktober 1907, wo B. erzählt: Alors il m'expliquait toutes ses idées sur la forme, sur la couleur, sur l'art, sur l'education d'un artiste: *tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre, il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples, ou pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra«.*

tychon wenigstens der suchende, ringende Geist des Künstlers, der hier nach Versinnbildlichung geistiger Vorgänge strebt. Die Entwicklung vom Irdisch-Sinnlichen nach einer Sphäre höherer Geistigkeit und Reinheit wird hier durch drei stilisierte nackte Frauengestalten symbolisiert; alle drei sind in stehender Haltung, die beiden links und rechts, die die untere und mittlere Entwicklungsstufe vorstellen sollen, mit zurückgebogenem Kopf und geschlossenen Augen, noch ganz oder teilweise im Sinnenschlaf befangen, die dritte allein ist hoch aufgerichtet, mit weit geöffneten Augen voller Klarheit. Die Körper sind fein modelliert, sie wirken allerdings infolge des sehr maßvoll angewendeten kubistischen Prinzips mehr wie Statuen denn als lebenserfüllte Menschen; doch kommt in ihrer Erscheinung, in Haltung und Gesicht der Geist, der sie beseelt, zu entschiedenem Ausdruck. Störend wirken bei eingehender Betrachtung nur die geometrischen Figuren, die Kugeln, Dreiecke und sechseckigen Sterne (die Zeichen der theosophischen Gemeinschaft), die neben ihnen angebracht sind, alle in verschiedenen Farben. Für einen in die theosophische Formen- und Farbensprache nicht Eingeweihten ist die Bedeutung dieser Zeichen unverständlich. Andere Symbole sind wieder zu rationalistisch-absichtlich, wie die aus gleichschenkligen Dreiecken bestehenden Brustwarzen, die bei der die unterste Stufe verkörpernden Gestalt nach unten, bei der auf der höchsten Stufe stehenden nach oben gerichtet sind; bei der sich auf der mittleren Stufe befindenden, noch zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bang schwankenden Gestalt, bestehen die Brustwarzen aus zwei zu einem Rhombus verbundenen Dreiecken, deren eine Spitze nach unten, deren andere nach oben gekehrt ist. Bei diesen Figuren haben die frühen Werke *Toorops* Pate gestanden; wer denkt hier nicht an die drei Bräute? Aber Mondriaan wirkt feierlicher, hieratischer, Toorop dagegen komplizierter und tiefsinniger, weniger malerisch empfunden.

Eine gewisse Verwandtschaft mit Mondriaan zeigt einer der jüngsten hier vertretenen Künstler, *Jaap Weyand*, insofern wenigstens, als er in seiner Kunst auch geistigen Inhalt zum Ausdruck bringen will. Die geistige Anregung kommt Weyand aber nicht von gleichsam in der Luft liegenden philosophisch-theosophischen Ideen, sondern von der Literatur. Ein Macbeth betiteltes Gemälde versucht die Essenz dieses Dramas (nicht irgend einen bestimmten Vorgang daraus) in Linien und Farben festzuhalten; aber es bleibt leider bei dem Versuch. Es scheint die Phantasie eines Fieberkranken; zugleich stört aber eine das Gruseln wecken sollende Absichtlichkeit, und man wird an Wiertz erinnert. Es ist schade, daß dieser talentierte Künstler, der in dem vor zwei Jahren ausgestellten Porträt seiner Mutter so viel versprach, und der auch in einem anderen Bildnis auf dieser Kunstschau Ursprünglichkeit zeigt, in diesem Werke seine Visionen nicht deutlicher und bestimmter zu gestalten unternommen, sondern sich so hat gehen lassen. Was die beiden Figuren eigentlich mit Macbeth zu tun haben, ist ohne Kommentar nicht so ohne weiteres einleuchtend.

Die übrigen holländischen Modernen beschäftigen sich mit realeren Dingen als Philosophie und Literatur. Für *Sluyters* und *Gestel* steht das Weib, als sinnliche Erscheinung, im Mittelpunkte ihres künstlerischen Interesses. Die Sluyterschen weiblichen Akte — einen hatte man aus Prüderie wieder abgewiesen — sind vortreffliche Talentproben; er kann etwas, und er produziert mit Leichtigkeit; entfernt erinnern seine Sachen an Renoir; das Wohlbehagen des gesunden nackten Körpers ist beider Thema; die Behandlung ist bei Sluyters aber zusammenfassender, die Farben kräftiger und lauter. Eine kühne Farbenorgie ist seine spanische Tänzerin; zarter und ruhiger wirkt die nackte Büste einer jungen Frau mit einer Kette von kleinen roten Perlen um den Hals; der rosa Fleischton mit den gelben Schlaglichtern ist hier sehr fein. *Gestel* ist mit dem Bildnis einer rauchenden Kokotte sehr gut vertreten; dasselbe hat Charakter; als Fleischmaler ist er aber nicht so treffsicher wie Sluyters.

Wie Sluyters und Gestel, so steht auch *Kees van Dongen* abseits von den einengenden Theorien irgend eines Ismus. Er ist neben Cézanne unstreitig die am meisten ursprüngliche und selbständige Figur. Da ich ihn an anderer Stelle schon ausführlicher besprochen habe, will ich hier nicht weiter auf ihn eingehen. (Zeitschrift für Bildende Kunst 1909/10, p. 270 f.) — *Toorop* zeigt wieder seine große Vielseitigkeit als Pleinairist in dem Mäher und als peinlich gewissenhafter Zeichner in den Apostelfiguren für die Abendmahlfresken, die für die St. Antoniuskirche in Zürich bestimmt sind; in den letzteren offenbart sich wieder das Verstandesmäßige, das Überlegte und damit auch das Kühle, was seine Kunst nie verleugnen kann; und es ist eigentlich mehr Respekt vor der Ausdauer und dem zähen Fleiß des Künstlers, den diese Kartons dem Beschauer abnötigen, als spontanes Ergriffensein. Es erübrigt noch, einen in Paris weilenden holländischen Künstler zu nennen, der sich ganz dem Dekorativen ergeben hat, *Jan Verhoeven*. Er malt Blumen und Tiere und weibliche Gestalten in ganz eigenartigen Farben, die weder laut noch besonders hell, aber oft von einer aparten Delikatesse sind. Er hat beim Publikum den meisten Erfolg gehabt; denn gleich am ersten Tage war alles von ihm verkauft. Was man ihm vorwerfen könnte, das ist ein oft zu absichtliches Raffinement in seiner Farbenzusammenstellung und etwas Pose in seinen Figurenbildern; aber er hat ein ausgesprochen dekoratives Talent, das ihn besonders zum Keramisten großen Stiles wie geschaffen erscheinen läßt. *M. D. Henkel.*

Wien. Die **Wiener Sezession** veranstaltet vom 15. Dezember bis zum 4. Februar 1912 in den Sälen der Münchner Sezession am Königsplatze eine Kollektivausstellung, an der sich fast sämtliche Mitglieder beteiligen. Nach München wird diese Kollektion in Zürich und in Mannheim ausgestellt werden. Es ist die erste derartige Veranstaltung, die die österreichische moderne Kunst im Auslande unternimmt.

SAMMLUNGEN

o **Dortmund.** Die **Sammlungen des Kunst- und Gewerbemuseums**, die bisher in vier Gebäuden zerstreut waren, sind jetzt im ehemaligen Oberbergamt vereinigt und am 16. Dezember der Öffentlichkeit übergeben worden. Die Stadt hat für bauliche Abänderungen 155000 Mark verausgabt. Die Neuordnung durch Direktor A. Baum wird als sehr glücklich bezeichnet.

o **Hagen.** Das **Folkwang-Museum** hat ein großes Tierbild mit Pferden von Franz Marc in München erworben.

Das **Stadtgeschichtliche Museum zu Leipzig** wurde am 17. Dezember eröffnet. Es befindet sich in dem von Oberbaurat Scharenberg erneuerten alten Rathaus und steht unter der Leitung von Dr. Albrecht Kurzwelly. Die Sammlung ist aus den Beständen des Vereins für die Geschichte Leipzigs hervorgegangen, der seit 1868 besteht. Im Jahre 1908 waren die Schätze, die der Verein im Laufe von vier Jahrzehnten zusammengebracht hatte, der Stadt Leipzig zum Geschenk gemacht worden. Zu der Vereinssammlung kamen noch wertvolle Gegenstände aus der Stadtbibliothek, dem Kunstgewerbemuseum, dem Museum der bildenden Künste und dem Völkermuseum, ferner eine von dem verstorbenen Antiquar F. F. Jost der Stadt letztwillig vermachte Sammlung, alte Waffen und Kostüme aus dem Besitz des

Stadttheaters und viele Neuerwerbungen und Geschenke. Zu den letzteren zählen neuerdings eine von dem früheren Besitzer des Thüringer Hofs, Georg Grimpe, gestiftete Handschrift des Sachsenspiegels, die kürzlich bei C. G. Boerner versteigert wurde, und eine Sammlung von 1250 Autographen aus der Zeit der Freiheitskriege, die der verstorbene Autographensammler O. A. Schulz dem Museum letztwillig zugedacht hatte. Zu den interessanteren Schaustücken gehört auch der Silberschatz der Leipziger Schützengesellschaft, die seit 1443 besteht, und eine Reihe von prächtigen Armbrüsten, die dem Museum von der gleichen Gesellschaft ebenso wie der Silberschatz als Leihgabe überlassen wird. Das Museum hat 13 Schauräume: den großen Ratssaal, die sog. Kapelle, zwei Kirchensäle, das Oeserzimmer, eine Rüstkammer, die Ratsstube, das Bürgermeisterzimmer, Räume für den Wohnhausbau, städtische und staatliche Bauten, einen Raum für Stadtpläne und Gesamtansichten. Eine kurze Übersicht über die gegenwärtigen Bestände des Museums bietet ein kleines, zierlich ausgestattetes Heft des Direktors A. Kurzwelly, welches verheißungsvoll als I. Teil: Die Sammlungen des Hauptgeschosses bezeichnet ist.

Das **Leipziger Museum der bildenden Künste** hat eine Bronzestatuette des durch viele architektonische Schöpfungen um Leipzig hochverdienten, verstorbenen Baurates **Arwed Roßbach**, ausgeführt von dem Leipziger Bildhauer *Adolf Lehnert*, als Schenkung Hofrat Dr. Credners erworben.

Aus dem New Yorker Metropolitan-Museum. Kaum haben wir unsern Bericht über die Neuerwerbungen der beiden großen amerikanischen Museen abgeschlossen, so bringt das November-Bulletin des New Yorker Metropolitan-Museums neuerdings wieder überraschende Mitteilungen. — Zunächst ist am 6. November das neu eingerichtete Department of Egyptian Art eröffnet worden, das wie keine übrige Abteilung des New Yorker Museums sein Wachstum und seine qualitative Höhe bezeugt. In fünf Jahren ist die ägyptische Abteilung von *einem* Korridor zu zehn großen Hallen herangewachsen, in denen die ägyptische Kunst in historischer Ordnung an ebenso reichhaltigem wie ausgezeichneten Material von den prädynastischen Zeiten bis in die koptische Periode, also über fast fünf Jahrtausende, studiert werden kann. Eine Offenbarung und eine Überraschung sind die Schätze dieser ägyptischen Sammlung selbst für die Kenner des Museums. Vieles Material ist aber auch noch nicht publiziert und außerhalb des Kreises der Fachleute der Sammlung überhaupt unbekannt. Das Department of Egyptian Art, dessen Entwicklung das November-Bulletin des Metropolitan-Museums in einem besonderen Aufsatz schildert, gehört zu den besten und reichsten ägyptologischen Sammlungen der beiden Hemisphären — Kairo steht selbstverständlich unerreicht da. — Das gleiche Bulletin führt noch folgende Neuerwerbungen auf: eine Nativität, polychrome Terrakottagruppe von Antonio Rossellino in halber Lebensgröße, von wunderbarem Reiz; ferner eine Anbetung der hlg. drei Könige, Tempera auf Goldgrund aus der Giottoschule. — Ganz hervorragend sind die Zugänge im Departement of claßical art: Marmorkopf des Epikur, ein großes griechisches Grabmal und ein Heraklestorso, auf die später noch zurückgekommen werden soll, wenn sie im Bulletin publiziert sind. Dazu treten: eine Stele mit einem jungen Mädchen im dorischen Chiton im Stil des östlichen Parthenonfrieses, 99 cm. hoch; ferner ein Jünglingskopf, 33,3 cm. hoch, aus einem Relief der skopasischen Schule stammend. Ein kleines Elfenbeinrelief 14,3 cm hoch, aus dem späteren sechsten Jahrhundert, ein griechisches spätarchaisches Werk, zeigt die Darstellung eines leierspielenden Mädchens in vortrefflicher Arbeit. Unter den Kleinbronzen sind eine Poseidonstatuette vom Typ der Münchener im Antiquarium und eine Aphrodite, letztere eine genaue Reproduktion der Knidischen Aphrodite des Praxiteles (Beine und linker Arm fehlen), zu bemerken. Auch die neuerworbenen Terrakotten sind erstklassige Arbeiten: ein Antefix mit zwei stoßenden Widderköpfen und vier Figuren (zwei Tanagra, eine Myrhina, eine Grabfigur.) *M.*

VEREINE

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Die erste Sitzung dieses Winters, am 4. Dezember, eröffnete der Vorsitzende, Prof. Wolters, mit einem kurzen Nachruf auf Hugo von Tschudi, der darin gipfelte, daß man dem Toten kein größeres Lob spenden könne als: Sein Nachfolger möge ihm ähnlich sein in der Gesinnung. Es ergriff dann Herr Hommel das Wort zur Besprechung eines babylonischen Lapislazuli-Siegelzylinders, den Herr Habich vor einiger Zeit in Rom aus dem Besitz des Bildhauers Kopf erworben hatte. Nach einem kurzen Überblick über die gewöhnlich auf diesen Zylinder vorkommenden Götter- und Dämonentypen konstatierte der Vortragende, daß sich das besprochene Exemplar durch einen erst seit einigen Jahren bekannten »neuen Typus« auszeichnet, eine nackte bartlose Gestalt mit fünf bis sechs aufwärtsstehenden Haarbüscheln. Hommel vermutet unter dieser Figur den so oft dargestellten Nationalhelden Gilgamis, der hier aber *als Jüngling* gegeben sei. Im Anschluß an diese Ausführungen gab Herr *Habich* die Siegelzylinder des Kgl. Münzkabinetts mit einigen erläuternden Bemerkungen zur Ansicht herum und zeigte dann einen etruskischen Spiegel aus dem Nachlaß Prof. Rigganers, der in der alten Gerhardschen Publikation über Etruskische Spiegel noch als Besitz des Colleggio Romano verzeichnet ist. Herr *Pringsheim* besprach drei große Majolikaplatten, zwei aus seiner eigenen Sammlung, eine dem Kunsthändler A. S. Drey gehörig, die alle die gleiche Darstellung enthalten, den Raub der Helena nach einem Stich Marc Antons, der wiederum eine Komposition Raffaels kopiert. (Nach Delaportes Meinung Giulio Romano.) Die beste der drei Platten, überhaupt eine der besten, die es gibt, weist zwar keine Signatur auf, wird aber von dem Vortragenden als eine Arbeit des Niccolo Pellipario da Urbino festgestellt, der 1515—1518 in Sorrent arbeitete, dann offenbar nach Urbino auswanderte, wo er den Namen Fontana annahm und dem wahrscheinlich auch ein Service im Museo Correr in Venedig und das bekannte Esteservice zugehören. Die besprochene Platte stammt aus der Urbiner Zeit, ca. 1525, hält sich genau an den Stich und zeichnet sich durch eine sehr sorgfältige und scharfe Zeichnung der Gesichter aus. Die beiden anderen Platten, signierte und datierte Arbeiten des Francesco Xanto da Rovigo, von 1535 und 1537 sind künstlerisch viel geringer, haben grellere Farben und weichen auch von dem Originalstich etwas ab. Eine Berliner Platte des gleichen Meisters, die nur in einer Abbildung vorgeführt werden konnte, zeigt die beiden Seiten der Komposition vertauscht. Herr *Wolfgang Maria Schmidt* legte ein kürzlich bei Kempten gefundenes römisches Fünfpfundgewicht (Goldbronze) in Form eines Hermeskopfes vor, dessen Typus Herr Sieveking auf einen Polykletschen Hermes zurückführt. Weiter zeigte Herr *Sieveking* zwei Werke antiker Kleinkunst, eine ganz köstliche Bonzepanterin, die er in dem kleinen Schlößchen der Roseninsel im Starnberger See entdeckt hatte und die nun dem Antiquarium vom bayrischen Hofe als Leihgabe überwiesen wurde. Das prachtvoll patinierte Stück scheint pompejanisch zu sein und dürfte nach Meinung des *Prinzen*

Rupprecht vielleicht Ludwig I. bei einem Besuch in Pompeji geschenkt worden sein. Ferner gab der Vortragende den sehr lebendigen Bronzekopf eines Wolfshundes (aus Patras in Griechenland) herum und sprach die Ansicht aus, daß das Stück möglicherweise von einer Kline stammte, jedoch wohl kaum von einer Einzelstatuette. Als letzter Redner des Abends behandelte Herr *Wolters* zwei von Sr. Kgl. Hoheit dem Prinzen Rupprecht aus Ägypten mitgebrachte Bronzefigürchen, einen Knaben mit der Geste des Karpokrates und einen sitzenden Serapis, eine kleine Wiederholung der verbreitetsten und berühmtesten Kultbilder des Gottes. Der Hauptteil seiner Ausführungen aber galt einer Neuerwerbung der Glyptothek, einem aus Athen stammenden Relieffragment in pentelischem Marmor, das vermutlich zur Basis eines Weihgeschenkes gehörte. Dargestellt ist ein schlanker Jüngling in Schrittstellung mit ruhig herabhängenden Händen, die vielleicht eben einen Ball oder einen Diskus fortgeschleudert haben. Jedenfalls handelt es sich um eine Figur einer athletischen Szene. Die beiden Kymas, die die Reliefplatte oben und unten abschließen, lassen, ohne direkte Farbspuren aufzuweisen, doch die Ornamente der ursprünglichen Bemalung noch deutlich erkennen. Zeitlich ist das Stück in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts zu setzen.

VERMISCHTES

Bei Carl Georgi in Bonn ist unter dem Titel »Bonner Vorträge« ein neues Buch von **Carl Justi** erschienen, behandelnd »Margaretha von Österreich« und »Die Peterskirche«.

Ein abgelehntes Museum. Die Kölnische Zeitung berichtet aus **Worms**: Herr Johannes A. Leber aus Berlin wollte der Stadt Worms seine Kunstsammlung, die aus etwa 120 Bildern der Düsseldorfer, Münchener und Berliner Schulen von 1870 bis 1910, sowie plastischen und kunstgewerblichen Arbeiten besteht, und ein Kapital von 130000 Mark vermachen, wenn sie die Verpflichtung übernähme, ein eigenes Gebäude für die Sammlungen zu errichten und diesem dauernd den Namen Rasor-Museum zu geben. (Rasor, ein geborener Frankfurter, dessen Voreltern aus Worms stammen, war in Berlin Architekt und ein Freund Lebers.) Die Stadt lehnte die Annahme der Schenkung ab.

FORSCHUNGEN

Ein bisher völlig unbekanntes **Frühwerk des Giovanni Bellini** publiziert U. Gnoli im soeben erschienenen Novemberheft der »Rassegna d'arte«. Die ausgezeichnete ganzseitige Illustration, die beigegeben ist, erlaubt es, sich auch ohne Kenntnis des Originals, das auf einer bei Rieti gelegenen Villa des Principe Potenziani verborgen geblieben war, bestimmt für die Richtigkeit der Zuschreibung auszusprechen. Es gehört der nicht ganz kleinen Zahl von Madonnen an, deren Entstehung in der frühesten Schaffensperiode Bellinis anzunehmen ist; das beweisen die noch etwas dürftigen Formen. Innerhalb dieser Gruppe steht es der Madonna im Besitz von Gustavo Frizzoni besonders nahe. Die Madonna ist fast ganz en face dargestellt, wie sie vor sich das auf einer Balustrade stehende Kind hält. Dieses umfaßt mit dem linken Händchen leicht die Rechte seiner Mutter und spendet mit dem andern den Segen. Hinter der Gruppe weitet sich rechts und links das Land; hier führt ein Schlängelweg zu einem auf bebuschter Anhöhe gelegenen Schloß; dort wird der Blick zu fernen Hügeln geleitet. Oben im Bild ist hinter der Madonna ein Kranz aus Akanthus(?)blättern und kleinen Kürbissen an unsichtbaren Pfeilern (sollte hier ursprünglich durch den Rahmen die wirkliche Stütze geboten gewesen sein?) aufgehängt: bei Bellini das einzige mir bekannte Beispiel einer in Venedig sonst nicht ungewöhnlichen Dekoration. Es ist aber nun nicht nur so, daß wir die Gruppe der frühen Bellinibilder um eine Nummer bereichern dürfen: vielmehr ist dieses neue Werk als die schönste Jugendmadonna Giovanni Bellinis anzusprechen, die wir kennen. Der sinnende Ernst der Madonna, deren Formen in edler Strenge gebildet sind, die kindliche Ernsthaftigkeit des Knaben, dessen Körper ein kurzes Röckchen verhüllt, während das Haupt mit einem Käppchen bedeckt ist, unter dem die Ringellocken überall hervorquellen, die reine, klare Zeichnung bilden zusammen mit der echt bellinesken Landschaft ein Ganzes voll herber quattrozentistischer Schönheit. Die Abbildung läßt erkennen, daß, von einem Riß links vom Nimbus der Madonna abgesehen, das Bild ausgezeichnet erhalten ist. *G. Gr.*

Alphonse Legros †

In meinem Verlage erschienen kürzlich:

Die Opfer des Brandes

⁘ (Les Victimes de l'Incendie) ⁘

Originalradierung. 5, vom Künstler voll bezeichnete Drucke, von denen noch 3 zur Verfügung . . . . . à Mk. 80.—

Dasselbe Blatt. Vorzugsdrucke auf großrandigem Papier . . . . . Mk. 5.—

⁘ Geographiestunde ⁘

Dreifarbendruck nach d. Originalgemälde im Wallraf-Richartz-Museum Mk. 1.—

E. A. Seemann in Leipzig

Kupferstich-Auktion!

Im **Jänner 1912** findet im **Dorotheum in Wien** die Versteigerung der

Kupferstich-Sammlung des Kunsthistorikers Dr. Alfred v. Wurzbach

statt. Die Sammlung enthält, abgesehen von zahlreichen, gänzlich unbekannten Stichen der verschiedensten Künstler, die reichhaltigste Kollektion von Radierungen und Stichen nach Gemälden *Rembrandts* und seiner Schüler, die jemals zur Versteigerung gelangte. (500 Stück.) Darunter ausgezeichnete Schabkunstblätter von *Earlom, J. de Frey, W. Unger* und ein vorzügliches Oeuvre von *G. F. Schmidt.*

Illustrierte Kataloge und Auskünfte durch die

Buch- u. Kunsthandlung Halm & Goldmann
WIEN I., Opernring 19

Inhalt: Die Gebrüder Asam in Rom. Von F. Noack. — Hugo von Tschudi †; Valentin Alexandrowitsch Serow †; Alphonse Legros †; Thomas Ball †. — Personalien. — Busch-Denkmal in Wiedensahl. — Ausstellungen in Köln, München, Berlin, Düsseldorf, Elberfeld, Amsterdam, Wien. — Kunst- u. Gewerbe-Museum in Dortmund; Folkwang-Museum in Hagen; Stadtgeschichtliches Museum in Leipzig; Museum der bildenden Künste in Leipzig; Metropolitan-Museum in New York. — Kunstwissenschaftl. Gesellschaft in München. — Vermischtes. — Frühwerk des Giov. Bellini.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 10/11. 29. Dezember 1911.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE

Von Dr. Max Maas, München

Wie auch in den verflossenen Jahren (s. zuletzt »Kunstchronik« 1910/11, Spalte 97—105 und Spalte 113—119), wollen wir versuchen, aus dem »Archäologischen Anzeiger«, der soeben erschienen ist, die »Archäologischen Funde im Jahre 1910« insoweit wieder nachzutragen, als die direkte Berichterstattung sie in den Spalten dieser Zeitschrift noch nicht gebracht hat. Diese archäologische Nachlese ist eigentlich unrichtig mit »Nachlese« bezeichnet; denn wenn wir das ungeheure und in keiner übrigen Berichterstattung sonst vertretene Material, das der »Archäologische Anzeiger« wiederum in 250 Spalten vorlegt, betrachten, müssen wir zunächst die Ohnmacht gestehen, auf andere Weise wie durch Auszug aus diesen zentralisierten Berichterstattungen jemals einem größeren Publikum nur annähernd die Gesamtheit der archäologischen Resultate eines Jahres vorzuführen. Es gibt zwar im Ausland auch derartige zusammenfassende Berichte; z. B. hat das jährlich bei John Murray in London erscheinende »The Year's Work in classical Studies« außerordentlich übersichtliche Zusammenstellungen über Prähistorie, Griechenland, Italien und das römische Großbritannien; aber eine solche autoritative Lückenlosigkeit, wie sie der »Archäologische Anzeiger« bietet, ist nach wie vor unerreicht. Um den Raum dieser Zeitschrift nicht allzusehr in Anspruch zu nehmen, müssen wir uns jetzt auf die Hauptländer: Griechenland, Kleinasien, Kreta, Italien, Südrußland, Nordafrika beschränken und auch hier das Kunstarchäologische und Kulturgeschichtliche möglichst allein betonen. Wollten wir auch die anderen für die Altertumsfunde in Betracht kommenden Länder wie Frankreich, Britannien, die Schweiz und die Donauländer mit in unsere Nachlese aufnehmen, so würde die von uns zu beanspruchende Spaltenzahl eine allzu große werden. Ägypten soll nach dem Erscheinen des »Archaeological Report of the Egypt Exploration-Fund« speziell nachgetragen werden.

Um mit *Griechenland* zu beginnen, so ist die Restauration der Propyläen der athenischen Akropolis unter Balanos' umsichtiger Leitung fortgeschritten. Epistyl, Metopen und Triglyphen liegen wieder an ihrem alten Platz über den Säulen und von der Nordhälfte der Osthalle können auch noch Geison, Giebel und Giebelgeison aus den alten Werkstücken aufgebaut werden. Bei der Untersuchung der späten Teile der Akropolisringmauer kam ein wichtiges archaisches Relief, das auf beiden Seiten der Platte Athena darstellt, zutage. — Am römischen Markte, beim Turm der Winde, wurden früher begonnene Ausgrabungen, bei denen eine jonische Stoa mit Kammern für Kaufläden in einer Länge von 112 m freigelegt worden war, fortgesetzt und dabei weitere 30 m der Stoa freigelegt. (Siehe »Kunstchronik« 1910/11, Spalte 414; ebendaselbst auch über Brückners Arbeiten im Friedhof der Hagia Trias.) — Bei Chalkis wurden in der Nähe des Isistempels an der Quelle Arethusa Reste eines Bades ausgegraben, ferner eine späte Nekropole des 2.—1. Jahrhunders v. Chr., namentlich aber bei Treis Camares zehn mykenische Kammergräber mit verschiedenartigen Funden aufgedeckt. — Der Apollotempel in Eretria wurde vollständig aufgedeckt und dabei herausgefunden, daß die ältesten Reste an dieser Stätte drei »Kurvenbauten« waren. Von dem älteren Apollotempel sind Säulentrommeln und herrliche Giebelskulpturen erhalten, worunter der Torso einer gefallenen Amazone, Teile der Pferde vom Gespann des Theseus und andere Reste die bedeutendsten Neufunde repräsentieren. Diese schönsten Giebelgruppen des ausgehenden 6. Jahrhunderts könnten zu dem mächtigen Peripteraltempel nicht gehört haben, dessen Funde allein erhalten sind. — Im Museum von Schimatari (Tanagra) wurde unter zahlreichen unbeachtet gebliebenen Stelen von Tanagra auch die feingravierte Stele des Saugenes (gefallen 424 v. Chr. in der Schlacht bei Delium) wieder gefunden. Diese Stele trägt reiche eingegrabene Darstellungen und ist ein Kunstwerk ersten Ranges aus bester Zeit. — Auf einem, an den modernen Friedhof von Theben im Norden anstoßenden Hügel wurden bei Ausgrabungen, in denen man die berühmte Orakelstätte des ismenischen Apollon suchte, mykenische Kammergräber gefunden, mit prächtigen, großen Gefäßen des sogen. Palaststils der ersten bis zweiten spätminoischen Periode. Von den Bauten des Apollotempels ist wenig erhalten. Aus der gleichen mykenischen Zeit wurden im Süden der Stadt Theben noch fünf weitere Gräber mit mannigfaltigen Einzelfunden ausgegraben. — In Thessalien hat Arvanitopulos den Turm der bemalten Stelen in Pagasai ganz ausgegraben. Unter den zahlreichen Stelen, die er noch geliefert hat, ragt ein Fragment

mit vorzüglich erhaltenem Frauenkopf hervor. Auch ein zweiter Turm ist ausgegraben, der zum größten Teil aus Grabstelen bestand, wobei über 100 bemalte Stelen gefunden wurden. — An der Stelle des alten Iolkos wurden neuerdings Bauglieder eines Tempels, vielleicht der Artemis Iolkia gefunden. — Eine große sehr wichtige neolithische Ansiedlung wurde bei Hasabali in der Pelasgiotis konstatiert und noch eine größere Anzahl anderer an verschiedenen Stätten Thessaliens. — Auf der Akropolis von Homolion wurde ein Tempel gefunden, von dessen Kultbild, einer kolossalen Tonstatue, allerdings nur der Fuß erhalten ist.

Auch der Peloponnes bot reiche Ausbeute. Eine mykenische Nekropole wurde zu Hermione von Frickenhaus und Walther Müller konstatiert. — Am Unterbau des großen Tempels, der das Vorgebirge von Hermione krönt, hat Philadelpheus gegraben. Er schreibt diesen Tempel der Athena zu. Ferner wurde von dem gleichen Gelehrten der Poseidontempel in einigen ganz zerstörten Resten an der Nordostspitze der Halbinsel gesehen, während andere Tempelreste unter der Kirche westlich außerhalb der Stadtmauer von Frickenhaus und Müller der Demeter Chthonia zugeschrieben werden. — Im Hippodrom am Lykeion wurde eine 70 m lange Halle im Süden der Rennbahn zum Teil freigelegt, ferner nördlich von ihr steinerne Sitzstufen, Basen von Statuen, Ablaufschranken der Rennbahn und ein großes, wohl als Herberge für Besucher dienendes Gebäude. Auch ein römischer, außen rechteckiger, innen halbrunder Bau wurde nahe der Südwestecke der großen Halle aufgedeckt. — Früher schon zwischen Megalopolis und Lykeion unternommene Versuchsgrabungen wurden jetzt fortgesetzt und die Stätte mit dem alten Kretea und dem altarkadischen Heiligtum des Apollon Parrhasios identifiziert. — Im Tempel der Athena von Tegea hat Rhomaios in der Südostecke Blöcke vom Unterbau einer großen Basis gefunden, zu der der herrliche Frauenkopf, der vor zwölf Jahren entdeckt worden ist, wahrscheinlich gehört. Zu der sogen. Atalante aus dem Ostgiebel des Tempels kann er nicht gehören. Schöne Bauglieder des Athenatempels, einen verstümmelten männlichen Torso, Marmorblöcke, die zum großen Altar der Athena gehörten, wurden weiter gefunden. Die französischen Gelehrten Dugas und Berchmans haben außerdem festgestellt, daß Ringhalle, Pronaos und Opisthodom dorischer Ordnung waren. — In der Umgebung von Tegea gab das Heiligtum der Demeter bei dem Dorfe Hagios Sostis neuerdings reiche Funde von Terrakotten, Bronzen und Marmor. Das Glanzstück ist eine Bronzestatuette strengen Stils aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts, eine thronende Demeter. — Während dieses Heiligtum durch seine Armseligkeit architektonisch uninteressant ist, ist der drei Stunden westlich von Tegea gelegene Tempel des Poseidon und der Athena Soteira, ein dorischer Bau aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts, auf einem Unterbau aus Kalkstein ganz aus einheimischem Marmor errichtet. Vor diesem Marmortempel stand an dieser Stelle schon ein älterer Bau mit noch erhaltenen Teilen des tönernen Dachschmucks und vielen bronzenen Weihegaben des 7.—6. Jahrhunderts v. Chr.

Auf Naxos wurden die prähistorischen Ansiedlungen und Nekropolen mit Erfolg weiter untersucht und interessante Funde gemacht. — Über die Ausgrabungen in Korfu wurde an dieser Stelle (»Kunstchronik« 1910/11, Spalte 392) bereits berichtet. — Die von Hill geleiteten Ausgrabungen der Amerikaner in Korinth wurden fortgesetzt. — Die Engländer haben vom April bis Juni zu Phylacopi auf Melos die früheren Ausgrabungen fortgesetzt und neue Gräber in einem bisher unberührten Viertel im Südosten, 6—7 m unter wohlerhaltenen Häusern und Schichten, im gewachsenen Felsen gefunden. Diese Gräber waren ausschließlich Kindergräber, so daß man annehmen muß, daß nur Kinder innerhalb der Häuser bestattet worden sind.

Die Franzosen haben auf Delos zunächst von Mitte August bis Anfang Oktober 1910 von der Agora der Italiker ausgehend, die Umgebungen des Heiligen Sees untersucht, wobei östlich vom See eine neue Straße mit späthellenistischen Magazinen und einer Palästra aufgedeckt wurde, die wohl für privaten Unterricht in Athletik bestimmt war. — Die beiden Heiligtümer der ägyptischen und syrischen Götter sind jetzt ganz freigelegt. Im Bezirk der syrischen Götter lag westlich vom großen Hof eine 90 m lange dorische Halle mit Porossäulen mit Marmorkapitellen. Im Westen stößt daran die reiche Exedra des Midas von Herakleia, im Osten die des Publius Aemilius, Sohnes des Leukios, das Theater, eine Zysterne und noch zwei andere Exedren. Alle diese Exedren sind quadratische Bauten mit breitem Podium auf drei Seiten, das vielleicht für Inkubationen bestimmt war. — Ein älteres ägyptisches Heiligtum ist westlich von der Exedra des Midas auf einem kleinen Felsplateau aufgedeckt worden. — Die Untersuchung des längst bekannten Portikus des Philippus wurde vollendet und dabei zwei Bauperioden fixiert. — Die eingehenden Arbeiten der Franzosen in Delphi haben bisher gewonnene Ergebnisse mehrfach verändert. Details darüber mögen im »Archäologischen Anzeiger« selbst nachgelesen werden (s. jetzt unter Kunstkronik 1911/12, Sp. 120).

Die Frühjahrskampagne des Deutschen Archäologischen Instituts in Tiryns mußte abgebrochen werden, ehe die reichen Funde von Stuckresten zwischen der Westtreppe und der Westmauer des Palastes erschöpft waren. Die im November und Dezember von Kurt Müller vorgenommene Ergänzungsgrabung hat die Zahl der Freskenfragmente verdoppelt. Rodenwaldt hat es zuwege gebracht, die Fragmente des älteren Palastes von denen des jüngeren zu scheiden. (Siehe »Kunstchronik« 1910/11, Spalte 534.) — A. Frickenhaus und W. Müller haben im Frühjahr 1911 die Argolis weiter bereist und dabei verschiedenartige Resultate erzielt, indem sie frühere Untersuchungen nachprüften und erweiterten, Ruinenstätten zum erstenmal aufnahmen und neue Ruinenstätten sichteten. Umfangreiches keramisches Material wurde dabei an

Ort und Stelle ausgelesen. — Hiller von Gertringen hat mit Dr. Lattermann Arkadien durchreist, wobei u. a. auch Orchomenos von Lattermann neu aufgenommen wurde, ferner Methydrion, Thisoa und Teuthis. Westlich von Methydrion wurde ein Tempel durch eine kurze Ausgrabung freigelegt. In Orchomnos wurde ein archaischer Torso gefunden.

Nach Kleinasien mit den Gewährsmännern des »Archäologischen Anzeigers« weiterwandernd finden wir zunächst Berichte über die amerikanischen Ausgrabungen in Sardes, wobei viele altlydische Kammergräber mit Dromos und einheimischen Arbeiten in Ton, Alabaster und Bronze, noch ohne griechischen Einfluß, gefunden wurden. In den durch den Absturz der Akropolis gut sichtbar gewordenen Schichten hat man einen altlydischen einfachen Hallenbau und darüber Reste des 6. bis 5. Jahrhunderts gefunden. Ferner wurde die westliche Fassade des großen marmornen Tempels aufgedeckt, dessen Ostende schon längst bekannt war. Schöne archaische Bauglieder sind erhalten. — Die Ausgrabungen des Deutschen Instituts in Pergamon galten dem heiligen Bezirk der Demeter. In der neuesten Kampagne wurde die Südstoa mit ihrem Keller ganz freigelegt, ebenso die östliche Hälfte der Nordstoa. Von dieser östlichen Hälfte liegt ein Stufenbau für Zuschauer, woran westlich eine Säulenhalle stößt, deren Gebälk merkwürdige äolisierende Formen zeigt. Vier große und viele kleinere Altäre, teilweise noch in Situ, lagen vor den Sitzstufen. Östlich vom Demeteraltar ruhen die Fundamente von zwei großen Altären. — Die Thermen des oberen Gymnasiums sind ganz aufgedeckt; und im Theater wurden weitere Reste vom älteren Zuschauerraum und ein kleiner Rest des älteren Skenengebäudes gefunden. — Der Unterbau eines kleinen Tempels in Ketiostale wurde freigelegt. — Unter den Einzelfunden sind zwei Marmorstatuetten von Tänzerinnen aus dem 2. bfs 1. Jahrhundert und eine Statuette der Athena, eine hellenistische Kopie eines attischen Originals des 5. Jahrhunderts, gefunden. — Auf der höchsten Spitze des Gündags bei Pergamon wurde der Tempel der Meter Aspordene mit seinem großen Altar und Teile der Stoen aufgedeckt. — Über die großartigen Ergebnisse der preußischen Ausgrabungen in Milet und Didyma wird erst im nächsten Heft des »Archäologischen Anzeigers« berichtet werden.

Was *Kreta* betrifft, so können wir zunächst auf »Kunstchronik« 1910/11, Spalte 504, über Tylissos verweisen. — In Hagia Triada wurden die Bauten nördlich und östlich vom Palast von den Italienern weiter untersucht. Im Osten trennt eine gepflasterte Straße den Palast von einem schönen dreizimmrigen Hause. Zwei der Zimmer stehen mit dem Vorzimmer durch eine zweisäulige Halle in Verbindung. Eine steinerne Treppe führt zu dem verschwundenen Obergeschoß. Weiter wurde eine ganze Straßenanlage aufgedeckt mit Wohnhäusern, einer Pfeilerhalle und einer breiten Treppe, wobei die Verbindung von Werkstätten mit der Halle eigenartig ist, die viel eher an eine griechische Agora oder römische Tabernen erinnern, als an die spätminoische Agora von H. Triada, auf welche die Vasenscherben und großen Gefäße schließen lassen. Bei der Ausgrabung der Häuser wurde eine prächtige Steatitlampe, eine Bronzestatuette eines nackten Mannes und reich ornamentierte Vasen der letzten spätminoischen Periode gefunden. — Südlich von Phaistos bei Siva wurden zwei nebeneinandergelegene frühminoische Kuppelgräber von bekanntem Typus ausgegraben. — Ausgrabungen an der Stätte von Lebena, dem alten Hafenplatz von Gortyn, wo vor elf Jahren der Tempel, eine Halle und ein Brunnen aufgedeckt worden sind, haben neuerdings nichts besonderes mehr ergeben. Nur in der byzantinischen Ansiedlung sind drei geräumige Kirchen, die leider nicht datiert werden konnten, gesichtet worden. Die Säulen, welche die Kirche in drei Schiffe teilen, stammen aus antiken Bauten. Gut erhalten ist der 4 m breite Narthex; unter dem Fußboden der Kirche und außerhalb sind christliche Gräber gefunden worden. In Gortyn ist die Freilegung des römischen Rundbaues, in dem das berühmte »Recht von Gortyn« verbaut ist, in diesem Jahre vollendet worden.

Wenden wir uns nun nach *Italien,* über welches der neuernannte erste Sekretär des Deutschen-römischen Instituts R. Dellbrueck in maßgeblicher Weise berichtet, so sind aus Genua, das für den griechischen Einfluß an der Riviera die Hauptquelle ist, weitere Funde in der ligurischen Nekropole des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. gemeldet. — Ein prachtvoller Schmuck barbarischen Stils stammt aus langobardischen Erdgräbern in Turin. — In Mittelitalien und Campanien sind die wichtigen Funde wesentlich hellenistisch. Recht ergebnisreich sind zunächst die Funde aus der östlichen Nekropole von Ancona am Südfuß des Monte Cardetto. Sie beginnen mit Bronzen des 8. Jahrhunderts, während aus dem 6. und 5. Jahrhundert fast gar nichts erhalten ist. Sehr wichtig ist aber dann das hellenistische Material, das auf einen erheblichen großgriechischen Import seit der Kolonisierung von Syrakus aus (nach 400 v. Chr.) schließen läßt. Großgriechische Keramik und Silbergerät aus zwei Gräbern (Steinkisten mit Giebeldach, in dem Holzsärge lagen) sind besonders bemerkenswert. In den Gräbern ist außer dem Silbergerät auch noch anderer mehr oder weniger kostbarer Schmuck gefunden worden. In dem Inneren des zweites Grabes fanden sich noch die Nägel zum Aufhängen von Girlanden. — Über dem bei Ancona gefundenen sogen. Gallierschatz von Montefortino, der auch zumeist aus hervorragenden Schmuckgegenständen hellenistischen Gepräges bestand, und dessen größter Teil nunmehr in das Museum von Ancona gekommen ist (siehe »Kunstchronik« 1910/11, Spalte 506/7), ist noch nichts berichtet. — Aus anderen Grabbauten ist eine Grabstele und eine Kitharaspielerin zu vermerken, die darauf schließen lassen, daß die späthellenistische Nekropole von Ancona ganz griechische Grabbauten haben muß. — Ein anderes Clusium (nicht das heutige Chiusi) wurde in der antiken Stadt, da wo heute Orbetello auf der Landzunge zwischen dem Mons Argentarius und dem Festlande von Anziani liegt, erkannt.

Aus Rom ist unter den neugefundenen Skulpturen namentlich der Augustus von der Via Labicana — in der Toga, in mittlerem Alter — zu nennen, dann der Sarkophag von Torre Nuova mit seinen dem eleusinischen Kreise entnommenen Darstellungen. — Bei der stadtrömischen Architektur ist die Freilegung der Basilica Emilia und die Abtragung der Villa Mills fortgesetzt worden; auch die Freilegung der Diocletiansthermen hat einiges Neue gebracht. — Die Ausgrabung in dem syrischen Heiligtum am Janiculum hat nur die Feststellung eines großen Fischteichs in den Anlagen des Heiligtums gefördert. — Außerdem erkannte Gauckler an einigen schon früher zutage geförderten Skulpturen die Spuren eines seltsamen und noch unaufgeklärten orientalischen Ritus, wonach bei solchen Figuren, deren oberer Schädelteil aus einem besonderen Stück mit glatter Fläche aufgesetzt war, anzunehmen ist, daß eine heiligende Substanz auf diesem Wege dem Schädel einverleibt worden ist. Auf solche Weise mögen auch die besonders angesetzten Perücken bei Frauenporträts des 3. Jahrhunderts zu erklären sein, für die man bis jetzt die Erklärung gesucht hat, daß auf solche Weise auch Porträtbüsten den Wechsel der Mode mitmachen sollten. — Über die wichtigen Ausgrabungen Vaglieris in Ostia wurde an dieser Stelle (»Kunstchronik« 1910/11, Spalte 149) bereits berichtet. — Besonders reich kommen die Berichte aus Pompeji in diesem Jahre. In der Stadt wurde die Casa delle Nozze d'argento völlig freigelegt, wobei ein interessanter Ökus am Peristyl, ein großes Wasserbassin im Gartenhofe und als wichtiger Einzelfund eine hinter Bergkristall gemalte Miniatur des Porträts eines Mannes zutage kamen. — Die Insula VI der Reggio IV bestand aus sechs Häusern. In einem Gartenhof stand ein Baum mit einem Altar davor, also ein kleines Heiligtum, wie wir es aus den hellenistischen Reliefbildern kennen. — Die wichtigsten Funde in Pompeji lagen in den Vorstädten, in erster Linie die Villa Item vor dem Herculaneischen Tor, wobei noch prachtvolle Dekorationen des Mau'schen zweiten Stils gefunden wurden. Über eine merkwürdige Reliefkomposition als Wandschmuck aus diesem Hause siehe »Kunstchronik« 1910/11, Spalte 185 und 186. — In der Nekropole ist vor dem Nolanertor und dem Vesuvtor gearbeitet worden, wobei ein bisher nur auf den römischen Landschaftsbildern nachgewiesener Grabtypus, nämlich die »Schola«, in deren Mitte auf einem hohen Postament eine Säule mit einer Amphora steht, festgestellt wurde. Dafür ist das Grab der Esquillia Polla typisch.

In der wesentlich hellenistischen Nekropole von Teano wurde vieles gefunden, was bereits im Neapler Museum untergebracht ist. Interessant ist, daß die ganze Anlage der Gräber und besonders die Behandlung der Wände an das von Thiersch herausgegebene Grab von Marissa erinnert, und daß hier südosthellenistischer Einfluß über die campanischen Küstenstädte eingedrungen sein mag. — Aus Apulien sind hauptsächlich prähistorische Funde zu nennen. — In der neolithischen Ansiedlung am Pulo bei Molfetta wurden die Ausgrabungen auch nach Mossos Tod fortgesetzt (s. »Kunstchronik« 1909/10, Spalte 100ff.). Eine ähnliche Kultur fand Mosso noch bei Terlizzi auf dem Hügel Monteverde bei Bari. — Über die Dolmen bei Bisceglie ist früher an dieser Stelle schon berichtet worden (s. »Kunstchronik« 1909/10, Spalte 101).

Auf Sizilien wurde ebenfalls die Kenntnis der vorgriechischen Zeit erweitert und abgerundet. Am lehrreichsten sind wohl erneute Grabungen bei Stentinello in der Provinz Syrakus; unter den Scherben fanden sich solche, die den Thessalischen von Dimini und Sesklo ähneln. Zwei Dörfer der ersten sikelischen Periode (s. »Kunstchronik« 1909/10, Spalte 102) an der Küste bei Camarina haben neues Licht auf architektur-geschichtliche Fragen der Gestalt der Ansiedlung und Häuser (Rundhütten) und nach den Beziehungen mit dem Osten und Westen eröffnet. — Über die prähistorischen Bauten Sardiniens haben wir dem, was über die Nuraghen und überhaupt die megalithischen Bauten der Insel an dieser Stelle gesagt haben, nichts mehr hinzuzufügen.

Der Bericht Dellbruecks hat — ebenso wie der Karos über Griechenland und die nun im Auszug folgenden Gesamtberichte aus Rußland und Nordafrika — noch den bedeutenden Vorzug, daß in diesen Berichten wichtige Literatur über allgemeine kunsthistorische und topographische Fragen, soweit sie die Antike der genannten Länder betreffen, behandelt werden. So wirft Dellbruecks Bericht Licht über verschiedene Fragen der römischen Topographie, über die neuere Literatur über den Münchener Fries der Basis des Domitius Ahenobarbus, über den Ursprung des landschaftlichen Reliefs, über den Zusammenhang von italischen Grabbauten mit solchen anderer Mittelmeerländer usw.

Eine große römische Villenanlage wurde, wie wir anderen Quellen entnehmen, noch vor ganz kurzer Zeit in Villazzano bei Sorrent gefunden. Sie ist aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. und von ganz neuartigem Grundriß. In einem großen in der Mitte liegenden Saale waren Wandnischen zur Aufnahme von Statuen; von da aus führte eine 3 m breite Treppe in den Oberstock und auf eine Terrasse, die als Garten eingerichtet war. Im Oberstock waren eine Anzahl Räume verschiedener Bestimmung. Zum Schmuck des Hauses gehörten ein 2 m breites Relief mit einem Opfer für Diana mit landschaftlichem Hintergrund. Ein weiteres Relief läßt Teile eines dionysischen Komos, ein drittes eine Anzahl Faune erkennen. — Außerdem sind in Sorrent selbst Giebelskulpturen gefunden worden, die griechischen Ursprungs und aus früher Zeit sein sollen. Wissenschaftliche Berichte über diese erst vor kurzem gemachten Funde stehen noch aus.

Die Ausbeute des Jahres 1910 — so beginnt B. W. Pharmakowsky seinen Bericht über *Rußland* — ergab nicht allein ein reiches Material, besonders für die antike Kunstindustrie, sondern sie zeigte sich außerordentlich auch in materiellem Sinn: eine solche Masse Goldes ist selbst in den reichsten »skythischen Gräbern« noch nie gefunden worden.

In Transkaukasien, in Basch-Garni, im Erivanschen

Gouvernement, wurde ein schön und reich ornamentierter Tempel (sechs auf acht Säulen) aus der Zeit Hadrians bloßgelegt. — Im Gelamgebirge fand die Expedition der Herren Prof. N. J. Marr und J. J. Smirnoff eine Reihe kolossaler, aus Stein gearbeiteter Fische, welche ursprünglich senkrecht in der Erde standen und wohl Fetische der Urbevölkerung waren. — Im Dorfe Kasinskoje im Alexandrowschen Bezirke des Stavropolschen Gouvernements fand ein Bauer in seinem Gemüsegarten eine große Reihe massiver Goldgegenstände (Halsringe, Spiralarmringe, glockenförmige Gegenstände, alles aus hellenistischer Zeit), welche zusammen 16 Kilo wiegen. — Aus Tuapse im Tschernomorschen Gouvernement stammen ein goldener schön gedrehter Halsring, ein goldener Halsschmuck in Form eines Halbmondes, zusammen mit 60 Goldmünzen des Lysimachos. — In einem antiken Steingrabe der Halbinsel Taman wurden gefunden: drei grauschwarz gefirnißte hellenistische Gefäße mit eingeschnittenen oder aufgeschlämmten Ornamenten aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., ein Fingerring mit geschnittenem Stein, ein reicher Halsschmuck feinster Arbeit, Broschen, Ketten, Ohrringe usw.

Im alten Tanais wurde bei im Vorjahre bereits begonnenen Ausgrabungen von A. A. Müller reiche Ausbeute gewonnen. Den Ehrenplatz unter den Funden nimmt ein mit Gold bekleidetes Schwert, dessen Scheide mit gestanzten Figuren und Ornamenten verziert ist, ein. Diese Scheide ist in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. zu datieren. Andere Funde, Goldplatten mit Verzierungen und Reste von Eisenwaffen, ferner eine rotfigurige attische Lekythos sind noch bemerkenswert.

In Kertsch (Panticapaeum) kamen bei den Ausgrabungen der Nekropole durch Schkorpin Sachen von ganz hervorragender Bedeutung zum Vorschein, in erster Linie eine prachtvolle grüne Glasamphora mit verschieden wirkenden Farben ornamentiert. Diese Vase, die mit Oliven und Weinranken, zwischen denen man Vögel sieht, bemalt ist, ist ein Unikum. Ferner sind zu notieren: ein großer Kranz in Form eines breiten Bandes, ein weiterer Kranz in Form eines Bandes, das mit gestanzten Darstellungen verziert ist, ein Kranz mit Apiumblättern, verschiedene Ringe für die Finger oder das Ohr, ein Medaillon mit einem Cameo: alle diese Gegenstände sind aus Gold. Zahlreich sind auch geschnittene Steine und vorzügliche figürliche Terrakotten und viele Vasen, die alle aus der Nekropole stammen. Aus Kertsch erwarb die Kaiserliche Archäologische Kommission ferner den Bronzeboden des Schallgehäuses einer Lyra in Form einer Schildkrötenschale mit gestanzten flachen Reliefiguren. Zur Lyra gehören auch 16 Saitenschlüssel aus Bein. Aus gleicher Stätte erwarb sie noch Ohrringe, ein Goldkränzchen, eine Silbermünze des Archon Hygiainon (3. Jahrhundert v. Chr.), einen großen goldenen Kranz und u. a. auch drei schwarzfigurig-jonische Vasen.

In der Nähe von Sebastopel wurden von N. M. Petschonkin Reste einer befestigten Ansiedlung ausgegraben, die vom vierten vorchristlichen Jahrhundert bis in die frührömische Zeit existiert haben muß. Es handelt sich wohl um die »Alte Chersones« des Strabo.

Pharmakowsky selbst setzte seine Ausgrabungen in Olbia fort, wo namentlich das im Vorjahr entdeckte Peristylhaus weiter untersucht wurde. Es stand am Kreuzungspunkte zweier Straßen, in deren Mitte sich die Wasserkanäle unter dem Pflaster fanden; der das Wasser von dem Peristylhof ableitende Kanal mündete in diesen Straßenkanal. Das Peristylhaus selbst hatte zwei Bauperioden; die spätere zeigte stark barbarischen Geschmack. Aufgedeckt wurden ein Tyroreion und ein Zimmer, dessen Fußboden mit Mosaik aus der früheren Bauperiode noch belegt war, jedoch nur in einem, möglicherweise sakralen Zwecken dienenden, Teile des Zimmers. — Von der Stadtmauer von Olbia wurden nur Fundamente auf einer Strecke von ungefähr 23 m gefunden. Im Norden sprang ein viereckiger Turm aus der Linie der Stadtmauer gegen den zu Fluß vor. — Die Ausgrabungen an dem Peristylhaus und dessen nächster Umgebung trugen zu der Feststellung der Tatsache bei, daß Olbia unmittelbar nach der getischen Zerstörung nicht zu existieren aufgehört hat, vielmehr daß die zerstörten Bauten, obgleich in sehr schlechter Weise, umgebaut und restauriert worden sind. — Südlich von der Area, wo sich das Peristylhaus befindet, wurden die erste und Teile der zweiten und dritten Schicht einer neuen Area in Angriff genommen. In der dritten Schicht fand sich ein Wasserleitungskanal, dessen Wände und Decke aus Stein bestanden und in dem die Tonröhren lagen.

Nicht weniger als 1691 Inventarnummern ergaben die Funde bei den Ausgrabungen in der Stadt Olbia, wozu 81 — meist archaische — Gräber der Nekropole 521 Nummern lieferten. Aus der Nekropole stammen: ein Halsband aus goldenen Rhomben, drei Paar Ohrringe aus Elektrum, Goldperlen, Ohrgehänge, phönikische Alabastra, schwarzfigurige Vasen, ein bronzener Gürtelendenbeschlag, ein Bronzespiegel, alles archaisch. Weiter erwarb die Kaiserlich Archäologische Kommission aus Olbia: eine archaische Glasperle in Form eines bärtigen Kopfes, eine Goldmünze Philipps II., eine schwarzfigurig-jonische Oinochoe, eine attische schwarzgefirnißte Lekythos, eine große schwarzgefirnißte Amphora aus dem 2. Jahrhundert v. Chr., einen grünglasierten Becher mit der Darstellung tanzender Skelette u. a. m.

Die Ausgrabungen auf der Insel Berezanj waren im Jahre 1910 wegen eines Mißgeschicks, von dem der Expeditionsleiter Prof. E. v. Stern betroffen wurde, unterbrochen. Angekauft wurden aus Berezanj: eine archaische-jonische Terrakottaschüssel, eine ebensolche Oinochoe und verschiedene andere Gefäße.

Interessante Resultate ergaben noch die Ausgrabungen des Herrn A. A. Spitzin bei Nemiro in Podolien, wo Überreste einer alten Stadt liegen. Die Gegenstände stammen teils aus der neolithischen, teils aus der älteren Kupferzeit, teils aus der Hallstattperiode.

In Ai-Todor (Krim) wurden von dem Großfürsten

Alexander Michailowitsch Ausgrabungen auf seinem Gute vorgenommen, deren Resultate auf die Existenz eines römischen Kastells (wahrscheinlich Charix) hinweisen. Das Kastell liegt ganz im Meere; innerhalb desselben wurden Bäder und eine mit denselben in Zusammenhang stehende große Halle entdeckt. Außerhalb des Kastells fand man einen kleinen Tempel. Obwohl die Einzelfunde, die jetzt in einem kleinen Lokalmuseum vorzüglich ausgestellt sind, wie auch die aufgedeckten Bauten bescheiden sind, so sind sie doch in ihrer selten einheitlichen Masse und ihrer chronologischen Fixierbarkeit geeignet, ein anschauliches Bild des Alltagslebens in einem römischen Kastell in der weiten Peripherie der damaligen Welt zu geben. Nach den Inschriften muß Ai-Todor eine Station der Beneficiarii (Gensdarmen) gewesen sein, welche die Regelmäßigkeit und Gefahrlosigkeit des Verkehrs auf dem großen Wege sichern sollten, der an dem Kastell vorbeiführte. Wahrscheinlich auch nahm das römische Kastell in Ai-Todor die Stelle eines alten taurischen Oppidum ein. Ein solches lag auch am Aju-Dag, wo sich auch eine Kreuzung wichtiger Landwege befand. In dem Tempel von Ai-Todor wurden eine Masse Votivreliefs gefunden, deren Sujets und Technik und Formen den Reliefs analog sind, die aus den Tempeln der thrakischen Götter von Thrakien, Unter-Moesien, Dakien und Pannonien bekannt sind. Diese thrakischen Kulte müssen nicht allein der aus ungefähr 500 Mann des Moesischen Heeres bestehenden Garnison, sondern auch der lokalen Bevölkerung bekannt gewesen sein. Außer dem Heiligtum der thrakischen Götter existierte in der Nähe von Ai-Todor auch noch anderes, wahrscheinlich der taurisch-lokalen Göttin Artemis geweihtes Heiligtum. Die Heiligtümer sind wahrscheinlich von den christlichen Goten zerstört worden.

Trotz aller Anerkennung für das, was Frankreich in *Nordafrika* für die Archäologie getan hat, muß Adolf Schulten, der als der hervorragendste Kenner dieser Landstriche wiederum im vorliegenden »Archäologischen Anzeiger« die archäologischen Funde des Jahres 1910 berichtet, mit einer Klage beginnen — und auch mit einer solchen über Zerstörung antiker Bauten schließen —, weil die Bebauung der Stätte des punischen Karthago jetzt einen solchen Umfang erreicht hat, daß die ganze punische Stadt als verloren gelten muß. Die Byrsa ist durch mehrere Hotels entstellt und das Gebiet der alten Stadt wird von zwei elektrischen Bahnen durchschnitten, an denen entlang sich eine ganze Villenstadt angebaut hat. Wer Karthago noch als eine von keiner modernen Kultur berührte Stätte gesehen hat, wendet sich entrüstet von diesem modernen Vandalismus ab. Es fällt schwer zu glauben, daß es nicht möglich gewesen sein sollte, durch rechtzeitigen Ankauf Karthago zu retten. Wenn es so weiter geht, dann werden bald auch die weiter nach Westen ausgedehnten römischen Stadtteile bebaut sein. Noch ist es Zeit, wenigstens diese zu retten. Die Gründung einer Gesellschaft »Pro Carthagine« wäre sehr am Platz, sowohl um die Gewissen zu schärfen wie auch die nötigen Mittel aufzubringen.

Im einzelnen berichtet Adolf Schulten aus *Carthago*, daß er bei seinem diesjährigen Besuch der auf der Admiralitätsinsel veranstalteten Grabung die feste Überzeugung gewonnen hat, daß man die Admiralitätsinseln und zwar so, wie sie Polybius (Appian) beschreibt, gefunden hat. Damit sind auch alle Zweifel beseitigt, ob die beiden Lagunen Reste der karthagischen Häfen seien. — Auf der Stelle des Theaters ist eine Fortsetzung der aus dem 5.—4. Jahrhundert v. Chr. stammenden Nekropole von Ard el Kheraïb gefunden worden. — Aus Thugga ist zu bemerken, daß das libysche Mausoleum, das bis zur Hälfte seiner Höhe erhalten war, wiederhergestellt ist. Das Denkmal erinnert an die bekannten, ebenfalls mit einer Pyramide gekrönten römischen Mausoleen der Provinz; das Grab weist eine merkwürdige echte phönizische Mischung ägyptischer und griechischer Architektur auf und ist ins vierte Jahrhundert v. Chr. zu setzen. — An der Peripherie von Thugga hat man ein prächtiges, vortiefflich erhaltenes zweigeschössiges Haus gefunden; das Obergeschoß ist an einer Straße, zu dem unteren muß man auf einer Treppe hinabsteigen. Ein großes mit Bassin und einer Säulenhalle, die mit schönstem Mosaik belegt ist, ausgestattetes Peristyl wurde nebst anstoßendem Zimmer aufgedeckt. In derselben Straße wurde ein Haus mit einer großen Gemeinschafts-Latrine und neun Sitzen aufgedeckt. — Bei Akuda, 6 km nordwestlich von Hadrumet, wurden interessante punisch-römische Gräber gefunden, die wahrscheinlich zu der hierdurch identifizierten Stadt Gurza gehören. — In El Dschen ist das Amphitheater, ein gewaltiges Bauwerk, bis auf den antiken Boden freigelegt worden. — Die drei Tempel in Sbeitla sind restauriert und geben mit ihrer wundervollen goldbraunen Patina ein prächtiges Bild. Der freie Platz, dessen Hinterseite die Tempel bilden, war auf den drei anderen von Säulenhallen umgeben. An diesem Forum ist auch das kleine südlich gelegene Tor restauriert worden. Eine neue Basilika und eine andere große, mit mehreren Apsiden versehene Basilika ist neu ausgegraben worden. Ein Medaillon, das in Mosaik in die Schwelle der Hauptapsis gelegt ist, stellt nach der Inschrift »Xenophon« vor. Ein weiterer literarischer Gegenstand afrikanischer Kunst ist die Inschrift »Eunucus« im Theater von Khamissa, die darauf hinweist, daß man in diesem Theater noch Stücke des Terenz spielte. Vor einigen Jahren war auch ein Virgilporträt in Mosaik in Hadrumetum gefunden worden.

Zwei bis an die algerische Grenze reichende neue Bahnlinien haben den bisher schwer zugänglichen Süden der Regentschaft Tunis erschlossen. Die südliche der beiden Bahnen berührt das antike Capsa mit seinen noch heute in Gebrauch befindlichen warmen Bädern aus römischer Zeit. Die nördliche Bahn führt nach Sbeitla (Sufetula), Kasserine (Cillium) und Deriana (Thelepte) und damit nach den interessantesten Ruinenstädten des tunesischen Südens. Thelepte weist noch ungeheure Ruinen auf und mit relativ geringen Kosten wäre hier ein vollständiges Stadtbild zu gewinnen, das Timgad bei weitem an Größe und wohl auch

an Bedeutung übertreffen würde. Leider haben es die Erbauer der Bahn gewagt, die antike Stadt als Steinbruch zu benutzen! — Voll historischer Stimmung sind die an der kleinen Syrte liegenden Ruinen von Gigthis (Bu-Grara). Die früher ausgegrabenen und aufgenommenen Gebäude haben leider bereits sehr durch Zerstörungen durch die Araber gelitten. — Vier neue Steine der Vespasianischen Termination, die bei Sidi Abdalla el-Beheim gefunden wurden, tragen zur Feststellung der Grenze zwischen Afrika vetus (Karthago, Hadrumetum, Thenae und Hinterland) und Afrika nova bei. — Ein prächtiges Fundstück stammt aus einem punischen Grab bei Ksur Sef südlich von Mahedia, ein bronzener Panzer mit Verzierungen, den man nach Analogien aus Süditalien in die Zeit des zweiten oder dritten punischen Krieges setzen, aber auch mit dem Zug des Agathokles i. J. 310 v. Chr. gegen Karthago in Verbindung bringen kann, wonach er dann einem sehr oskischen Söldner gehört haben mag. — Die im Vorjahre bereits im »Archäologischen Anzeiger« geschilderten tönernen Götterbilder aus dem alten Siagu Bir ben Rekba sind jetzt im Bardo-Museum aufgestellt und von Schulten besichtigt worden. Die zum Teil lebensgroßen Tonfiguren sind fast ein Unikum und außerdem durch die dargestellten Gottheiten befremdlich. Sie bilden ein kleines Pantheon göttlicher, teils dem Orient, teils Ägypten, teils Hellas entlehnter Figuren, in dem der dem Kult des Götterpaares Baal und Tanit eigentümliche Synkretismus und das starke Bedürfnis der Afrikaner nach stets neuen Göttern zum Ausdruck kommt. Das Heiligtum selbst läßt erkennen, wie an das ursprüngliche die Hauptgötter enthaltende Heiligtum allmählich die kleinen Kapellen für die Nebengötter angebaut worden sind. Eine hübsche Inschrift auf einer Tonlampe sei noch am Schluß des Berichtes über Tunis erwähnt: »Felix esto tu qui portas lumen«.

Aus *Algier* erwähnt zunächst Schulten die Ausgrabung der zwölften Badeanstalt und eines zweiten im Nordwesten der Stadt gelegenen ausgedehnten Klosters in Timgad, dem afrikanischen Pompeji, welches Schulten eingehend studiert hat. Die Restaurierungen, welche den alten Zustand der Gebäude vielfach verdunkeln, schädigen die Wissenschaft. Außerdem fehlt in Timgad, für diese so wichtige Ausgrabungsstätte, ein fachmännischer Leiter, da der Chef Ballu nur wenige Tage im Jahr in Timgad weilen kann und die mit der Ausgrabung betrauten beiden Herren weder Architekten noch Archäologen sind. Das prächtigste aller Häuser in Timgad ist das Haus des Sergius, das für sich allein steht, während sonst immer jede Insula (Häuserquadrat) aus zwei großen Häusern bestanden hat. — In Lambäsis (richtiger Lambraese), das man jetzt von Batna aus mit der mehrmals täglich fahrenden Post leicht erreichen kann, verwandte Schulten zwei Tage auf das Studium des Lagers der Legio III Augusta, wo zwar vieles mit Geschick restauriert ist, manches aber auch noch der erhaltenden Hand bedarf. Die Wohnungen der Tribunen sind vollständige Wohnhäuser des afrikanischen Typus mit offenem Hof und um diesen gruppierten Zimmern. — In Khamissa (Thubursicum Numidarum) hat Joly vor allem das wohlerhaltene Theater aufgedeckt, über das der Bericht des Anzeigers ein Kommentar eines bekannten Spezialisten für die Kenntnis des antiken Theaters, des Professor Ernst Bodensteiner in München, bringt. Diese Theater des afrikanischen Typus bietet wenig Besonderheiten. Nur ist merkwürdig, daß der untere Gürtel des Zuschauerraums trotz der beträchtlichen Anzahl der Sitzreihen keinerlei Treppen hat. Man muß also über die Sitze steigen, wie die beigegebene Photographie zeigt. — Neben dem Theater wurde ein Nymphäum, in dem einer der Quellarme des Bagradas entspringt, aufgedeckt. — Thibilis (Annuna) ist bei weitem nicht so regelmäßig gebaut wie Timgad, doch ist das Maß der Insula doppelt so groß wie das in Timgad, woselbst es 20×20 Meter beträgt. Auch hier sind größere Häuser vorhanden, die mehrere Normalhäuser verdrängt haben; z. B. hat das Haus des Antistius den Raum von zwei Inseln = vier Häusern.

In Madaurus (Mdaurusch, Station Dréa an der Bahn von Suk-Arrhas nach Thebessa) wurden die beiden nebeneinanderliegenden Thermen freigelegt. An der größeren fällt die große und komfortabel ausgestattete Latrine auf. Eine Menge noch vollkommen sichtbarer Grabsteine findet sich auf dem ausgedehnten Ruinenfeld der Stadt.

Zwischen Constantine und Setif wurde mit der Aufdeckung der Stadt Cuicul (Dschemila) begonnen. In den Thermen eines Hauses ist ein prächtiges und sehr reichhaltiges Mosaik gefunden worden, das allerhand sich mit Trinken, Tanzen, Musik am Strande und auf Schiffen sich belustigendes Volk darstellt. — In Scherschel (Caesarea), der Residenz des Juba, ist aus seinem Museum eine neue Replik des unter dem Namen des »Apoll vom Tiber« bekannten Apollo mit dem Dreifuß gefunden worden. — Das libysche Fürstengrab bei Krubs, ein Gegenstück zu dem von Thugga, liegt wie der Medrassen und das von Thugga auf einer weit ins Land schauenden Höhe. Eine Wiederherstellung ist schwieriger als ein Neubau, da das Gebäude infolge von Erdbeben sich geneigt hat.

Aus Marokko kann Schulten nichts weiter vermelden als die Auffindung eines Schatzes von 1500 Denaren des Juba, der i. J. 17 n. Chr. vergraben worden ist.

Wenn wir hier unseren bereits überlang gewordenen Bericht schließen, so sei damit nicht gesagt, daß die anderen Ländern, die im »Archäologischen Anzeiger« behandelt sind, nicht auch Wichtiges und Interessantes im Jahre 1910 für die Antike ergeben haben. Aber wir müssen die Spezialisten dafür auf den »Archäologischen Anzeiger« selbst verweisen und machen namentlich auf B. Filows Bericht über Bulgarien aufmerksam, das für die Kunstarchäologie manches Interessante und Wertvolle ergeben hat.

LITERATUR

Der Kodex des Giuliano da Sangallo in der Vatikanischen Bibliothek.[1]) Seit zwei Jahrhunderten von den Gelehrten benutzt, hat der Barberinische San Gallo-Kodex doch erst in verhältnismäßig neuerer Zeit jenes ernsthafte Studium gefunden, wie es der Bedeutung seines Inhalts entsprach. Müntz, Geymüller und endlich Fabriczy haben sich mit dem Inhalt des Bandes eingehend beschäftigt, und dem Letztgenannten verdankt man in seiner ausgezeichneten Monographie über die Handzeichnungen Giulianos da Sangallo (Stuttgart 1902) die erste vollständige Beschreibung des Bandes. Die moderne archäologische Wissenschaft aber empfindet das Bedürfnis, die vorzüglichsten Sammlungen von Zeichnungen nach den antiken Monumenten vollständig reproduziert dem Studium zu erschließen, da ohne die ständige Konfrontation exakt zu arbeiten nicht möglich ist; und so folgt nun der Ausgabe der dem Andreas Coner zugeschriebenen Zeichnungen in London, die von Ashby besorgt wurde (1904), der Publikation des Codex Escurialensis, die man Egger verdankt (1906), die Gesamtedition des Barberinianus durch Christian Hülsen in einer Ausgabe, die an graphischer Treue alles bisher Geleistete in Schatten stellt. Und schon wird die vollständige Veröffentlichung der Skizzenbücher Martin van Heemskerks angekündigt.

Seine besondere Bedeutung verdankt der Barberinische Kodex vor allen andern Sammlungen dieser Art dem Umstand, daß er die einzige ist, die von einem der führenden Architekten der Renaissance herrührt. Wir dürfen also hoffen, hier authentisch zu erfahren, wie ein im großen Stil selbständig Schaffender die Kunst der Vergangenheit anschaute, was ihn an dieser vorzüglich interessierte, wie er sie verstand.

Der vorliegende Band ist allmählich entstanden; die Zeichnungen verteilen sich über einen Zeitraum von annähernd fünfzig Jahren, fast über die gesamte Dauer, die dem künstlerischen Schaffen des San Gallo beschieden war. Es waren ursprünglich einzelne Pergamentblätter, zum Teil schon mit Zeichnungen versehen, als die Sammlung in einem Band vereinigt wurde. Die erste Lage war kleiner im Format, wurde aber durch angeklebte Streifen auf die gleiche Größe mit den übrigen Lagen gebracht. Schon die ungewöhnliche Größe der Pergamentblätter (der Kodex mißt 45½ Zentimeter in der Höhe zu 39 Zentimeter in der Breite) schließt den Gedanken aus, daß es sich um Skizzen des Architekten direkt nach den Monumenten handelt. Hier bediente er sich des allgemein üblichen Oktavbandes, den er leicht mit sich führen konnte: es ist das Skizzenbuch (taccuino), das ein besonders günstiger Umstand uns ebenfalls bewahrt hat, und das einen Stolz der Stadtbibliothek von Siena bildet[2]). In dieses hatte der Meister seine Skizzen eingetragen und kopierte nun mit Sorgfalt, zum Teil die Federzeichnungen mit Bister, gelegentlich mit Farbe lavierend, seine Aufzeichnungen auf die großen Pergamentblätter. Allerdings, was Fabriczy (l. c. S. 73) hervorhebt, ragt im Sieneser Buch »eine Reihe von Blättern ornamentalen Charakters durch die außerordentliche Sorgfalt und Feinheit der Behandlung vor manchem ähnlichen jener größeren Zeichnungsbuches hervor.«

Was nun den großen Tafelband angeht, so scheint es an Treue der photomechanischen Wiedergabe das Höchste darzustellen, was die Technik der Gegenwart unter der ständigen Kontrolle durch einen mit der Herausgabe betrauten Gelehrten von Hülsens Rang zu leisten vermag. Die Sorgfalt geht so weit, daß selbst die leeren Pergamentblätter wiedergegeben worden sind, so daß der Benutzer den Band selbst in der Hand zu haben sich einbilden darf und daran jede auf die äußere Zusammensetzung gerichtete Untersuchung vornehmen kann — gerade als hätte er in der Vatikana das Original in Händen. Daß jede Feinheit, die die modern angewandte Photographie hervorzuholen vermag, auf den Blättern herauskommt, bedarf kaum der Erwähnung. In einzelnen Fällen, wo durch den Zustand der Erhaltung das Auge aus den Resten kaum ein klares Bild zu gewinnen vermag, hat Hülsen noch von erfahrener Hand die undeutlichen Konturen zu klarer graphischer Gestalt rekonstruieren lassen. Auf Foglio 1 z. B. waren zur Anbringung des in prächtiger Majuskel geschriebenen Titels, worin man den Namen des Autors und die Jahreszahl 1465 als Anfang der Sammlung liest, die ursprünglichen Federzeichnungen fortradiert worden, darunter eine, die ein prachtvoll in reichsten Frührenaissanceformen geschnitztes und mit Intarsia geziertes Chorgestühl wiedergibt; vielleicht Entwurf für die Arbeit, die Giuliano im Refektorium von San Pietro de' Cassinesi in Perugia ausführte. Eine sehr sorgfältige Nachzeichnung findet man auf dem ersten Blatt des dem Textband beigegebenen Appendix. Auf Foglio 3 befand sich ursprünglich eine mit dem Stift gezeichnete figürliche Komposition, die so verblaßt ist, daß sie selbst dem so überaus sorgfältigen Fabriczy entgangen war. Auch sie findet sich nachgezogen unter den Blättern des Appendix. Ich hebe diese Beispiele hervor, um von der außerordentlichen Sorgfalt, die der Herausgeber hat walten lassen, einen Begriff zu geben.

Die Subtilität der Untersuchungen, die der Textband enthält, entspricht der Treue der photomechanischen Wiedergabe. Den Hauptteil bildet eine Beschreibung der einzelnen Blätter des Kodex mit genauer Erläuterung einer jeden Einzelheit: wo ein architektonisches Detail ursprünglich zu sehen war, und wo man es heute findet, oder wo sonst dies gleiche Stück in früherer Zeit wiedergegeben worden ist. Zahreiche in den Text eingestreute Illustrationen, namentlich aus dem Destailleur-Kodex des Berliner Kunstgewerbe-Museums, ermöglichen dem Benutzer die vollständige Nachprüfung. Alle Beischriften, die, soweit sie in Kurrentschrift von Giuliano gegeben sind, der Entzifferung einige Schwierigkeiten bereiten, sind selbstverständlich mit Sorgfalt transkribiert und erläutert.

Der »Beschreibung der Tafeln«, die den Hauptteil des Textbandes bildet, geht eine Einleitung vorauf, die absolut mustergültig ist für die Editionen solchen Charakters. Das erste Kapitel handelt von den Schicksalen des Kodex: hier ist es Hülsen gelungen nachzuweisen, daß er sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Besitz des Kardinals Sacchetti befand, dessen Familie seit einigen Jahrzehnten den alten San Gallo-Palast in der Via Giulia in Rom zu eigen besaß. Nicht sehr viel später, wahrscheinlich nach dem Tode genannten Kardinals im Jahre 1663, ist der kostbare Band in Barberinischen Besitz übergegangen, um erst in unseren Tagen mit dem ganzen Besitztum an Handschriften jener Papstfamilie der vatikanischen Bibliothek einverleibt zu werden. Im zweiten Kapitel ist die äußere Entstehung des Kodex geschildert, seine Zusammenstellung aus fünf Faszikeln (im ganzen 69 Foglioseiten) klar gemacht. Wie die Blätter ursprünglich sich zueinander verhielten, wann

1) Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano latino 4424, con introduzione e note di Cristiano Hülsen. Lipsia, Ottone Harassowitz, MDCCCCX. 1 Band in Folio und 1 Band Groß-4°.

2) Es liegt vollständig in einer von R. Falb besorgten Ausgabe vor, die 1902 in Florenz bei Olschki erschienen ist.

die einzelnen Bestandteile dazu kamen, und ähnliche Beobachtungen erhalten unter Hülsens klarer Darstellung ein eigentümliches Interesse. Während Kapitel III eine kurze Aufzählung des Inhalts der fünf »Hefte« enthält, ordnet das folgende diesen Inhalt topographisch: man sieht, wie außer den antiken Denkmälern des südlichen Frankreichs der Norden und der Süden Italiens berücksichtigt werden; den breitesten Raum aber beanspruchen die Monumente Roms. Im fünften Kapitel sucht Hülsen die Zeichnungen chronologisch festsulegen; es gelingt, für die Epoche von etwa 1485—1514 einzelne Blätter einzuordnen. Der nächste Absatz handelt von den älteren Quellen, aus denen der Meister geschöpft hat. Er benutzte neben Cyriacus von Ancona für die Zeichnungen von Maschinen einen Kodex des Francesco di Giorgio Martini. Auf die Übereinstimmung einer Gruppe von Ornamentzeichnungen mit Blättern gleichen Inhalts in einem Sieneser Kodex, den Hülsen geneigt ist, nach dem Vorgang von Promis ebenfalls dem Francesco di Giorgio zugeschrieben, wird hingewiesen. Während sich mehrfach erweisen läßt, daß der Zeichner des Escurialensis den Barberinianus kopiert hat, gehen in anderen Fällen beide auf eine gemeinsame Quelle zurück; aller Wahrscheinlichkeit waren es Vorlagen von der Hand des Domenico Ghirlandajo, die San Gallo im Austausch mit den eigenen Zeichnungen, 1492 oder 1493 erhielt. Andere Blätter gehen auf ein Buch, das Triumphbögen wiedergab, zurück; und auch die Benutzung noch anderer Vorlagen ist erweislich. Daß die Zeichnungen San Gallos ihrerseits in der Folgezeit viel benutzt wurden, begreift sich bei dem Ansehen, das er als Architekt genoß; außer Francesco da San Gallo, Giulianos Sohn, der einiges auf den Blättern des Barberinianus hinzugefügt hat (S. XXXVII) findet man Sebastiano Serlio, vielleicht Palladio, namentlich aber den Autor des schon genannten Destailleur-Kodex in Berlin, Giorgio Vasari d. J. — des berühmten Aretiners Neffen —, Cassiano dal Pozzo und andere.

Den Abschluß der Einleitung bildet ein kurzes Kapitel, worin der Autor die Grundsätze, die er bei seiner Ausgabe befolgt, darlegt und sich kurz über die von San Gallo gebrauchten Maße ausspricht. In drei Anhängen endlich sind Nachweise über die auf den Barberinianus zurückgehenden Publikationen von 1679 bis auf die Gegenwart, ein chronologischer Prospekt des Lebens und Schaffens von San Gallo und knappe Bemerkungen über das Sieneser Skizzenbuch des Meisters enthalten.

Die kurze Inhaltsangabe der Einleitung Hülsens wird hoffentlich genügen, um jedem einen Begriff von der wissenschaftlichen Bedeutung dieser Abhandlung zu geben. Auf eine jede Frage, die man — von welchem speziellen Gebiet auch immer herkommend — aufwerfen kann, wird die Antwort erteilt[1]). Die absolute, durch peinlichste Rechtlichkeit der Untersuchung erreichte Wahrheit, die in jeder Zeile dem Leser entgegentritt, vermag einen Vertreter der jüngeren Schwester der Archäologie nur mit bewundern-dem Neid zu erfüllen.

Indem wir nun auf den Inhalt der Zeichnungen, die den Barberinianus füllen, eingehen, so ist schon aus dem bisher Gesagten klar geworden, daß die archäologische Wissenschaft vorzüglich an San Gallos Zeichnungen interessiert ist. Eine große Zahl antiker Bauwerke hat der Meister offenbar für Studienzwecke mit Eintragungen der Maße darin wiedergeben, daneben eine Fülle architektonischer Details, ornamentale Zieraten und jener so viel bewunderten und so oft nachgeahmten Reliefs, wie man sie an den Triumphbögen, an der Trajanssäule und an anderen Stellen in Rom sah. Neben Denkmälern, die in Zeichnungen von anderen Meistern erhalten sind oder gar noch selbst vor aller Augen stehen, finden sich solche, die wir in dem früheren Zustand nur durch San Gallo kennen, wie (auf Fol. 36 v.) den Arco di Malborghetto an der Via Flaminia, von dessen dürftigen heutigen Resten eine photographische Abbildung (Textband S. 53) einen Begriff gibt. Ebenso ist die Wiedergabe der 1584 zugrunde gegangenen »Torre di Boezio« in Pavia von der größten Wichtigkeit. Aber man muß die Zeichnungen San Gallos doch mit kritischem Auge betrachten, denn als echter Sohn seiner Epoche behandelte er, was er vor sich sah, mit selbstherrlicher Freiheit, indem er nicht nur die Details ungenau wiedergibt, sondern auch selbständig ergänzt, wo wesentliche Bestandteile eines Bauwerks nicht erhalten waren. So gestaltet er den Augustusbogen in Fano zu einem prächtigen Triumphbogen um (Fol. 61 v.), ahmt bei dem antiken Tor in Turin, dem sogenannten »Palazzo delle Torri« für das dritte Stockwerk das Mittelgeschoß der Balnea Pauli in Rom nach (Fol. 41; vergl. Fol. 50) und läßt sich im einzelnen eine Fülle von Ungenauigkeiten zuschulden kommen, die Hülsen mit größter Sorgfalt nachzuweisen bemüht ist.

Die Zeichnungen nach Monumenten der christlichen Epoche sind ungleich seltener, und die eigenen Entwürfe treten noch mehr zurück. Man findet unter anderem den Grundriß des Domes in Florenz, des Baptisteriums nebst einer der Innenseiten letzteren Gebäudes und von S. Maria degli Angeli daselbst, eine Reihe von Zeichnungen, die sich auf das Lateranische Baptisterium beziehen, und auf Santa Costanza, das Grabmal Theoderichs zu Ravenna, die Torre degli Asinelli in Bologna usw. Unter den Entwürfen steht obenan der Grundriß von Santo Spirito in Florenz (Fol. 14), von Sankt Peter in Rom aus der Zeit, als Giuliano Capomaestro an jenem Bau war (1. Januar 1514 bis 1. Juli 1515; Fol. 64 v.), Skizzen und Grundplan des königlichen Palastes für Alfons von Neapel (Fol. 8 v. und 39 v.) von 1488 und der Entwurf eines Forts in Sarzana aus demselben Jahr.

Die figürlichen Zeichnungen sind sehr viel seltener und verraten kein hohes künstlerisches Verständnis für Formen. Selbst wenn man, wie Hülsen zu Fol. 60, annimmt, daß eine spätere Hand durch Nachzeichnen die ursprünglichen Konturen vergröbert hat, kann man den starken Manierismus, der in dieser Gruppe von Zeichnungen hervortritt, nicht übersehen, selbst nicht bei dem besten Blatt dieser Art, das die Base der Trajanssäule wiedergibt (Fol. 18 v.), wo man zwar mit Hülsen die »somma diligenza« anerkennen mag, ohne jedoch darin die »maestria« zu finden, die er bewundert; wie übrigens auch Fabriczy hier das »ungemeine zeichnerische Geschick Giulianos« hervorhob. Bemerkenswert scheint, daß gewisse Manierismen der Formgebung, namentlich der Beinstellungen mit den unnatürlich gewölbten Waden, sich bei dem späteren Filippino, dann bei Aspertini beobachten lassen.

Nur ein einziger selbständiger figürlicher Entwurf des Giuliano findet sich in dem ganzen Kodex (wenn wir von der oben erwähnten, nur aus spärlichen Resten rekonstruierten Zeichnung auf Fol. 3 absehen): Maria in ganzer Figur, von Engeln umgeben, nimmt aus den Händen zweier Engel das Christkind entgegen. Es ist eine feine Silber-

1) In einem bescheidenen Detail vermag ich dem Verfasser nicht beizupflichten. In der Erläuterung zu Fol. 23 v., worauf der Trajansbogen zu Benevent wiedergegeben ist, bezeichnet H. die Destailleurzeichnung als »freie Kopie«. Das scheint mir nicht zuzutreffen, weil, von andern Abweichungen abgesehen, der Standpunkt des Zeichners hier und dort verschieden ist.

stiftzeichnung, mit der Feder übergangen, von herbem Reiz und bei der außerordentlichen Seltenheit von Entwürfen Giulianos mit Figuren für die Erkenntnis seiner Fähigkeiten besonders wertvoll. Fabriczy hat über diese und das einzige damit vergleichbare Blatt im Sieneser Taccuino, sowie ein paar Blätter der Uffizien in einem besonderen Aufsatz gehandelt[1]) und darin nachzuweisen versucht, daß das Madonnentondo in der Londoner National Gallery, das auf der Rückseite von alter Hand geschrieben den Namen des Giuliano trägt, nicht von dem großen Architekten herrühren kann. Der rein botticelleske Charakter der Details in diesen Zeichnungen springt sogleich in die Augen; der Architekt hat sich hier auf einem Gebiet, auf dem er wohl nur gelegentlich sich versuchte, dem Größeren unterworfen. —

Die Zufälle, denen Zeichnungen fast noch mehr ausgesetzt sind, wie die anderen Formen, in denen sich das Genie dokumentiert, haben aus der künstlerisch so bewegten Zeit des Quattrocentro nur wenig geschlossenes Material eines Einzelnen uns erhalten. Daß unter diesen einer der namhaftesten Architekten sich befindet, um uns zu bekunden, mit wie hingebender Andacht man sich dem Studium der Antike auch in ihren bescheidensten Resten widmete, kommt der Archäologie wie der Kunstgeschichte gleichermaßen zugute. Aber jetzt erst, dank der musterhaften Ausgabe, die ein deutscher Verleger mit seinem Namen hat erscheinen lassen können, wird der Barberinische San Gallo-Kodex Gemeingut aller Studierenden. Daß die Beamten der vatikanischen Bibliothek, indem sie Papst Pius X. durch diese Publikation zu seinem 25jährigen Episkopat eine Ehrengabe darbringen wollten, mit dieser Aufgabe Hülsen betrauten, darf jeden mit Genugtuung erfüllen, der an der Fortdauer deutschen Gelehrtenruhms in Italien Anteil nimmt.

Georg Gronau.

Wolfgang Sörrensen, *Joh. Heinr. Wilhelm Tischbein.* Verlag von W. Spemann, 1910.

Die Monographie Tischbeins von W. Sörrensen ist eine Doktordissertation, die das Mißgeschick hatte, in dem Buch von Franz Landsberger über Tischbein eine Konkurrenz zu erhalten in dem Augenblick, als sie als Manuskript abgeschlossen vorlag. Sie wird dadurch natürlich entwertet, vor allem da Landsberger in seiner Arbeit einen Oeuvre-Katalog zusammengestellt hat, eine solche für die Kunstforschung sehr nützliche Arbeit ein zweites Mal zu geben ist dadurch überflüssig. Dem Verfasser ist es, wie er sagt, in erster Linie darum zu tun gewesen, die »künstlerische Leistung des Malers« in Tischbeins Werk herauszuarbeiten, und er hat demnach eine Schilderung seines Lebens gegeben, so wie es mit seiner Kunst verknüpft ist. Diese Art, die die gewöhnliche Form der Biographie ist, ist wohl am Platze, wenn es sich um Persönlichkeiten handelt, die für sich bedeutend sind und einer weniger problematischen Zeit angehören als Tischbein. Allein es interessiert uns wirklich nicht übermäßig, unter welchen Bedingungen das und das Bild des Künstler entstand, das Entscheidende ist hier das Milieu, in dem der Einzelne fast verschwindet, die treibenden Kräfte der *Zeit,* die das Handeln des Individuums bestimmen. Eine Biographie Tischbeins muß eine Schilderung der künstlerischen Strömungen der Zeit sein, in der er gelebt und der Gesellschaft, unter der er gewirkt hat. Das Buch von Sörrensen ist nichts als eine Zusammenstellung von Tatsachen, die an sich wenig bedeutend sind, und auch dem Kunsthistoriker nicht die Hilfe eines Oeuvre-Kataloges leisten, dabei mag zugestanden werden, daß diese Zusammenstellung mit sehr viel Fleiß geschehen ist und auf großer Materialkenntnis beruht.

Sch.

1) Jahrbuch d. preuß. Kunstslgn. XXIII, 1902, S. 197ff.

Olof Granberg, *Inventaire général des trésors d'art en Suède.* Stockholm 1911.

Der Verfasser dieses Werkes hat 1886 einen Band herausgegeben mit dem Titel: »Catalogue raisonné de tableaux anciens, inconnus jusqu'ici, dans les collections privées de la Suède«. In jenem Kataloge sind 500 Gemälde beschrieben, zumeist holländische und vlämische des 17. Jahrhunderts. Der jetzt erschienene, stattliche und schön gedruckte Band ist nicht etwa eine neue Auflage des älteren. Nur etwa ein Drittel der 500 damals verzeichneten Bilder erscheinen in dem nun vorliegenden Werke; die allermeisten von den 554 Nummern des Inventars sind zum ersten Male beschrieben und in der Literatur noch nirgends erwähnt. Der neue Band enthält 91 gute Lichtdrucktafeln.

Granberg hat den Schatz des schwedischen Bilderbesitzes mit tiefer Sachkenntnis bearbeitet, verfährt aber merkwürdig unsystematisch bei der Publikation. Wenigstens ist der zugrunde liegende Plan unverständlich. Ist schon das Verhältnis jenes Kataloges zu diesem Inventare wunderlich (nach welchem Prinzip sind einige Bilder wieder aufgenommen, andere nicht?), so bleibt die Begrenzung des Materials in dem Inventare selbst rätselhaft. Weshalb nicht nur Privatbesitz? Weshalb, wenn etwas aus dem National-Museum, nicht alles? Weshalb bei den Gemälden einige wenige Skulpturen? Vollständigkeit gehört doch zum Wesen eines Inventars. Freilich wird ein zweiter Band (zur Vervollständigung) in Aussicht gestellt. Aber die natürliche Forderung, daß gewisse Meister, gewisse Schulen, oder aber gewisse Sammlungen im ersten Band erschöpft, andere für den zweiten Band reserviert blieben, wird nicht erfüllt. Regellos ist die Reihenfolge, in der die Maler erscheinen, nicht alphabetisch und auch nicht nach Zeiten und Schulen geordnet. Es ist, als ob der Verfasser seine in vieljährigen Galeriestudien gewonnenen Notizen in die Druckerei geschickt hätte, und ein Teil dabei verloren gegangen wäre. Das Buch ist recht eigentlich eine Fundgrube. Man ahnt nicht, was drin ist und was nicht drin ist, und findet die merkwürdigsten Dinge. Weshalb Nr. 1 gerade ein Sebastian Vrancx bei Herrn Finnemann und Nr. 554 ein Pieter Claesz bei Herrn Rappe ist, bleibt unklar.

Hält man sich an das Gegebene, an den Inhalt der Granbergschen Notizbücher, so muß man freudig die erstaunliche Bereicherung des Materials begrüßen und dem scharfsichtigen Kunstkenner, der vieles gesehen hat, was andere zu sehen, keine Gelegenheit hatten, danken, daß er von seinem Reichtume mitteilt.

Statistische Folgerungen über den schwedischen Kunstbesitz lassen sich aus diesem Inventare nicht mit Sicherheit ziehen. Immerhin ist der Bestand an italienischen Gemälden gewiß gering, und nordische Werke aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind in verhältnismäßig kleiner Zahl zu finden. Die holländischen Bilder aus dem 17. Jahrhundert überwiegen, und darunter sind auffällig viele Arbeiten wenig bekannter Maler, Raritäten, Leckerbissen für die Kunstforscher. Dies bleibt wohl als Merkmal des schwedischen Gesamtbesitzes, auch wenn man berücksichtigt, daß die Neigung des Verfassers, der nicht inventarisiert, sondern gewählt hat, diesen Charakter schärfer hervortreten läßt.

Unter den Quellen der schwedischen Besitzer sind zwei von besonderer Art. Bei der Eroberung von Prag im Jahre 1648 erbeuteten die Schweden Allerlei aus den Kaiserlich habsburgischen Sammlungen. Vieles davon ist noch heute im Norden (manches, z. B. der Pieter Bruegel, der nach Antwerpen in das Musée Mayer v. d. Bergh gekommen ist, hat Schweden wieder verlassen). Im 17. Jahrhundert ließen sich holländische Familien in Schweden nieder und brachten Bilder aus der Heimat mit.

Daß so viele sonst selten nachweisbare und selbst anderswo unbekannte niederländische Maler hier erscheinen, erklärt sich wenigstens teilweise dadurch, daß diese Maler, z. B. G. D. *Camphuysen* in dem nordischen Lande tätig waren. Im 17. Jahrhundert waren neben Niederländern deutsche Maler in Schweden beschäftigt, im 18. aber Franzosen. Zwei talentvolle Schweden *Lafrensen* und *Roslin* schlossen sich im 18. Jahrhundert der französischen Kunst erfolgreich an.

In unseren Tagen scheint die Sammeltätigkeit in Schweden nicht gerade lebhaft zu sein. Importiert an alten Gemälden wurde gewiß nicht viel in den letzten Jahrzehnten. Aber auch wenig exportiert. Das Land scheint seinen (wenig bekannten) Kunstbesitz mit rühmlicher Zähigkeit konserviert zu haben.

Große Galerien in Privatbesitz existieren nicht. Die 554 Bilder dieses Inventars verteilen sich auf 150 Eigentümer. Der Wert der Nachweise liegt gerade darin, daß auf so viele Dinge aufmerksam gemacht wird, die auch ein fleißiger Forscher auf der Reise durch Schweden schwerlich zu sehen bekommt. Und besonders erfreulich ist, daß ein erheblicher Teil der Bilder, und gerade die interessantesten in guten Abbildungen erscheinen.

Unter den ganz wenigen *altdeutschen* Gemälden interessieren mehr als ein typisches Porträtpaar vom älteren B. Bruyn bei Baron Hamilton (Boo), ohne Daten, ohne Wappen, dem Kostüm und dem Stil nach etwa von 1535, ein *Cranach* von 1518 und ein Bildnis von 1497, das als Wohlgemut (?) katalogisiert ist. Der in der deutschen Literatur, soweit ich sehe, nirgends erwähnte Cranach stellt die Geburt des Täufers (oder Mariae) dar, befindet sich in der Sammlung des Grafen Brahe (Skokloster). Aus demselben Jahre gibt es ein anderes fast unbeachtetes Bild, die Verkündigung an Joachim (aus der Glitza-Sammlung in Hamburg, jetzt bei Herrn F. W. Lippmann in London). Da die Maße der beiden Tafeln (etwa 60 zu 51) annähernd dieselben sind, könnten die Darstellungen zusammengehören, von *einem* Altarwerke stammen. Von außerordentlicher Qualität, wie Granberg mit Recht hervorhebt, ist das Männerporträt, auch beim Grafen Brahe, das auf dem Originalrahmen bezeichnet ist; Im 1497 Jar gemacht meins alters im 35. — Dem Nürnberger Meister Wohlgemut wird mit dieser Zuschreibung zu viel Ehre angetan. Von Dürers Bildnissen abgesehen, kenne ich kaum eine Porträtleistung vom Ausgang des 15. Jahrhunderts, das diesem Meisterwerke gleichwertig erschiene. Auch die besten Bildnisse dieser Stufe, die noch nicht sicher bestimmt werden konnten, wie das Männerporträt in den k. k. Hofmuseen zu Wien (1441, Photo Bruckmann) und das von mir gelegentlich der Erfurter Leihausstellung derselben Hand zugeschriebene Porträt in Wörlitz, sowie das etwas derbere, vermutlich einen Tucher darstellende Bildnis bei Lady Wantage (fälschlich als »Amberger« katalogisiert) stehen zurück hinter dem schwedischen Stücke, sind übrigens auch wohl sämtlich etwas jünger.

Von Altniederländern ist, soweit dies Inventar Auskunft gibt, so gut wie nichts in Schweden zu finden, wenn man später von den aus den kaiserlichen Sammlungen in Prag stammenden und in dortigen Inventaren nachweisbaren Arbeiten von *Hemessen*, *Frans Floris* und *Martin* de Vos absieht. Von den beiden charakteristischen Stücken von Hemessen, mit voller Signatur und den Daten *1544* und *1551* (in Österby und Stockholm, beide abgebildet) ist das eine in Graefes Buch über diesen Meister gar nicht erwähnt, das andere, das eine Madonna darstellt, als »Ecce homo«.

Kunsthistorisch bemerkenswert erscheint ein Genrestück, eine etwas wüste Herberge mit vielen Figuren, von 1570 etwa, in der Komposition und im Stil, soweit nach dem Lichtdruck zu urteilen ist, nahe verwandt einem Gemälde der k. k. Hofmuseen in Wien, das nach einer jetzt nicht mehr ernst genommenen Tradition als »Martin van Cleve« (772) katalogisiert worden ist. Das in der Sammlung Kappe zu Stockholm bewahrte Stück, dessen Ähnlichkeit mit dem Wiener Granberg richtig hervorhebt, ist signiert: P V A (die Buchstaben ineinandergestellt, die Lesart nicht ganz sicher). Mit Hilfe dieser Signatur wird sich vielleicht etwas über diese interessante Bildergruppe, zu der auch ein zweites Stück in Wien gehört, feststellen lassen.

Der Name Cornelis Buys der Jüngere kommt in dem Inventare vor. Dies wäre der Meister, der in seinem einzigen sonst bekannten signierten Gemälde (Rebekka am Brunnen im Amsterdamer Rijksmuseum) als mittelmäßiger Scorel-Nachahmer erscheint. Das Bild, das Gr., ohne eine Abbildung zu geben, so katalogisiert, bei Herrn Jahnsson in Stockholm, ist nicht signiert.

Nur zwei Namen italienischer Meister (Francesco Francia und Paris Bordone) kommen vor. Das Bild des Venezianers, beim Grafen Rosen (Stockholm) Jupiter und Jo, ist signiert: O. Paridis Bordone. Der Lichtdruck läßt erkennen, daß es ein typisches und gutes Werk des Meisters ist.

Auffällig schwach sind die großen Vlamen des 17. Jahrhunderts vertreten. Der Name van Dycks fehlt ganz. Die beiden notierten Teniers sind erst 1907 nach Stockholm gelangt. Um so überraschender, wie glänzend Jordaens repräsentiert ist — mit acht Werken, dabei dem riesigen Hauptwerk mit Petrus auf dem Wasser, aus der Galerie Finspong, jener fast fünf Meter breiten Leinwand, die auf der Jordaens-Ausstellung zu Antwerpen die stärkste Wirkung übte. Die Komposition ist bekannt aus der kleinen Studie (relativ kleinen) im Rijksmuseum zu Amsterdam.

Wertvolles Material zu der noch wenig durchforschten Geschichte der deutschen Maler des 17. Jahrhunderts gibt es in Schweden; Granbergs Inventar verzeichnet in langer Reihe Arbeiten von M. Merian, Joachim Sandrart, S. P. Tilman, Juriaen Ovens und Chr. Zimmermann.

Bei weitem den größten Raum nehmen die Holländer des 17. Jahrhunderts ein, deren Kunst den Schweden stets vertraut war. Bei der enormen Produktion in Holland war der Export von Malern und Bildern nach andern germanisch-protestantischen Ländern schon im 17. Jahrhundert erheblich. Von den großen Meistern sind *Rembrandt* (mit drei bekannten und schönen Werken beim Grafen Wachtmeister), *Frans Hals* (mit zwei prachtvollen Bildnissen von 1638 beim schwedischen König, einem bekannten Stück im Nationalmuseum und einer erst 1903 vom Grafen Hallwyl in Stockholm erworbenen Genrefigur) vertreten. Kein Hobbema, kein Vermeer, kein Pieter de Hoogh, wohl aber Gutes von Jan Steen, Metsu, v. d. Helst, N. Maes, de Keyser, G. Dou, Alb. Cuyp, Jacob Ruisdael und von v. Goijen nicht weniger als 22 Nummern. Die Kunstkenner werden aber mit größerem Interesse als so vertraute Dinge die lange Reihe jener Meisternamen studieren, zu deren Biographien Granberg vermerkt »tableaux rares« oder mehr »nur ein andres Bild bekannt« oder selbst »kein andres Bild bekannt«, wie von H. Dorne, dessen signiertes, übrigens vortreffliches Männerporträt bei Baron Ramel abgebildet ist. Aus der überaus langen Liste dieser verlorenen Söhne der niederländischen Kunst nenne ich nur wenige Namen wie L. A. Elsevier, Arn. Verbuys, P. D. de Ry, Dan. van Geel, Holbloch und Swinderswyck. Auf Grund der von Granberg nachgewiesenen, inschriftlich beglaubigten Arbeiten dieser und vieler andrer Maler wird sich gar manches anderswo nicht bestimmtes oder falsch bestimmtes Gemälde richtig taufen lassen, und die Kenntnis von der niederländischen Malkunst wird davon profitieren. *M. J. Friedländer.*

August L. Mayer, *El Greco.* München, Delphin-Verlag, 1911. 91 S. mit 50 Abbildungen. Gr. 8°.

A. L. Mayer, der schon in der Zeitschrift für bildende Kunst und den Monatsheften für Kunstwissenschaft wertvolle Studien über den spanischen Meister veröffentlicht hat, auch an anderen Orten Stellung zur Greco-Frage nahm, gibt in diesem Büchlein eine kurze, ja man darf bedauernd hinzufügen fast zu gedrängte Einführung in Leben und Kunst des griechischen Spaniers. Er führt damit den Versuch, welchen Karl Justi vor langer Zeit unternommen hat ohne ihn zu vollenden, in glücklichster Weise durch. Er würdigt den Künstler, dem er gerecht wird ohne gegen seine Schwächen blind zu sein, besonders gefällt die Art, in welcher er in einer sehr ansprechend durchgeführten Parallele mit Cézanne das Verhältnis Grecos zum Impressionismus beleuchtet. Er weist die Einflüsse nach, die auf den Maler gewirkt haben und rückt den bisher im Halbdunkel Gebliebenen in das volle Licht nüchtern sachlicher Kritik; das »Problem« Greco hat dadurch verloren, die Wissenschaft entschieden gewonnen. Die Illustration ist reich und gut, besonders dankbar darf man für die Publikation der einzigen bisher bekannten Handzeichnung des Künstlers sein. Leider fehlt ein Verzeichnis der Literatur. Die Ausstattung in Schrift, Druck und Papier ist elegant. *M. v. B.*

Ausgrabungen in Sendschirli, ausgeführt und herausgegeben im Auftrag des Orientkomitees in Berlin. IV. Heft. (Berlin 1911, G. Reimer.)

Im ganzen Gebiet der Altertumskunde haben in den letzten Jahrzehnten nächst den kretischen Ausgrabungen wohl keine so großes Aufsehen erregt und so bedeutende Ergebnisse zutage gebracht als die hethitischen im östlichen Kleinasien und nördlichen Syrien. Von der Existenz dieses Volkes wußte man oberflächlich schon aus der Bibel, allein erst die ägyptische und mesopotamische Inschriftenforschung ließ es als politisch belangreiches Volk erkennen. Noch vermehrt wurde diese Erkenntnis durch die Auffindung des ägyptischen Archivs von Tell-el Amarna und des hethitischen von Boghasköi, seit die altbabylonisch geschriebenen Tontabletten dieser Archive entziffert worden. Von der vorramessidischen Zeit aber wissen wir noch wenig, da für die nationale Sprache und hethitische Hieroglyphenschrift noch keine größeren Bilinguen gefunden worden sind, wie sie der ägyptischen und mesopotamischen Forschung so großen Vorschub geleistet haben. So sind die hethitischen Hieroglyphen, welche erst seit wenigen Jahrzehnten wissenschaftlich beachtet worden sind, noch ein im wesentlichen versiegeltes Buch, wie die thrakischen, karischen, lykischen u. a. Ja, es ist nicht einmal möglich geworden, die Herkunft und Rasse des streitbaren Volkes völlig zu sichern, wenn es auch wahrscheinlich ist, daß es aus den armenischen Oberläufen des Euphrat, Tigris und Halys herabgerückt sei.

Da die hethitische Hauptstadt Chatti (Boghasköi) bis auf die erhaltenen gewaltigen Mauern und einen (späten?) Palastbau hoffnungslos verwüstet scheint, ist unter allen bisherigen Aufdeckungen Samal, das heutige Sendschirli, das reichhaltigste und geschlossenste Ausgrabungsobjekt. Stellen auch ohne Zweifel zahlreiche nordsyrische Tells alte Schutthügel dar, so ist doch nicht wahrscheinlich, daß sie ähnliche Erfolge bieten werden. In Sendschirli hat das Orientkomitee jetzt fünf Entdeckungskampagnen hinter sich, zumeist geleitet von dem verdienstvollen Felix von Luschan, nach je halbjähriger Betätigung von zum Teil über 200 Arbeitern beschrieben von dem Genannten und einem Stabe von Mitarbeitern, unter denen sich für den architektonischen Teil der durch seine Arbeiten über Lesbos und Babylon berühmt gewordene R. Koldewey und G. Jacoby zu nennen sind.

Die früheren Ausgrabungen hatten sich großenteils mit den älteren Resten beschäftigt, von welchen das Stadttor mit der Stadtmauer, das äußere und innere Burgtor mit der Burgmauer, namentlich aber der östliche Palastbau (Hilani I.) bedeutsam genug waren, und erst in zweiter Reihe mit dem westlichen Palastkomplex, der, architektonisch wie plastisch ergebnisreicher, überdies inschriftlich seiner Entstehungszeit nach gesichert ist. Denn die aramäische Bauinschrift bezeichnet den Bau als das Werk des Königs Barrekub von Samal, der sich selbst wie seinen Vater Panammu d. J. als Vasall des Assyrers Tiglathpileser III. (754—727) bezeichnet. Das ist freilich eine späte, über die hethitische Unabhängigkeit hinausgehende Entstehung. Der aramäische Text darf uns jedoch nicht verleiten, des Barrekub schöne Anlage als nicht zu den hethitischen Werken, sondern als das Werk eines angeblich aramäischen Vasallkönigs von Samal zu betrachten. Denn hethitische reliefierte Grabcippen von ganz gleicher, dem Assyrischen fernstehender Komposition und Stilisierung tragen teils hethitische Hieroglyphen, teils aramäische Inschriften. Auch unter den Gebäudearten erkennen die assyrischen Könige selbst den hethitischen Ursprung gewisser isolierter Festsaalbauten an und ahmen sie (Tiglathpileser und Sargon) mit dem Vermerk nach, daß sie im Hethiterlande Hilani hießen. Und schon Koldewey hat auf die nächste Verwandtschaft des erhaltenen isolierten Saalbaues von Korsabad hingewiesen, wozu wir allerdings bemerken müssen, daß wir unsere Anschauung (Die Stellung der Hethiter in der Kunstgeschichte, München 1910) aufrecht erhalten, die Hilanis als Repräsentations-Saalbauten von den Wohnpalästen zu unterscheiden und demnach nur zwei Hilanis in Sendschirli zu erkennen, von welchen Barrekub das jüngere an seinen Palastkomplex angeschlossen.

Das eben erschienene IV. Heft, die Ausgrabungen von 1902 in Sendschirli enthaltend, behandelt in mustergültiger Darlegung und opulenter Ausstattung programmäßig die Ergebnisse des nördlichen Teiles und außer Nachträgen die Ergänzung der unvollständig gebliebenen Erforschung der Palastgruppe Barrekubs.

Der im Norden gefundene Doppelpalast (J K des Planes) gewinnt dadurch an Wichtigkeit, daß wenigstens der Teil J an Alter dem Komplex des Barrekub weit vorangeht und nach der erhaltenen Bauinschrift das Werk des hethitischen Königs Kalamu um 850 v. Chr. ist. Auch der Südostportalbau desselben dürfte nach den Löwenorthostaten derselben Bauzeit angehören und etwa um ein halbes Jahrhundert älter sein als Hilani II. Leider erlaubt es der Rahmen dieser Zeitschrif nicht, auf die architektonischen Ergebnisse näher einzugehen, was auch ohne Reproduktion der Pläne und baulichen Details ziemlich unfruchtbar wäre. Wir müssen uns darauf beschränken, nach den gefundenen Basen zu konstatieren, daß der architektonische Schmuck jenem des Barrekubkomplexes stilistisch nahe steht, somit die hethitische Zugehörigkeit des letzteren beweist. Kalamu aber war der Sohn des Königs Haja von Samal, der nach der Monolith-Inschrift Salmanasser II., von diesem (859 v. Chr.) besiegt wurde.

Der außer zahlreichen Orthostatenreliefs merkwürdigste und älteste plastische Fund der Kampagne von 1902 ist aber die nördlich vom Portalbau (Q) an der Außenmauer des Palastes J entdeckte Kolossalstatue eines Gottes, jetzt im Museum von Konstantinopel. Die hochaltertümliche Statue erinnert einerseits an den Torso von Marasch mit der hethitischen Hieroglypheninschrift, andererseits an die wenig jüngere Statue des Gottes Nadad aus Gerdschin bei Sendschirli, welche Luschin schon 1893 veröffentlicht hatte. Ihre

scharfe Strenge läßt sogar die Möglichkeit offen, daß sie noch vor dem Palastbau J entstanden und an diesen versetzt worden. Das Werk stand auf einem Sockel, der von Löwen flankiert ist, zwischen welchen ein Mann die Mähnen fassend schreitet. Die Gleichzeitigkeit des Sockels ist jedoch nicht völlig gesichert und es bleibt möglich, daß er erst bei der Versetzung der Statue in der Zeit Kalamus ausgeführt worden sei.

Doppelt wichtig ist aber der Statuenfund dadurch, daß er ein Licht auf die Zeit der Skulpturen des äußeren Burgtores und damit der Burganlage überhaupt wirft. Denn die stilistische und kostümliche Ähnlichkeit einer dortigen Relieffigur läßt beide Schöpfungen nicht weit auseinanderrücken, wenn nicht beide dem 9. Jahrhundert v. Chr. angehören. Über diese Zeit herabzugehen erscheint aber völlig ausgeschlossen.

Wir müssen uns darauf beschränken, mit dem Vorstehenden die hohe Bedeutung auch der neueren Sendschirli-Kampagne hervorzuheben und die Verdienste des Orientkomitees wie des Leiters der Ausgrabungen anzudeuten. Es kann aber nur dringend gewünscht werden, daß die Aufdeckung auch in ihrem letzten Drittel vollendet werde, nachdem sich die begonnenen Ausgrabungen von Saktschegösü und Tell Halâf zu verzögern scheinen. Daß v. Luschan, der einen Teil seiner hervorragenden Mitarbeiter auf hethitischem Gebiet durch den Tod verloren, die nötigen Hilfskräfte wieder finden würde, hoffen wir zuversichtlich. *F. Reber.*

Karl Lohmeyer, *Friedrich Joachim Stengel,* 1694—1787. X, 187 S. gr.4° mit Taf. u. Abb. Düsseldorf, Schwann, 1911. M. 8.—, geb. M. 10.—. (Mitteilungen des Vereins für die Saargegend. Heft XI.)

Durch diese schöne Untersuchung wird wieder einer der vergessenen großen Barockmeister ins verdiente Licht gebracht. Stengel war in Zerbst geboren, in Berlin und dann auf Reisen in Italien gebildet. Nach untergeordneten Stellungen in Gotha und Fulda fand er seinen großen Wirkungskreis in Saarbrücken unter Wilhelm Heinrich, einem zügellos baulustigen und verschwenderischen Barockfürsten, für den Stengel das Schloß und fast die ganze Doppelstadt neu schuf. Außerdem war er noch vielfach auswärts, besonders am Schloß in Biberich tätig und entwarf u. a. den Riesenplan für Schloß Dornburg a. E. Im hohen Alter hatte er noch die Freude, seine originellste Schöpfung, die Ludwigskirche in Saarbrücken, eingeweiht zu sehen. Und er starb kurz bevor die Herrlichkeit des kleinen Hofes vor dem Einbruch der Franzosen zerstob. Die Schilderung dieser glänzenden Laufbahn ergibt ein prächtiges Bild des damaligen Hof-, Gesellschafts- und Kunstlebens und der Gewinn für die Forschung ist um so größer als der Verfasser ein reiches Material auch über die Lehrer, Nebenbuhler, Mitarbeiter und Söhne Stengels beibringt. Eine Monographie über den beherrschenden Geist des frühen Barock, den Mainzer General v. Welsch, stellt Lohmeyer in nahe Aussicht. *Bergner.*

»Trierische Chronik«. *Zeitschrift der Gesellschaft für Trierische Geschichte und Denkmalspflege.* Herausgegeben vom Stadtbibliothekar *Dr. G. Kentenich* und Domkapitular *Dr. Lager.* (Fr. Lintzsche Buchhandlung, Trier. VII. Jahrgang. Preis für 12 Nummern 3 Mk.)

Diese außerordentlich gediegene und sehr billige, eine Fülle des Wissenswerten bringende, weit hinaus über die engeren Grenzen des uralten Erzstiftes allgemeineres Interesse erweckende Monatsschrift enthält besonders in ihrer August-September-Nummer in fast sämtlichen Einzelartikeln auch Beziehungen zur Kunst. So gehört namentlich hierher der vom Stadtbibliothekar *Dr. G. Kentenich* verfaßte, »*Gozbertus monachus*« überschriebene und mit den Illustrationen des »*Folkardus-Brunnen*«, sowie eines »*Rauchfasses von vergoldeter Bronze im Domschatz zu Trier*« versehene Aufsatz. Im Sommer 1868 fand der inzwischen verstorbene Domkapitular F. X. Kraus in der Burgundischen Bibliothek zu Brüssel die Zeichnung eines aus Erz gegossenen Monumentalbrunnens, der bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Maximiner Kloster zu Trier, einem Zentrum der Wissenschaft, Kunst und Kultur im Mittelalter, vor dem Sommerrefektorium aufgestellt war und dort das lebhafteste Interesse aller Kunstfreunde erregt hatte. Unter anderem hatte der bekannte Luxemburger Gelehrte Alexander Wiltheim eine ausführliche Beschreibung des Brunnens hinterlassen, aus welcher der kunstvolle Aufbau des Werkes erschlossen werden konnte. Je größer das Bedauern über den Verlust des Originals zur Empfindung kam, um so freudiger begrüßte man seinerzeit den Fund von Kraus! Der Zierbrunnen hatte die Gestalt eines Fasses, in dessen unterer Hälfte zwischen Säulen, die durch Bogen verbunden waren, die zwölf Apostel dargestellt sind, während in der oberen Hälfte sich die Gestalten von zwölf Tugenden gleichfalls in Bogennischen zeigten. Nach oben lief das Werk in einen turmartigen Aufsatz aus, dessen Gipfel das Bild des thronenden Erlösers erkennen läßt. In den Zwickeln der oberen Bogenreihe waren Bilder von Mönchen angebracht, darunter einer mit dem Abtstabe, durch die Beischrift als »*Folcardus*« bezeichnet; ein anderer mit Zange und Schnabelhammer, augenscheinlich der eigentliche Schöpfer des Brunnens, der sich am Fuße desselben »*Gozbertus*« nannte. Dr. Kentenich weist nun mit Sicherheit nach, daß der Hersteller dieses Werkes derselbe Mönch ist, der das im Domschatz zu Trier befindliche vergoldete Bronze-Rauchfaß anfertigte. Dies, eins der interessantesten Stücke der Sammlung, beschreibt der Domkapitular Hulley wie folgt: »Der reiche in Kreuzform angelegte Aufbau zeigt unten vier, das Ganze haltende Figuren, darüber die Brustbilder von Aron mit Rauchfaß, Moses mit Stab, Jesaias und Jeremias mit Büchern. Ferner sind auf den Kreuzarmen angebracht: Abel mit dem Lamm, Melchisedek mit Brot und Kelch, Opfer des Isaac, Isaac den Jacob segnend. Zu oberst sitzt König Salomo auf einem von zwölf Löwen umringten Thron. Aus inneren und äußeren Gründen verweist Dr. Kentenich die Entstehung der Arbeit in eine Kunstwerkstatt Triers am Ende des 10. Jahrhunderts. Als solche kommt vor allem das berühmte St. Maximinkloster in Betracht, das zu jener Zeit blühte und in dem die »Egbert-Schule« ihre herrlichsten Werke vollendete. Dr. Kentenich, der für beide Arbeiten als Schöpfer den Mönch Gozbertus in Anspruch nimmt, gelangt in seinem bezüglichen Aufsatz zu folgendem Resultat: »An der Ausstattung der mit Egbert verknüpften Werke der Goldschmiedekunst hat ein Elfenbeinschnitzer mitgewirkt, dem Voege 1899 im Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen eine kleine Monographie gewidmet hat. Ich glaube mich nun nicht zu irren, wenn ich zwischen dem Figurenschmuck des Trierer Rauchfasses und jenen Elfenbeinarbeiten eine große Verwandtschaft erkenne. Man vergleiche z. B. den von Falke und Frauberger (Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters, Frankfurt 1904, S. 5) abgebildeten Kruzifixus des Egbert-Kreuzes in Maastricht mit den auf unserem Rauchfaß dargestellten Propheten: hier wie dort dasselbe derbe, beinahe viereckige Gesicht mit niedriger Stirn und starken Backenknochen .... Die Verwandtschaft ist so groß, daß Gießer und Elfenbeinschnitzer ein und dieselbe Person zu sein scheinen!«[1])

1) Berühmte Kunststätten, Band 48. Otto von Schleinitz: »Trier«. E. A. Seemann, Leipzig 1909, Seite 89.

Ein fernerer erwähnenswerter Beitrag in der »Trierischen Chronik« von *A. Henseler* betitelt sich »*Niederkyll in Sage und Geschichte*«. Ungefähr gleich weit von Köln, Aachen, Koblenz und Trier entfernt liegt der Flecken Stadtkyll. Zwei Kilometer kyllabwärts befindet sich der auf Hügeln malerisch schön situierte Ort Niederkyll, in dessen Nähe die alte Römerstraße vorbeiführte, ein Umstand, der es erklärlich macht, daß früher hier vielfach römische Münzen gefunden wurden. Die Sage weiß zu erzählen, daß auf dem Felsen, wo jetzt noch die uralte Kapelle erhalten, ein Opferstein gestanden habe, auf dem die vorüberziehenden römischen Legionen dem Kriegsgotte Mars ihre Opfer darbrachten. Auch sollen die Mauern jener heidnischen Opferstätte noch heute die Fundamente des in die früheste christliche Zeit hineinreichenden, viereckigen, niedrigen Turmes der Kapelle bilden. Diese Sage verdankt ihre Entstehung einem in der Rückwand der Kapelle eingemauerten Bildnis aus Stein, das allgemein für Mars oder für einen Jupiter Imperator gehalten wird (näher beschrieben in den Jahrbüchern der Rheinischen Altertumsfreunde).

Der sehr lesenswerte und für unsere heutige Zeit recht aktuelle, von dem Oberlehrer A. Schüller (Boppard) gelieferte Artikel »*Was man im Erzstifte Trier von den Anfängen der Luftschiffahrt hörte und sah (1783—1785)*« führt uns einerseits ungemein deutlich vor Augen, wieviel Tatsächliches jener Periode unseren Erinnerungen entschwunden ist, andererseits wie ähnlich die zugehörigen Begleitumstände sich abspielten und wie endlich die Fundamentalgesetze für jedes menschliche Handeln zu allen Zeiten dieselben blieben. Das in Koblenz, der damaligen Residenz des letzten Trierer Kurfürsten Clemens Wenzeslaus, erscheinende Intelligenzblatt meldet am 21. Dezember 1783 in einer Pariser Korrespondenz: »Vier von unseren Künstlern sind wirklich angestellt, mit ihren Gedanken zu einem pyramidenförmigen Denkmale, welches zu Ehren der Herren Mongolfier und Charles in dem Garten des Schlosses Tuileries aufgerichtet werden soll, einzukommen; sie sind aber noch nicht einig, ob sie die Lufthelden in französische, griechische oder römische Tracht kleiden sollen!« Am 7. Januar 1785, also ca. 125 Jahre früher wie Blériot, überflog Blanchard in Begleitung eines Passagiers den Kanal von Dover nach Calais. In der Nähe dieser Stadt erhielt der kühne Luftschiffer, der später nach Trier kam, eine Ehrensäule. Fast unmittelbar neben dem Blanchardschen Triumphdenkmal ereilte die beiden Luftschiffer Rozier und Romain, die gleichfalls den Kanal überfliegen wollten, am 18. Juni 1785 ein tragisches Geschick; der Ballon explodierte und sie lagen zerschmettert am Boden. Auf dem Kirchhofe von Boulogne, an der Landstraße von Calais nach Paris, setzte die erstgenannte Stadt Rozier ein Monument. Am 15. Juli 1785 schreibt das Koblenzer Tageblatt über »diesen ersten Märtyrer der schönsten und wundersamsten Entdeckung des Jahrhunderts«: »Er hinterließ eine untröstliche Braut und 800000 Livres Schulden!« *O. v. Schleinitz.*

Ernst Heidrich, *Dürer und die Reformation.* Leipzig 1909, Klinkhardt & Biermann.

Die Fragestellung dieses bedeutenden Buches beschäftigt sich nicht nur mit Dürers religiöser Gesinnung, mit seinem menschlichen Glauben, sondern, konkreter, mit seiner Parteinahme in dem kirchlichen Streit des Jahrzehnts zwischen 1520 und 1530. Die Frage lautet: »Welchen Anteil hat Dürer an der Fortbildung der Reformation zum evangelischen Landeskirchentum hin genommen?«

Heidrich geht bei seiner Untersuchung von den Unterschriften der Apostelbilder aus, die er aus dem Sinne der Zeit heraus als unzweideutige religiöse und kirchliche Bekenntnisse erklärt und denen er nicht nur einen allgemeinen, sondern sehr prägnanten Sinn beilegt. Die Wissenschaft hat diese Unterschriften bisher recht verschieden beurteilt. Zucker und mit ihm viele andere fassen sie als Denkmal der Reformation, als Zeugnis gegen die päpstliche Kirche. Thausing meinte, Dürer habe sich gegen Sektierer, Wiedertäufer und Deisten einerseits und gegen sittenlose Priester wie meinungsstolze Humanisten anderseits wenden wollen. H. Merz dagegen sah in ihnen einen offenen Kampfesruf gegen das Täufertum jener Tage, der Jahre 1525 und 1526. Ihm schließt sich Heidrich an und er verteidigt diese Auffassung mit einer eingehenden Sprach- und Sinn-Interpretation der Sprüche im einzelnen, um nachzuweisen, daß die Unterschriften unmöglich gegen die päpstliche Partei gerichtet sein können, sondern sich an andere, akutere Gegner wenden.

Zu diesem Zwecke gibt er in einem 2. Kapitel eine Schilderung der Anfänge der Kirchengründung und des Schwärmertums in Nürnberg. Er beleuchtet das politische Verhältnis, in das Nürnberg durch die Parteinahme für die Reformation zum Kaiser, zu den katholischen Fürsten und zum Diözesanbischof von Bamberg gerät und charakterisiert die Stellung des Rates in diesen Schwierigkeiten. Nachdem er darauf hingewiesen hat, daß diese Schwierigkeiten doch nur untergeordneter Art waren, geht er zur Betrachtung der Täuferbewegung und der sozialen Unruhen über, als den schwersten Kämpfen, welche die Reformation zu bestehen hatte. Sie waren es, denen die Kreise um Luther besonders feindlich gewesen sein müssen, sie waren die wahren mächtigen Gegner des Luthertums. Und wenn im Prozeß der »gottlosen Maler« von 1525 gerade die Juristen im Gegensatz zu den Theologen diese Umtriebe für relativ ungefährlich hielten, so hatte das Gefühl der Anderen, die hier den gefährlichen Feind witterten, doch wohl im tieferen Sinne Recht. Dürer, der die Persönlichkeiten der Anstifter, die Kleinmeister z. B., sehr gut kannte, mußte also, als er im Jahre 1526 seine Warnungen in Bild und Wort hinstellte, diese ganz aktuellen Dinge im Auge haben. Die ganze Stadt stand unter dem Eindruck dieser Geschehnisse, es waren die schwersten Jahre — da wäre es ein ganz überflüssiges Beginnen gewesen, eine Streitschrift gegen die längst ungefährlich geworden Papisten zu verfassen: Wer Luthern treu war, konnte wirkliche Gefahr nur in dem Treiben der Sektierer sehen.

Aber nicht nur am allgemeinen Kampf gegen diese Dinge nahm Dürer teil, sondern er wurde auch persönlich davon berührt. Er stand innerlich in manchen Fragen auf Seiten Zwinglis, im Gegensatz zu seinem Freunde Pirckheimer. Das mußte ihm Mißtrauen eintragen in einer entschieden lutherischen Stadt und so mochte man ihn, der ja ein Künstler war, sogar heimlich als einen Parteigänger der gottlosen Maler ansehen. Dies wollte er vermeiden und vielleicht auch aus diesem Grunde stellte er jenes Dokument auf, mit er vor der Öffentlichkeit weit abrückte von der Bank der Christusleugner. So geht hier äußerlich Persönliches und innerlich Menschliches bei Dürer wieder einmal, wie so oft in seiner Kunst, durcheinander: Das persönliche Erlebnis gestaltet sich zu einer Äußerung großen Menschentums.

Dürers Tat steht nun im Zusammenhang mit anderen Ereignissen. Ähnlich wie er nahmen die Prediger Stellung, Andreas Flamm und vor allem Althamer, mit dem Dürer gerade in dem gleichen Jahre 1526 verkehrt haben muß, in dem er die Apostelbilder vollendete. Heidrich weist nach, daß in Dürers Sprüchen und Althamers damals erschienen Schriften die gleichen Auffassungen herrschend sind, besonders in der Beurteilung der Wichtigkeit des Apostels Johannes, und ferner, daß Dürer im Laufe dieser Debatten immer

mehr und mehr sich von Zwingli entfernt haben muß, da in diesen Meinungen die Identität zwischen dem Schwärmertum und dem Zwinglianismus immer klarer wurde. — Wendet sich Dürer in den beiden ersten Sprüchen vornehmlich gegen diese Gegner, so handelt es bei den beiden anderen besonders um die Ereignisse des Bauernkrieges — der Paulusspruch gibt das »Lastergemälde« dieses Krieges. Im vierten wendet er sich dann gegen die Urheber des ganzen Unglücks, gegen Denk, den er als Repräsentanten der »Schleicher und Winkelprediger« hinstellt. Mochte er ein Idealist sein, im höchsten Grade gefährlich war sein Treiben darum doch und die Obrigkeit stand gewiß auf Seiten Dürers. Was der Künstler den Gegnern nun im lutherischen Sinne entgegenhält, ist im wesentlichen ein freies persönliches Bekennen, sein Erlebnis im Luthertum das sich, im Gegensatz zur Geistesrichtung der Schwärmer auf ein starkes Erlösungsbedürfnis aufbaut und deshalb das Gottmenschentum Christi in den Mittelpunkt rückt. Weiter dann das Zurückgreifen auf die Worte der Schrift, auf das »heilig klar Evangelium«, und endlich das Betonen des Staatsgedankens, die Rechtfertigung einer Obrigkeit, die im Sinne des Ganzen wichtiger ist, als die persönlichen Überzeugungen und Meinungen des Einzelnen. So steht also Dürer, ausgehend von den realen Bedingungen seiner Zeit, mitten in der Reformation drin, nicht nur im Zentrum der theologischen Einzelfragen, sondern auch mitten in der großen Kulturbewegung.

Der Rezensent muß es sich versagen, den Inhalt des 6., des kunsthistorischen Kapitels »Entstehung und Bedeutung der Bildtafeln« anzugeben und zu schildern, wie der Verfasser zwischen Kunst und Historie die Brücke schlägt, bis wieweit er Beziehungen zwischen den beiden gelten läßt und von welchem Punkte an er sie leugnet, mit Recht leugnet, wie uns scheint. Auch den Inhalt des zweiten Abschnittes, der Dürers persönliches Verhältnis zu den Lutherischen und eine Stellung zu Pirckheimer in der Gegnerschaft gegen die Prediger behandelt, kann nur durch Angabe dieser Überschriften erwähnt werden. Wollte man näher darauf eingehen, so müßte man lange Stellen ausschreiben, die man doch wieder viel besser im Zusammenhang lesen sollte. So genüge hier die Feststellung, daß auch in diesem zweiten Abschnitt eine Fülle wichtigen Materials in sehr aufschlußreicher Beleuchtung verarbeitet ist. Gewiß kann man über Detailfragen mit dem Verfasser disputieren; vielleicht wird ihm nicht jeder in seiner harten Beurteilung Pirckheimers im vollen Umfange zustimmen und auch in seinem Urteil über den Freidenkerprozeß kann er von jemand, der auf einem anderen kulturhistorischen Standpunkt steht, andere prüfenswerte Meinungen hören. Aber solche Einzelheiten berühren den eigenartigen Wert des Buches gar nicht. Die Bedeutung der Gesamtleistung beruht m. E. darin, daß einer, der zugleich Historiker und Kunsthistoriker ist, Dürers Stellung zur wichtigsten Frage der damaligen Zeit in profunder Weise untersuchthat und zu einem ganz positiven, unanfechtbaren Ergebnis gekommen ist. Jeder, der sich mit Dürer beschäftigt hat, weiß aus eigener Erfahrung, daß diese Frage bisher ebenso dunkel war, wie sie wichtig ist. Jene, die ihn für einen Anhänger des alten Glaubens hielten, schienen Recht zu haben, aber jene anderen, die das Lutherische in ihm spürten, schienen auch auf dem richtigen Wege zu wandeln. Erst jetzt, nach dieser Heidrichschen glücklichen Untersuchung, wissen wir einwandfrei und bis in die Details, wo Dürer gestanden hat. Daß dieses Wissen nicht nur für die Erkenntnis des Menschen, sondern auch für die des Künstlers und seines Schaffens von einer unschätzbaren Bedeutung ist, steht außer allem Zweifel. Heidrich selbst sagt in seinem Vorwort hierüber — »es ist nicht möglich, die religiöse Kunst, in der doch immer wieder die Tätigkeit Dürers gipfelt, zu verstehen, ehe man nicht über die Art seiner Religiosität zur vollen Klarheit gelangt ist.« *E. W*

Hans Sachsens ausgewählte Werke. Im Insel-Verlag. Leipzig 1911.

Die zweibändige Hans-Sachs-Ausgabe gehört zu den besten Büchern der Art, die der Insel-Verlag in den letzten Jahren herausgebracht hat. Ein Werk, das, ganz abgesehen von allem Literarischen, schon durch seine Form außerordentlich viel Vergnügen macht; auf kräftigem Papier mit einer markanten Schwabacher-Type gedruckt und reich mit Faksimiles nach den Holzschnitten der Originalausgaben versehen. Diese Bildbeigaben machen das Werk auch für den Kunsthistoriker interessant. Vor allem der erste Band, der die Gedichte von Hans Sachs enthält, ist reich mit Holzschnitten illustriert, unter denen sich eine Anzahl Werke von H. S. Beham und Nicolaus Meldemann befinden. Auch die unbedeutenderen tragen zum großen Teil den Charakter der Nürnberger Kunst der Zeit und des Dürerschen Einflusses deutlich zur Schau. Diese stilvolle Verbindung von Wort und Bild macht die Lektüre des Buches zu einem auserlesenen Genuß. *Sch.*

Unter dem kurzen und doch so vielversprechenden Titel »**Biedermeier**« hat **Max von Boehn** die Kulturgeschichte Deutschlands von 1815—1847, also vom Ausgang der Freiheitskriege bis zum Beginn der Revolution von 1848 erscheinen lassen. (Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, 25 M., geb. 28 M.). — Eine lebendige und fesselnde Darstellung der Epoche verbindet eigene Schilderungen der Zeitgenossen, die hier ausgiebig selber zu Worte kommen; so entsteht die Biedermeierzeit vor unseren Augen, *wie sie wirklich aussah;* wir fühlen, daß das Leben damals das gleiche wie heute, die Erde nicht grüner und der Himmel nicht blauer war. Ein außerordentlich reiches Bildermaterial geht Hand in Hand mit dem Text: Cornelius, Kaulbach, Lessing, Overbeck, Stieler, die in ihren Bildern jene Zeit bisweilen zu überschwenglich gefeiert haben, und dann jene, die die Jahrhundertausstellung erst ins rechte Licht gerückt hat: Hosemann, der junge Menzel, Blechen u. a., und vor allem Franz Krüger stellen das Material für die rund 250 Illustrationen, die zum Teil aus farbigen Tafeln und kolorierten Kostümbildern bestehen. Den Einband, Titel und die acht Kapitelumrahmungen hat Karl Walser beigesteuert; so geht alles zusammen zu einem anregenden und geschmackvollen Bande.

W. von Seidlitz, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts.* 2. Auflage. Dresden, Gerhard Kühtmann, 1910.

Diese zweite Auflage des rühmlichst bekannten Buches zeichnet sich durch zahlreiche Verbesserungen, die der Verfasser selber im Vorwort angibt, aus. Mag man auch von streng wissenschaftlicher Seite dem Buch gegenüber den sehr ernsthaften Vorwurf, aus sekundären Quellen geschöpft zu haben, entgegen halten (dies tat Kurth in seiner Besprechung im Orientalischen Archiv 1911, Heft 2), so wird dasselbe doch durch die Ausführlichkeit und die feinsinnigen ästhetischen Analysen auch weiterhin als ein Standardwerk in seiner Art angesehen werden müssen. Keine andere Publikation hat in Deutschland so durchdringend für das Verständnis für ostasiatische Kunst gewirkt als gerade die Seidlitzsche.

Die typographische Ausstattung übertrifft die erste Auflage um ein Bedeutendes. Schönes Papier, angenehmer Druck, tadellose Illustrationen und die prachtvollen farbigen Tafeln machen das Werk zu einem der geschmackvollsten Produkte der deutschen Kunstliteratur. *B.*

»Altmeister der Kunst«. Unter diesem Sammeltitel beginnt der Verlag W. Spemann in Stuttgart eine Reihe von Monographien mit kurzen Texten und Reproduktionen der Hauptwerke des betreffenden Künstlers herauszugeben. Das 1. Heft großen Formates, mit Leittext und Erläuterungen aus der Feder von Georg Gronau, behandelt Giorgione.

John Flaxmanns Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums. Erschienen im Insel-Verlag 1910.

Jedermann weiß etwas von John Flaxmann und von seinen Umrißzeichnungen zu den Sagen des klassischen Altertums und viele von uns haben einige von ihnen in schlechten Nachbildungen in Gustav Schwabs »Sagen des Altertums« gesehen, aber richtig gewürdigt haben sie nur ganz wenige. Es ist das Verdienst des Insel-Verlags, sie wieder in ihrer ursprünglichen reinen Form zusammengestellt und zu einem Ganzen in dem vorliegenden Buche gesammelt zu haben. 143 Umrißzeichnungen des Klassizismus sind nicht sehr leicht zu genießen, — wir haben uns von der Linie zur Farbe, nicht wie das 18. Jahrhundert von der Farbe zur Linie entwickelt — allein wer sich vorurteilsfrei in diese nur aus Linien, nackten Körpern und Gewändern gebildeten Illustrationen vertieft, ist doch erstaunt über den Formenreichtum und das hohe zeichnerische Können, das aus ihnen spricht. Carstens und Cornelius waren bedeutend schwächer. Unseren modernen Künstlern würde eine nähere Bekanntschaft nicht ohne Nutzen sein. — Als Herausgeber und Verfasser des Vorwortes zeichnet Ernst Beutler.

Sch.

H. T. Kroeber, *Die Einzelporträts des Sandro Botticelli.* Leipzig 1911, Klinkhardt & Biermann.

Die Grundlagen bereits, auf die sich der Inhalt dieser Studie baut, sind meines Erachtens falsch. Wie kann jemand, der das Altenburger Katharinenbild für Botticellis eigenhändige Arbeit hält, Bilderkritik betreiben (und das tut der Verfasser in ausgiebigem Maße)? Kroeber hält auch die sogenannte Bella Simonetta der Pitti-Galerie, das mittelmäßige Frauenporträt der Trivulzio-Sammlung in Mailand und das noch minderwertigere der Brightoner Galerie für eigenhändige Arbeiten des großen Sandro! Die Naivität des Verfassers — die man köstlich nennen könnte, wäre sie nicht so pretentiös, gegen verdiente ältere Forscher loszuziehen — dokumentiert sich auf Schritt und Tritt, so besonders auch in den Zitaten. Sein künstlerisches Urteil ist sehr unsicher, man begreift auch gar nicht, wie er sich gerade auf das Botticelli-Problem geworfen hat. Das Buch besteht aus einer Anzahl von Bilderbesprechungen, die ziemlich lose aneinandergereiht sind und breite Beschreibungen der Bilder enthalten, trotz der beigegebenen, zum Teil ausgezeichneten Abbildungen. Eine Förderung der Wissenschaft können wir in der Arbeit nicht erblicken.

M. H. Bernath.

Über das **graphische Werk Hermann Strucks** erschien bei *Paul Cassirer in Berlin* ein reichhaltiges und feines Verzeichnis, das *Arnold Fortlage* und *Karl Schwarz* herausgegeben haben und das durch vier Originalradierungen des bekannten und geschätzten Graphikers und zahlreiche Abbildungen besonderen Wert erhält (M. 10.—, auf Bütten M. 30.—).

Anton Genewein: *Vom Romanischen bis zum Empire.* Eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile. 2 Teile. Verlag Hirt & Sohn, Leipzig. I. Teil 2,50 Mk. II. Teil 6,50 Mk.

In der Vorrede gibt der Verfasser den Zweck seiner Arbeit kund:

Seine Schüler verlangten nach einem Lehrbuche, welches alle Formen vor Augen führt, die zum Erkennen eines Stiles und dessen Einzelnperioden wichtig und bedeutungsvoll sind. Dementsprechend legte der Verfasser den Hauptwert auf das Vorführen und Veranschaulichen der Stilformen — während er das konstruktive Moment nur da berücksichtigte, wo es »das Verständnis der Stilformen erforderte«.

So finden wir in den 295 Abbildungen des ersten, und den 652 Abbildungen des zweiten Bandes in mustergültiger Weise, guter Anordnung und vorzüglicher Auswahl alle Einzelheiten, die vom Romanischen bis zum Empire als *äußere Merkmale* den Bauwerken anhaften: eine Sammlung wertvoller Details — nach denen auch die feineren Stilbewegungen gut verstanden werden können.

Diese reiche Gabe an Einzelheiten will aber doch mit Vorsicht entgegengenommen werden — sie kann nicht *jedem* nützen, und nur denen wird sie ein rechter Wegweiser sein, die verstanden haben, zunächst die Stilformen als ganze Ausdrücke einer Kultur aufzufassen. Geneweins Bücher stellen demnach ein *Ergänzungswerk* dar; sie setzen voraus, daß dem Leser und Beschauer, der sie durchblättert, schon das *Ganze* des Stils, sei es die Kirche, das Schloß, das Rathaus usw. sowohl im Grundriß wie im Aufbau vor den Augen vollkommen bewußt ist. Die wenigen Grundrisse können von sich aus zu diesem Verständnis nur wenig beitragen.

Unsere mittleren technischen Erziehungsanstalten, die bekanntermaßen das größte Kontingent der Bauenden im Deutschen Reiche abgeben — haben die Formenlehre in der Geneweinschen Art deshalb strikte von der Hand gewiesen Die kurze Zeit, die im Lehrplan der »Stillehre« vergangener Zeiten übrig gelassen worden ist, würde auch vollkommen verkehrt verwendet werden, wenn darin dem Schüler die Einzelformen der Stile beigebracht würden. Im Gegenteil: — am besten im Lichtbilde, soll nach prägnanter Kulturschilderung innerhalb einer Kunstepoche an den Grundrissen und am Aufbau im *Ganzen* dem Schüler zunächst ein Verstehen für das *notwendige Wachsen der Form aus den Kulturforderungen heraus* beigebracht werden — und die Detailformen werden wie letzte Äußerungen der Stile — ebenso konstruktions- und naturgemäß, zuletzt mitgegeben.

Geneweins Buch ist aber deshalb für unsere Bauschulen nicht wertlos. Die Schüler können es sehr wohl als Ergänzung des Unterrichts benutzen, nur eben soll ihnen vorher das kritische Verständnis für die Genesis der Bauwerke aus der Zeit heraus geschildert worden sein — und dann soll ihnen verboten werden, die Formen irgendwie bei ihrem Arbeiten zu verwenden.

Hierin kann eine zweite Gefahr des Buches gesehen werden. Die eklektische Bauformenwissenschaft hat in den letzten Jahrzehnten genug architektonisches Elend übers Land gebracht. — Wir fangen eben erst an, die Stile vergangener Zeiten zu verstehen, und aus ihrem *Sinn* heraus — nicht aus ihrer Form heraus, — sie zu verwerten. Dazu gehört freilich intimstes Studium. Deshalb ist es um so mehr geboten, vor einer Verwendung der Bilder beim Entwerfen ernstlich zu warnen.

Für den Verstehenden aber, und den im obigen Sinne vorbereiteten Schüler kann ich mir wohl nichts erfreulicheres denken, als das Durchblättern und Durchlesen der beiden Stil-Führer. Es erweckt in einem, neben der Freude an den Bildern selbst, eine große Lust, die dargestellten Werke einmal in Wirklichkeit zu sehen — das Vergleichen der Stilarten untereinander lehrt zudem, auf Feinheiten achtgeben, und der klare Text macht besonders auf die Hauptmerkmale der Stilarten aufmerksam. Fast könnte einen das Werkchen verleiten, die Sammlung an Beispielen von selbst, an der Hand von Postkarten oder Photographien, zu ergänzen.

Klopfer.

Inhalt: Archäologische Nachlese. Von M. Maas. — Der Kodex des Guiliano da Sangallo in der Vatikanischen Bibliothek; W. Sörrensen, Wilhelm Tischbein; O. Granberg, Inventaire général des trésors d'art en Suède; A. L. Mayer, El Greco; Ausgrabungen in Sendschirli; K. Lohmeyer, Friedr. Joachim Stengel; Trierische Chronik; E. Heidrich, Dürer u. die Reformation; Hans Sachsens ausgewählte Werke; M. v. Boehn, Biedermeier; W. v. Seidlitz, Gesch. d. japan. Farbenholzschnitts; Altmeister der Kunst; Flaxmanns Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums; Kroeber, Die Einzelporträts des Sandro Botticelli; Strucks graphisches Werk; Genewein, Vom Romanischen bis zum Empire.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 12. 5. Januar 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

FRANCO LERCAROS SCHÜSSEL UND KANNE UND IHR MEISTER.

VON MORTON H. BERNATH

Renaissance-Prunkgeräte aus Italien gehören zu den kunstgewerblichen Seltenheiten, noch seltener aber kommt es vor, daß man den Meister derselben kennt. Daher muß der Nachweis des Verfertigers zweier der schönsten Stücke, die Italien an Goldschmiedearbeiten aufweisen kann, für die Kunstgeschichte von Nutzen sein. Es handelt sich hier darum, zwei Prachtstücke italienischer Goldschmiedekunst ihrem Autor, der zwar kein Italiener war, aber durch den Ort seiner Tätigkeit und den Charakter seiner Kunst mit Recht in die italienische Kunstgeschichte einzureihen ist, wiederzugeben. Der Verfasser ist zu dem Ergebnis des vorliegenden Aufsatzes im Laufe der Vorarbeiten für die Cellini-Biographie des Allgemeinen Künstlerlexikons gekommen.

Der im Besitz der Marchesa Fontanelli befindliche Palazzo Coccapani in Modena bewahrt die Schüssel und die dazu gehörige Kanne des Franco Lercaro. Dieser, ein genuesischer Patrizier, erwähnt sie in seinem am 17. Februar 1583 aufgesetzten Testament (1799 zu Genua gedruckt) mit den Worten »Il bacile et boccale d'Argento da me fatto fare, doue resta scolpita l'istoria dell' antecessor nostro Megollo Lercaro.« Durch direkte Erbschaft kamen die beiden Stücke dann in den Besitz der Imperiali, von denen sie die Coccapani erhielten.

Eugen Plon, dessen »Benvenuto Cellini« (1882) ich die meisten der aufgezählten Tatsachen entnehme, erkannte die Bedeutung dieser Arbeiten. Sie wurden von der Familientradition, wie auch von den Kennern dem *Benvenuto Cellini* zugeschrieben. Dies kann uns nicht Wunder nehmen, denn noch heute wird jede, nur irgendwie bedeutende Goldschmiedearbeit in Italien für das Werk dieses Meisters ausgegeben. Plon hielt an der Zuschreibung fest, wenn man jedoch den künstlerischen Charakter der beiden Stücke im Auge behält, so erscheint dies direkt unmöglich, denn trotz des allgemein-michelangelesken Charakters der Ornamentik hat das Figürliche nichts mit den florentinischen Arbeiten der Zeit zu tun. Durch einen glücklichen Zufall bin ich dazu gekommen, den Verfertiger der Stücke zu entdecken. Bevor ich den Meister nenne, will ich noch an der Hand von Plons Buch eine Beschreibung der beiden Arbeiten geben, deren Reliefs schon durch das Gegenständliche äußerst interessant sind.

Franco Lercaro, der, wie wir oben sahen, nach seiner eigenen Aussage die Schüssel mit der zugehörigen Kanne hat verfertigen lassen, wollte auf denselben die abenteuerliche Geschichte seines Vorfahren, des Megollo Lercaro, verewigt sehen. Dieser, ein Genueser Kaufmann, hielt sich am Hofe des Kaisers von Trapezunt, eines Komnenen, auf, dessen Gunst er gewann. Eines Tages geriet er beim Schachspiel mit einem Günstling des Kaisers in Streit, der, indem er die Genueser beschimpfte, ihm eine Ohrfeige gab. Lercaro, umgeben von Freunden des Jünglings, konnte sich nicht wehren und es blieb ihm nichts anderes übrig, als schmählich nach Genua zurückzukehren. Hier hat er mit Hilfe seiner Verwandten und Freunde zwei Schiffe ausgerüstet, mit denen er auszog, um Rache zu nehmen. Er plünderte die Schiffe und Küsten des Kaisers von Trapezunt und behandelte die in seine Hände gefallenen Untertanen des letzteren in der grausamsten Weise, indem er ihnen Nase und Ohren abschnitt. Alle Gegenmaßregeln des Kaisers waren umsonst, die flinken Genuesen entkamen ihm immer. Eines Tages fielen ein Greis und dessen beide Söhne in seine Hände. Durch die Bitten des Vaters gerührt, entließ Lercaro die drei unbehelligt und gab ihnen eine goldene Vase mit den abgeschnittenen Nasen und Ohren gefüllt mit, die sie dem Kaiser übergeben sollten mit der Botschaft, Lercaros Schiffe würden solange nicht ruhen, bis der Beleidiger ihres Führers ausgeliefert würde. Dem Kaiser blieb nichts anderes übrig, als seinen Günstling selber zu den Schiffen Lercaros, der gerade in der Nähe der Küste weilte, zu begleiten und ihn dort auszuliefern. Der Missetäter flehte kniefällig um sein Leben. Lercaro aber entließ ihn mit einem Fußtritt und der Bemerkung »Genueser zeigten sich Frauen gegenüber niemals grausam«. Zur Erinnerung an diesen Vorfall, der um 1380 datiert wird, wurde die Faktorei der Genueser in Trapezunt mit Fresken, die ihn darstellten, geschmückt.

Diese Geschichte ist also auf den elf Feldern der Schüssel und den vier auf der Wölbung der Kanne angebrachten geschildert. Zwischen den einzelnen Feldern sind so auf Kanne wie Schüssel allegorische Frauengestalten angebracht. Die übrige, überaus üppige Dekoration der beiden Stücke besteht aus einer Unzahl von Masken, Putten, Sirenen, Satiren usw. im grotesken Geschmack der durch Michelangelo bestimmten italienischen Spätrenaissance.

Der Künstler, der diese beiden kapitalen Stücke aus Silber (das Mittelmedaillon der Schüssel ist vergoldet) verfertigte, hieß *Antonio de Castro* und war ein Portugiese. Dies ergeht aus einer von Alizeri (Notizie dei professori del disegno in Liguria 1870 Bd. II) publizierten Urkunde, die bisher von keinem Forscher beachtet wurde. Da das Alizerische Werk selten und die Urkunde auch für das Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber äußerst charakteristisch ist, lasse ich sie hier folgen:

»In nomine Domini Amen: D. Franchus Lercarius ex una et Antonius de Castro Lusitanus faber argentarius ex altera sponte etc. et omni meliori modo etc. pervenerunt ad infrascriptam conventionem pacta et alia de quibus infra solemnibus stipulationibus hinc inde intervenientibus: Videlicet quia dictus Antonius promissit et promittit dicto D. Francho stipulanti ut supra conficere bacile et stagnariam argenti laboratum et laboratam ut vulgo dicitur a rilevo juxta modelum seu formam per dictum D. Franchum



Schüssel des Franco Lercaro (Modena, Palazzo Coccapani)



Kanne des Franco Lercaro (Modena, Palazzo Coccapani)

traditum dicto Antonio subscriptum per me Notarium pro confectione cujus bacilis et stagnarie ipse Antonius fatetur habuisse et recepisse realiter et cum effectu ab ipso D. Franco libras sexdecim argenti in pondere et dictum bacile et stagnariam confectum et fabricatum ac confectam et fabricatam juxta dictum modelum et in omni pulchritudine traddere et consignare eidem D. Francho seu legitime persone pro eo intra menses quatuordecim proxime venturos. Ex adverso ipse D. Franchus dare et solvere promissit eidem Antonio stipulanti ut supra pro manifatura ipsorum bacilis et stagnarie scuta ducenta de soldis sexaginta octo singulo scuto dietim secundum laborerium fiendum per dictum Antonium in confectione ipsorum bacilis et stagnarie etc. omni exceptione remota: Acto etc. quod ipse Antonius teneatur dictum bacile et stagnariam conficere in omni pulchritudine et in contentamento ipsius D. Franci et ipso confecto in contentamento ipsius D. Franci eo casu teneatur ipse D. Franchus solvere dicto Antonio dicta scuta ducenta auri in auro Ittalie et casu quo non esset in contentamento ipsius D. Franci quod eo casu manifactura ipsa solvi debeat secundum et prout judicatum fuerit per Lazarum Scorciam aurificem et ipso Lazaro deficiente aut absente per alium quemvis peritum quem elegerit ipse D. Franchus in quos tali casu se remisserunt et remittunt: Item acto etc. quod historie undecim que intrant in fabrica ipsius bacilis prout ex dicto modello seu forma apparet fieri debeant per dictum Antonium ex illis historiis secundum et prout ipse D. Franchus voluerit et ipsi Antonio ordinaverit et sic etiam fiat et servetur respectu confectionis stagnarie: quia ita etc. — Actum Janue in Bancis ad banchum solitum mei Notarii infrascripti: Anno Domin. Nativ. millesimo quingentesimo sexagesimo quinto Indictione VII secundum Janue cursum die Mercurii 11 May in tertiis: presentibus Jo. Baptista Crovaria Sebastiani et Benedicto Matio q. Pauli

Januensibus testibus ad premissa vocatis specialiter et rogatis«. (Atti del Not. Agostino Cibo Peirano — Fogliaz. 7 — 1565).

Man sieht, Lercaro hat 1565 im Vertrag ausgemacht, daß der portugiesische Goldschmied Antonio de Castro für den für damalige Zeit ganz ungewöhnlich hohen Preis von 200 Dukaten eine Schüssel und eine dazu gehörige Kanne aus Silber verfertigen sollte. Erstere sollte mit elf Geschichten, deren Gegenstand nachher der Auftraggeber angeben wollte, geschmückt werden. Daß die im Vertrag erwähnten Stücke mit den Coccapanischen identisch sind, kann, besonders in Anbetracht der Stelle in seinem Testament, kaum bezweifelt werden. Man müßte sonst annehmen, Lercaro habe zwei derartige Paare besessen, sein Testament jedoch spricht nur von einem. Die Tatsache, daß Lercaro sich das Recht ausdrücklich reserviert, den Gegenstand der Darstellungen anzugeben, deutet darauf, daß es sich hier nicht um landläufige, sondern dem Künstler unbekannte Sujets handelte. In stilistischer Beziehung stimmen die Coccapanischen Stücke ganz und gar zu den übrigen seltenen Erzeugnissen der damals blühenden portugiesischen Goldschmiedekunst. Ich denke vor allem an das ähnliche, aber bekanntere Paar der Wallace-Kollektion, das so weitgehende Übereinstimmung mit den Coccapanischen Stücken zeigt, daß man es für die Arbeit desselben Künstlers halten könnte. Nur ist der ornamentale Teil der Lercaro-Schüssel und -Kanne feiner ausgeführt und graziöser, als dies bei dem Londoner Paar der Fall ist.

NEKROLOGE

Der Münchner Tiermaler **Ludwig Voltz,** ein Sohn des Malers und Kupferstechers Johann Michael Voltz und jüngerer Bruder des 1886 verstorbenen berühmten Landschafters und Tiermalers Friedrich Voltz, ist, 86 Jahre alt, gestorben (geboren 28. April 1825 zu Augsburg). Er ist durch seine Pferdebildnisse und Hochwildbilder, die er mit Meisterschaft malte, bekannt geworden. Der Prinzregent hatte ihm auf seine alten Tage eine Ehrenpension ausgesetzt.

PERSONALIEN

Der Maler **Albin Egger-Lienz,** welcher an die Kunstschule zu Weimar berufen worden ist (vergleiche unsere Mitteilung in Nr. 9) wird dort mit dem Professor-Titel als *Lehrer* wirken, nicht aber als Direktor. Die Direktion behält nach wie vor Professor Fritz Mackensen bei, der die Anstalt ja seit über einem Jahre in so ausgezeichneter Weise leitet.

Hofrat Dr. **Gabriel v. Térey,** Direktor der Gemäldegalerie in Budapest, ist für die Verdienste, die er sich um die in den letzten Jahren in Brügge, Antwerpen, Brüssel und Charleroi arrangierten kunsthistorischen Ausstellungen erworben hatte, vom König der Belgier das Kommandeurkreuz des Kronenordens verliehen worden.

DENKMALPFLEGE

Ulm. Münsterbaumeister Bauer legte dem Kirchengemeinderat in dessen letzter Sitzung den Bericht über das Baujahr 1911 des Ulmer Münsters vor. Am Äußeren wurden die Steinauswechslungen an den Strebepfeilern der Südwestecke des Hauptturmes zu Ende geführt und die Wiederherstellungsarbeiten am Stab- und Maßwerk der Turmgalerie eingeleitet. Vom Fußboden ist nun die Gesamtfläche von 2500 Quadratmetern mit Platten aus Marmor vom Untersberg (bei Reichenhall) neu belegt, und vom Gestühl wurden zwei weitere Blöcke im nördlichen Seitenschiff erneuert. Ferner wurden die Wiedereinsetzungsarbeiten der Chorfenster 7 und 8 weitergeführt; das Brautportal erhielt ein künstlerisch hervorragend ausgeführtes eisernes Abschlußgitter; eine Gedenktafel aus Marmor für den ersten Münsterbaumeister der Restauration, F. Thrän, wurde in der nördlichen Vorhalle angebracht; die Statuen Ulrichs von Ensingen und Rudolfs von Habsburg sind noch in Arbeit, erstere beim Bildhauer Lang in München, letztere bei Hofbildhauer Federlin in Ulm. Der Baubericht stellt fest, daß beim Erdbeben lediglich einige Giebelblumen und Knöpfe heruntergeschüttelt wurden, eine Erscheinung, die sich auch schon bei schweren Stürmen gezeigt hat.

Der **Münsterbauverein** in **Freiburg i. Br.** hat eine Sachverständigenkommission zur Beratung aller wichtigen Münsterbaufragen eingesetzt. Ihr gehören an der Münsterbaumeister Knauth in Straßburg, Geheimer Oberbaurat Kircher und Prof. Ostendorf in Karlsruhe, Prof. Wingenroth und erzbischöflicher Oberbauinspektor Jeblinger in Freiburg. Der größte Teil der Wiederherstellungskosten, die mehrere Millionen betragen, ist bereits gesammelt.

DENKMÄLER

Die letzten Wochen haben wegen des großen deutschen **Bismarckdenkmals auf der Elisenhöhe** bei Bingen erneuten Lärm gebracht. Wir erinnern daran, daß das Preisgericht, dem beste Künstler und beste Kenner angehörten, im Januar den Jung-Siegfried von Hahn und Bestelmeyer mit dem ersten Preise bedacht hatte; wir erinnern aber auch daran, daß sich damals ein deutliches Murren bei vielen verständigen Leuten erhob. Warum? Wahrscheinlich in der Hauptsache wohl deshalb, weil die gekrönte Arbeit zwar fein, vornehm und künstlerisch erschien, aber mit der Person Bismarcks keine formale Verbindung hatte. Es wäre ein schönes Denkmal, aber kein Bismarckdenkmal (so meinten die Gegner). Solche Stimmen verschafften sich schließlich soweit Gehör, daß das Preisgericht beschloß, einen zweiten, engeren Wettbewerb nach besonderem Programm unter den Preisträgern und den ausgezeichneten Bewerbern zu veranstalten. An dem zweiten Preisgericht, das am 20. und 21. November in Köln tagte, nahmen folgende Preisrichter teil: Geh. Regierungsrat Professor Dr. Clemen-Bonn, Professor Dr. Max Dessoir-Berlin, Professor Ludwig Dill-Karlsruhe, Professor Dr. Theodor Fischer-München, Professor Jos. Floßmann-Pasing, Professor Aug. Gaul-Berlin, Geh. Baurat Dr. Ludwig Hoffmann-Berlin, Geh. Regierungsrat Professor Dr. Max Klinger-Leipzig, Museumsdirektor Professor Dr. Lichtwark-Hamburg, Geh. Regierungsrat Dr. Ing. H. Muthesius-Nikolassee, Dr. Walter Rathenau-Berlin, Geh. Regierungsrat Professor Dr. Max Schmid-Aachen, Baudirektor Professor Dr. Fritz Schuhmacher-Hamburg, Professor Franz von Stuck-München, Professor Dr. L. Tuaillon-Berlin, Museumsdirektor Professor Dr. Volbehr-Magdeburg. In zweitägiger Sitzung wurden 15 Entwürfe, die zur Ausführung nicht geeignet erschienen, zurückgestellt. Über die fünf, in engste Wahl gekommenen Entwürfe wurde Nachstehendes beschlossen: Zur Ausführung an erster Stelle wurde vorgeschlagen der Entwurf von Hahn und Bestelmeyer, in der früheren Fassung, mit 11 gegen 5 Stimmen (die umgearbeitete Fassung mit einem Bismarckrelief gefiel gar nicht), an zweiter Stelle die Entwürfe von Franz Brantzky-Köln mit 11 gegen 5 Stimmen, an dritter Stelle der Entwurf von Pfann und Pfeiffer ein-

stimmig; ferner an dritter Stelle der Entwurf von A. Fischer (früher in Düsseldorf, jetzt in Essen) mit 14 gegen 2 Stimmen. Eine Minorität von vier Stimmen empfahl den neuen Entwurf von Wilhelm Kreis-Düsseldorf an erster Stelle zur Ausführung. Dieser Entwurf von Kreis und Lederer, ein Kuppelbau mit einem im Innern sitzenden riesigen Bismarck, war es nämlich, welchen die Tadler des Hahnschen Entwurfes in Wort und Bild hochgehoben hatten. Aber trotzdem konnte sich das Preisgericht auch zum zweiten Male durchaus nicht für diesen Entwurf entschließen.

In solchem Stande der Dinge kam die Sache an den entscheidenden Kunstausschuß. Dieser, nur zum Teil mit denselben Personen besetzt, die das Preisgericht bildeten, entschied sich zur höchsten allgemeinen Überraschung für den vom Preisgericht zweimal zurückgewiesenen Kreis-Ledererschen Entwurf. Der soll nun ausgeführt werden.

Resultat: Jubilieren und Fluchen. Beides können wir zwar begreifen, ob aber das Fluchen über die Entscheidung einer Instanz, die man sich selbst gesetzt hat, oder die man doch wenigstens als entscheidende Instanz anerkannt hat, berechtigt ist, möchten wir verneinen. Entweder mußte das Urteil des Preisgerichts für die Ausführung maßgebend sein, dann brauchte man kein »Oberhaus«; im andern Falle hat man sich ohne Schimpfen vor der Instanz, die man vorher anerkannt hat, zu beugen. Ob diese Zweiteilung in theoretische und praktische Machthaberschaft richtig war, stehe dahin. Aber mit ausgezeichneten Männern, denen man das Entscheidungswort anvertraut hatte, soll man nicht hadern, weil es anders ausgefallen ist, wie man erwartet hatte. *G. K.*

FUNDE

In der alten Kirche auf **Pellworm** sind einige **alte Malereien** zum Vorschein gekommen, die zum Teil wegen ihrer künstlerischen, zum Teil wegen ihrer allgemeinen antiquarischen und geschichtlichen Bedeutung beachtenswert sind. Unter den bei uns erhaltenen friesischen Bauwerken ist diese Kirche das vornehmste, namentlich auch wichtig wegen des in ihr gebrauchten, weither über das Meer geholten Baustoffes: des rheinischen Tuffs und des Wesersandsteins. Der rheinische Tuff konnte auf den Märkten zu Utrecht und Deventer gekauft werden; den Sandstein erhielt man aus der Obernkircher Gegend, und zwar schon bearbeitet. Die Kirche, deren Turmruine weit und breit sichtbar ist, ist auch in ihren östlichen Teilen stark baufällig. Bei Bauarbeiten, die in ihr kürzlich vorgenommen worden sind, kam die alte Bemalung des Chorbogens und der ihn oben umgebenden Teile der Wand zutage. Sie ist einige Zeit nach der ersten Erbauung der Kirche, aber noch in der romanischen Epoche, ausgeführt. Die Leitung des Bogens und die Ränder sind auf anmutige und lebhafte Weise mit Ornament überzogen, das in kleinen runden Feldern auch Figürliches (stilisierte Tiere) einschließt. Ein breiter Fries umgibt den Bogen. Darüber, unter der Decke her, zieht sich ein Streif mit nebeneinander gestellten Szenen der Schöpfungsgeschichte bis zur Austreibung aus dem Paradiese. Ein anderer Streif wird durch den Chorbogen unterbrochen. Er enthält eine Anzahl Rundbogen; in jedem scheint eine Engelsgestalt gewesen zu sein. Von dem, was weiter unten an Malereien vorhanden gewesen, ist kaum eine Spur erhalten. Gering sind auch die paar bis jetzt im Chor gefundenen Reste; hier scheint in der Apsis Christus dargestellt gewesen zu sein, umgeben von Symbolen der Evangelisten. Alles ist in betrübendem Maße zerstört, und eine Wiederherstellung wäre von größter Schwierigkeit und ist auch wohl überhaupt nur teilweise möglich. Deshalb ist sogleich die Aufnahme der Reste bewirkt worden. Es ist jedoch nach Kräften danach zu streben, sie nicht untergehen zu lassen. Die Arbeit ist von namhaftem stofflichen und großem dekorativen Werte. Im Stil erinnert sie an einige der besten Arbeiten des südwestlichen Jütlands. Doch ist auf diese Verwandtschaft vielleicht nicht viel Gewicht zu legen. Es wird nötig sein, die Arbeiten in Beziehung zu bringen mit ähnlichen Leistungen im übrigen Friesland. In Nordfriesland sind leider bislang noch keine mittelalterlichen Malereien außer den Pellwormer aufgedeckt worden. *R. Haupt.*

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen auf dem Palatin. Die im Anfang des Oktober von Boni begonnenen Ausgrabungen im Palaste des Domitian auf dem Palatin haben schon interessante Resultate gezeitigt. Schon im 16. Jahrhundert hat Farnesi, dessen Gärten angrenzten, Ausgrabungen an dieser Stätte in Angriff genommen, dann ist aber nichts Ernstliches mehr bis in das 18. Jahrhundert begonnen worden. Vom 16. bis 18. Jahrhundert hieß Ausgrabungen machen überhaupt nicht mehr, als Marmor-Statuen, -Säulen und -Verzierungen wegzunehmen, um Museen zu bereichern. Boni geht darauf aus, den ganzen Plan des Palastes klarzustellen, der ein typisches römisches Haus (Domus) war (s. den Plan des bislang ausgegrabenen Teils bei Cancogni »le rovine del Palatino«), das nur in dem Maße erweitert worden ist, als es die Bedürfnisse des Herrschers des Reiches verlangten. Bei der Arbeit in der Zimmerflucht, welche die Front des Palastes einnahm, ist man hinter das ganze Drainagesystem gekommen und hat außerdem eine ganze Reihe Architekturfragmente gefunden. Im Atrium stieß man auf gewaltiges oktogonales Bassin, von dessen Existenz man vorher keine Ahnung gehabt hat. Es mißt 18 m auf jeder Seite und ist ungefähr 80 cm tief und war ursprünglich durchaus mit Marmor eingefaßt. Ausgräber früherer Jahrhunderte hatten den Boden des Bassins durchbrochen, um darunter nach Marmorwerken zu suchen; damals waren ganze Massen von Scherben der ältesten Schichten zum Vorschein gekommen, die dann als Schutt wieder hineingeworfen worden sind. Boni hat diese interessanten Scherben wieder herausgeholt und wird nunmehr auch die noch darunterliegenden Schichten untersuchen. Im Triclinium, auf dessen Pracht Martial VIII, 39 anspielt, ist alles bis zu dem Fußboden nivelliert. Dabei hat man aber früher einen prachtvollen Marmorboden übersehen, der jetzt unter wenigen Zentimetern Schutt auf eine Länge von fast 150 m aufgedeckt worden ist. In dem bereits früher erkannten nördlichen Nymphäum hat man jetzt die Wasserröhren, die das Wasser hineinführten, entdeckt. Das südliche Nymphäum harrt noch der Ausgrabungen; ein Teil desselben liegt unter dem nunmehr verlassenen Nonnenkloster »della Visitazione«, das vor ungefähr 40 Jahren auf dieser Stätte erbaut worden ist. Dieses moderne Gebäude muß abgerissen werden, wenn der Palast des Domitian in seiner Vollständigkeit ausgegraben und aufgenommen werden soll. *M.*

AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Zu den deutschen Malern von der Mitte des 19. Jahrhunderts, die selbst in unserer Epoche der Ausgrabungen bisher vernachlässigt wurden, gehört *Karl Morgenstern*, einer der trefflichsten Künstler aus der Geburtszeit der modernen Landschaft. Er rangiert unter die Frankfurter Morgensterns, die von den hamburgisch-münchnerischen (Christian M.!) zu unterscheiden sind. Diese weitverzweigte Frankfurter Künstlerfamilie geht bis ans Ende des 17. Jahrhunderts zurück. Wir kennen hauptsächlich Johann Ludwig Ernst (1738—1819), Johann Fried-

rich (1777—1844), *Karl* (1811—1893) und Friedrich Ernst (geb. 1853) — eine gerade Dynastie-Linie. Urgroßvater, Großvater, Vater und Sohn wurden vor kurzem in ihrer Vaterstadt durch eine größere Ausstellung geehrt. Eine Anzahl von Bildern des Interessantesten aus der Reihe vereinigte kürzlich der *Salon Gurlitt,* und man freute sich der frischen, zarten Helligkeit und des andächtigen Natursinns, die viele dieser Arbeiten auszeichnen. Karl Morgenstern hat viel in Italien gemalt, aber er gehört zu den ersten, die dort nicht ins klassizistische Komponieren verfielen, sondern die Landschaft um Rom, um Neapel, an der Riviera mit demselben unbefangenen Blick betrachteten wie die deutsche Heimat. Manches ist dabei in der Farbe nicht gerade hinreißend, sondern eher trocken und hart; aber oft nehmen diese Ausschnitte einen so feinen Luftton, eine so eigenartige malerische Haltung an, daß man sie den besten deutschen Stücken dieser Art aus den vierziger Jahren gleichstellen kann. Diesem historischen Rückblick ließ Gurlitt eine Gedächtnisausstellung für *Hermann Pleuer* folgen, den im vorigen Jahre (1911) verstorbenen Stuttgarter Maler (er war 1863 geboren). Man sieht eine gute Auswahl der Eisenbahnbilder, in denen sich Pleuer seine Domäne schuf, und die er so ehrlich rein als malerische Erscheinungen faßte, nicht nur ohne anekdotisches Beiwerk, sondern auch ohne soziale Symbolisterei. Daneben hängen einige Landschaften Pleuers, einige seiner, von fern an Zorn erinnernden Akte im Walde oder am Wasser und eins der Frühbilder, da sich bei ihm Einflüsse von Leibl her mit Anregungen der jungen Pleinairmalerei kreuzten. Wie ausgezeichnet Pleuer damals menschliche Figuren in verstreutes Interieurlicht zu stellen wußte, konnte man allerdings noch besser als an diesem (stark nachgedunkelten) Werke an einem anderen aus derselben Periode studieren, das kürzlich mit der Sammlung Kuthe hier versteigert wurde. Zugleich bietet Gurlitt eine Kollektivausstellung neuer Arbeiten der *Dora Hitz,* die nach einer nun überwundenen Zwischenzeit, da schwere Krankheit und ihre Folgen die Kraft der Künstlerin lähmten, zu einem neuen Stil frischer, kräftiger Farbigkeit gelangt ist. Längere Studienfahrten in Italien haben ihre Palette verjüngt und bereichert. Einige Landschafts-, Garten- und Stillebenstücke voll glühender Pracht, die dort entstanden, zeigen, wie sich ihr malerischer Sinn an dieser üppigen Welt der Sonne, der lauen Luft, der leuchtenden Blumen und Früchte berauschte, und man verfolgt nun, wie dieser fröhlich erwachte Kolorismus auch die Porträtkunst der Hitz mit neuen Keimen befruchtete. Die Zeit ihrer Carrière- und Aman Jean-Anlehnung ist vorüber und alles auf die jubilierenden Klänge oft ungebrochener Lokaltöne gestellt. Wie sie damit ihre feine Kunst der Charakteristik vereinigt, ist besonders reizvoll. — *Cassirer* gab zu gleicher Zeit in einer Anzahl von Kollektionen neuer Arbeiten Bericht über die jüngste Tätigkeit seiner Sezessionisten. An der Spitze über die *Max Liebermanns,* der in unversiegbarer Kraft, ja in immer steigender Hoheit des von allem Nebenwerk befreiten malerischen Ausdrucks, in immer prachtvollerer Entfaltung seines ganz individuellen großen Stils das sonst so unheimlich wütende Gesetz von der deutschen Rückwärtsentwicklung in der Spätzeit für seine Person Lügen straft. Dann nahm man Notiz von den respektablen Fortschritten *Konrad von Kardorffs,* der als ein ehrlich bekennender Liebermann-Schüler mit zähem Fleiß an der Entwicklung seiner sympathischen Begabung arbeitet. Namentlich eine Reihe schöner Ansichten aus Potsdam, vor allem aus dem Park von Sanssouci — es hatte sich dort im letzten Sommer eine ganze kleine Sezessionistenkolonie niedergelassen — beweisen, daß er auf diesem Wege doch auch zu einem durchaus persönlichen Ausdruck gelangt ist. Es ist in diesen Bildern noch ein leiser Skarbinaklang zu spüren, und man fühlt deutlich, wie doch auch diese ganze jüngere Berliner Gruppe, die sich um Liebermann schart, letzten Endes auf Menzel zurückgeht, der gewiß Potsdam niemals so gemalt hätte, der aber doch der Ahnherr dieser malerischen Anschauung ist. Es folgten bei Cassirer Kollektionen von *Oskar Moll, Fritz Rhein, Leo Klein-Diepold* und *Max Pechstein,* dem »linken Flügelmann« der Sezession.

Die Ausstellung der Kunstschule Lothars und Gertruds von Kunowski und des Staatlichen Zeichenlehrerseminars in Düsseldorf. In Berlin, im Kunstgewerbemuseum, sah ich diese Ausstellung, die inzwischen nach Leipzig gekommen ist und auf ihrer Wanderschaft weitere Städte Deutschlands berühren wird.

Ich war angenehm überrascht. Der persönliche Einschlag Kunowskis und seiner Schülerin und Gattin, das Theoretische und Pädagogische, das vom Manne ausgehend durch das starke Talent und Können der Frau technisch ausgestaltet wird, hat etwas Verführerisches und Bestrickendes. Es kommt mir der Gedanke dabei, als wenn hier eine Wechselwirkung stattfände, die stark auf einem geradezu suggestiven Zwange, einer Art künstlerischen Hypnose beruhe — so daß die Ideen des Denkers und Kunstpädagogen durch die Hand des Weibes annähernd restlos zum Ausdruck gelangten. Das schließt allerdings ein Bedenken, einen Zweifel mit ein: beruht der zweifellos hohe Wert der Leistung dieser »Schule« Lothars von Kunowski wesentlich auf dem ungewöhnlichen Talent und rezeptiven Temperament seiner Frau? Oder hat das System allgemein praktische Anwendungsfähigkeit? Darauf kommt es an. Nun möchte ich das Letztere glauben, denn die Grundprinzipien sind zweifellos gut und künstlerisch begründet. Auch sind Arbeiten der anderen Schüler vereinzelt vorhanden, die das klar bezeugen können. *Vereinzelt* vorhanden? Ja — und das eben ist das Entscheidende. Nicht um Massen heranzubilden, ist die Kunst da, sondern Einzelne! Hält also Kunowskis Methode dieser Anforderung stand, so ist sie gut. Ja, sie ist schon dann gut, wenn sie die Entwicklung angeborener Begabung nicht hemmt, sondern weckt, lenkt, bestimmt, fördert. Herauslocken, aber nicht einpauken, oder auf eine Regel festnageln, heißt künstlerische Pädagogik, heißt Pädagogik überhaupt. In der Kunowskischen Methode liegt bei aller Strenge und Sonderheit der Formulierung gewisser Grundprinzipien diese Bewegungsfreiheit gleichsam geborgen. So im System Kunowskis scheint mir hinreichender Spielraum innerhalb der gegebenen Grenzen und Richtlinien vorhanden.

Die künstlerische Entwicklung Gertruds von Kunowski ist durch Werke und Studien vom neunten bis zum dreiunddreißigsten Jahr veranschaulicht. Erst jugendliche Aquarelle, Skizzen, die dem eigentlichen Unterricht voraufgingen. Diese Vorstufe ist besonders bedeutsam, wird dann aber durch die systematische Ausbildung abgelöst; durch Akte, die den Unterricht auffallend anschaulich machen und ihn ausprägen, wobei alle Gesichtspunkte des Durchbildens der Form unter bestimmten Voraussetzungen angezeigt und geradezu wissenschaftlich betont werden, zugleich mit der »Organisierung der Farben«. Daran schließt sich eine Auswahl von Arbeiten anderer Privatschüler (Akt, Bildnis, Landschaft, Blumen, Stilleben), und die dritte Gruppe enthält Arbeiten der Schüler und Schülerinnen des Düsseldorfer Zeichenlehrerseminars.

Wilhelm Schölermann.

SAMMLUNGEN

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** konnte seine Sammlungen wieder durch eine Reihe interessanter Erwerbungen vervollständigen. So kam als Geschenk ein

brauner Steinzeugkrug mit weiblicher Figur und Kölner Wappen in das Museum, der um 1540 entstanden sein mag. Angekauft wurden ein Glasgemälde aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts, die Stiftung des Bistums Erfurt darstellend, und vier ornamentale Scheiben aus der Kunibertskirche in Köln, um 1230. Ferner erwarb die Sammlung einen frühgotischen Gelbgußleuchter in Form eines Jagdhundes aus dem 14. Jahrhundert, eine Lyoner Zinnschüssel mit der Susannenlegende um 1580. Die Fayence-Sammlung wurde bereichert durch eine Majolikaschüssel aus Faenza mit Posaunenengeln in einer Landschaft, nach einem Vorbilde Dürers, deren Entstehungszeit nach 1507 anzunehmen ist, ferner eine Majolikaschale aus Forli mit Blaumalerei, die mit Rot gehöht und um 1530 entstanden ist. Weitere Neuerwerbungen sind ein silbergefaßter Fayencekrug mit Schwarzmalerei von Johannes Schaper in Nürnberg um 1670, eine silberne Deckelterrine aus Stuttgart um 1800, eine Raerener Schnelle von 1566, ein Hamburger Barockschrank und mehrere Porzellanfiguren aus den Manufakturen von Ludwigsburg, Höchst, Berlin und Wien. Der Bibliothek des Museums schenkte Willi Geiger, der bekannte Radierer, 56 seiner Exlibris. Ferner erwarb die Bibliothek durch Ankauf eine vielsprachige Bibel, die bei Plantin von 1569—1573 gedruckt wurde, und 23 Blatt Handzeichnungen des 16. Jahrhunderts mit Aufnahmen und Abwandlungen antiker Gefäße aus Italien.

o Die in Kennerkreisen wohlbekannte Sammlung des Regierungspräsidenten a. D. **Stüve,** reich an holländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts, ist von dem kürzlich verstorbenen Besitzer dem Städtischen Museum seiner Heimatstadt **Osnabrück** vermacht worden.

Neuerwerbungen des Städtischen Museums in Leiden (Lakenhal). Nach dem kürzlich erschienenen Jahresbericht über 1910 erwarb das Museum eine vollbezeichnete Susanna im Bade von *Jan Lievens* (67×83), die deshalb von besonderem Interesse ist, weil sein Lehrer *Pieter Lastman* und sein Mitschüler *Rembrandt* denselben und verwandte Vorwürfe verschiedentlich behandelt haben. Der Zusammenhang mit Lastmans Susanna von 1614 ist deutlich; auch besteht ein solcher mit Lastmans Bathseba von 1619. Bemerkenswert ist besonders auch die Übereinstimmung im Aufbau des Hintergrundes, der völlig eine freie Nachahmung Lastmans ist; nur ist das Ganze weniger akademisch, es ist auch im Gegensatz zu Lastman mehr gemalt als gezeichnet. Der nackte Körper ist ganz in der Manier Lastmans behandelt und zeigt besonders viel Ähnlichkeit mit dessen Diana und Aktäon. Die Malweise ist sehr sorgfältig, aber im allgemeinen ängstlich, was auch von der Anordnung der Figuren gilt. Am besten ist der Kopf der Susanna. Wahrscheinlich ist das Werk, das neben Unvollkommenheiten auch verschiedene gelungene Partien hat, noch während der Lehrzeit bei Lastman oder wenigstens kurz darauf entstanden; hierfür spricht der Umstand, daß die Gemälde von Lievens aus seiner früheren Leidener Zeit, bevor er also zu Lastman kam, technisch völlig von diesem Werke abweichen; durch das Vorkommen desselben Waschbeckens wie auf der Lastmanschen Bathseba wird diese Annahme noch gestützt. — Eine andere wertvolle Erwerbung bestand in einem Gittertor aus dem 18. Jahrhundert, einer außergewöhnlich schönen Schmiedearbeit im Stile Ludwigs XIV. *M. D. H.*

Ein Rodin-Museum. Als vor einigen Jahren das ehemalige Hotel Biron in Paris den Mönchen abgenommen und vom Staate konfisziert wurde, dachte man zuerst daran, das schöne alte Palais zu vermieten, und unter den Mietern befand sich auch der Bildhauer Rodin, der außer seinem umfangreichen Atelier in Meudon drei dem Staate gehörige Ateliers innehat und sich jetzt auch noch in dem alten Palais einrichtete. Ein anderer Mieter war der Schauspieler de Max, und da dieser etwas extravagante Herr sich in der ehemaligen Klosterkapelle seinen Baderaum einrichtete, wurde die öffentliche Meinung aufgeregt, und das Ende vom Liede war, daß alle Mieter ausziehen mußten. Darüber haben sich nun wieder die Bewunderer Rodins aufgeregt, und es zirkuliert jetzt in Paris ein Aufruf, welcher dahin zielt, dem Bildhauer das ganze Palais zu überlassen, unter der Voraussetzung, daß Rodin daselbst nicht nur seine eigenen Arbeiten, sondern auch seine zum Teil sehr interessanten Sammlungen unterbringen und nach seinem Tode dem Staate oder der Stadt Paris vermache, also daß wir dann in Paris ein Rodin-Museum hätten, wie wir schon das Museum des Malers Gustav Moreau besitzen. Ob aber der Plan in dieser Gestalt ausgeführt werden kann, ist etwas fraglich, weil Rodin bekanntlich kein Freund vom Schenken und vermutlich auch nicht vom Vermachen ist. Indessen wird man doch ein Rodin-Museum im kleinen besuchen können, sobald der Umzug der bisher im Gewächshause des Luxembourg untergebrachten modernen Kunst in das den Jesuiten abgenommene Kolleg Saint Sulpice vollzogen wird. Dort soll die Kapelle ausschließlich den Werken Rodins eingeräumt werden, von denen der Staat bereits 32 besitzt, zu deren Aufstellung in dem Gewächshause nicht Platz genug ist, also daß ein Teil ungesehen im Magazin liegen muß. Rodin soll die Kapelle mit einem Wandgemälde schmücken, andere Wandmalereien sollen an Besnard übertragen werden. Wenn also auch nichts aus dem besondern Rodin-Museum wird, so wird doch für den Bewunderer des Bildhauers gesorgt sein. *K. E. Sch.*

Die **Kaiserliche Eremitage** in **Petersburg** ist bekanntlich für einige Monate geschlossen worden, da sie ein *neues Beheizungs- und Lüftungssystem* erhält. Bisher besaß sie eine ganz veraltete und verrottete Luftheizung, die die Sammlungssäle ausgiebig mit verschweltem Staub und Ruß versorgte und dazu noch eine unerträgliche Trockenheit der Luft zur Folge hatte. An ihre Stelle tritt nun eine ganz moderne Fernwarmwasserheizung mit Überdruckventilation. Als Wärmequelle wird der Abdampf der elektrischen Station des Winterpalais dienen und dieser Station wird auch die Zentrale zur Regulierung der neuen Beheizung und Lüftung angegliedert. Sie wird unter Leitung des Ingenieurs N. P. Melnikow durch die Firma Gebr. Körting ausgeführt. Die Arbeiten werden jedenfalls nicht *vor dem März d. J.* zum Abschluß gebracht werden können. *–chm–*

Artur Kampf und **Wilhelm Trübner** sind aufgefordert worden, ihre **Selbstporträts** für die berühmte Sammlung von Selbstbildnissen in der **Galerie der Uffizien** zu Florenz zu malen.

Die Kunsteinkäufe des französischen Staates. Seit der ehemalige Schlachtenmaler Dujardin-Beaumetz die französische Kunstverwaltung leitet, werden alljährlich die Einkäufe des Staates in der Ecole des Beaux-Arts ausgestellt und somit dem Urteil des Publikums unterworfen. Man kann nicht sagen, daß das ein sehr schlauer Gedanke des Staatssekretärs war, und vermutlich waren seine Vorgänger, die dem Publikum sorgfältig verbargen, welche Kunstwerke mit den Geldern der Steuerzahler angeschafft wurden, klüger. Wer sich in andern Ländern darüber aufregt, daß die dortigen Museumsleiter nicht nach dem Sinne der modernen Kunstkritiker einkaufen, der darf wenigstens nicht nach Paris als dem verehrten Vorbilde hinzeigen, denn hier wird das noch bedeutend schlechter gemacht als in Berlin, Wien und München. Über tausend Skulp-

turen, Gemälde, Kunstblätter und kunstgewerbliche Gegenstände hat der französische Staat im vergangenen Rechnungsjahre angekauft und jetzt in der Ecole des Beaux-Arts ausgestellt. Wenn man diese Ausstellung nun besucht, kommt man zur Überzeugung, daß man ebensogut das Los könnte entscheiden lassen als den Staatssekretär. Genau ungefähr die nämliche Sammlung wäre zustande gekommen, wenn man die sämtlichen Nummern der in allen großen Pariser Ausstellungen gezeigten Werke in einen Sack gesteckt und einen Waisenknaben mit verbundenen Augen tausend davon hätte herausnehmen lassen. Eine einzige Ausnahme ist zu verzeichnen, und ihre Geschichte ist ebenfalls sehr bezeichnend für die Art, wie der französische Staat seine Mäzenatenrolle spielt. Als nämlich Dujardin-Beaumetz alles gekauft hatte, was ihm Spaß machte, blieben ihm noch 10000 Franken übrig. Damit ging er zu Rodin und fragte, was er etwa für diesen Preis auf Lager habe. Rodin gab dann einen der Bürger von Calais her, der schon seit 20 Jahren mit seinen Genossen öffentlich aufgestellt ist. Außer Rodin ist noch ein einziger bekannter Name in der Ausstellung: Raffaelli ist mit einer kleinen Landschaft vertreten. Sonst ist alles löblicher Durchschnitt, und sogar ganz unlöbliche Spreu befindet sich darunter. Man würde dieser Ausstellung wie einem Rätsel gegenüberstehen, wenn man nicht wüßte, auf welche nicht nachzuahmende Manier diese Ankäufe zustande kommen. In Frankreich wird man Mitglied der Akademie, der Ehrenlegion oder sonst einer offiziellen Körperschaft nur durch die nach allen Regeln der Tradition angemeldete Kandidatur, und genau ebenso geht es bei den Ankäufen von Kunstwerken. Der Künstler, der eines seiner ausgestellten Werke an den Staat verkaufen will, muß dazu ein Gesuch einreichen. Diejenigen Gesuche, die von einflußreichen Politikern, Professoren der Kunstschule und Mitgliedern des Instituts befürwortet werden, haben die meiste Aussicht auf Erhörung. Geld aber gibt der Staat nur äußerst wenig aus, er bezahlt kaum die Rahmen und Farben eines Bildes, der Künstler muß sich mit der Ehre begnügen, daß in den Zeitungen steht, der Staat habe ein Bild von ihm gekauft. Wenn der französische Staat 200 Franken für ein Kunstwerk zahlt, so ist das schon eine stattliche Summe. Der Durchschnitt wird nicht viel mehr als 100 Franken sein, und die Preise gehen hinunter bis zu 20 und 15 Franken. Da der Ankauf durch den Staat bei einem gewissen Publikum einen großen Reklamewert hat, so sind gerade die mittelmäßigen Leute, die solcher Reklame bedürfen, um ihr tägliches Brot verdienen zu können, gerne bereit, eine ihrer Arbeiten für einen lächerlich geringen Preis an den Staat zu geben, und sie würden ohne jeden Zweifel sogar umsonst ihre Bilder und Skulpturen hergeben, wenn das anginge. Der französische Staat hat aber ein Glück, das andern Völkern lange nicht im gleichen Maße blüht. Während der Staat Schund und Mittelware anhäuft, sammeln daneben die Privatleute, und es vergeht kein Jahr, ohne daß eine solche Privatsammlung dem französischen Staate vermacht würde. Auf diese Weise sind die Landschafter von Fontaineblau, die Realisten um Courbet, die Impressionisten um Manet und alle anderen großen Franzosen des 19. Jahrhunderts in den Luxembourg und in den Louvre gekommen. Wäre es nur auf den Staat und seine Einkäufe angekommen, so wären diese beiden Museen in moderner französischer Kunst weit ärmer und schlechter als irgendein namhaftes modernes Museum in Europa. *K. E. Sch.*

VERMISCHTES

Weimar. Einen Vortragszyklus über **Material und Technik der bildenden Kunst** hielt im kleinen Saal der Armbrustschützengesellschaft Frau *Eugenie Kaufmann* aus Mannheim; da diese Vorträge den ausgesprochenen Zweck verfolgen, nicht für Künstler gehalten zu werden, sondern zur Belehrung und Einführung der Laien und Liebhaber in die Werkzeuge und Techniken der bildenden Künste, so sind sie mit Dank zu begrüßen. Den Werken der *bildenden* Künste steht die Menge meist verständnislos gegenüber.

In Frau Kaufmanns Vorträgen (die mit ausgewähltem Beispielmaterial und außerdem mit Zuhilfenahme von Lichtbildern erläutert werden) wird der Versuch gemacht, in möglichst gedrängter Form (bei reichem Anschauungsmaterial, u. a. von alten und neuen Meistern der verschiedenen Techniken) die mannigfachen Wege zu zeigen, die gerade dem bildenden Künstler zum Ausdruck seiner Gedanken und »Gesichte« verfügbar sind; vielleicht (so meinte die Vortragende, die als Bildhauerin selber schaffend in Weimar tätig ist) »gelingt es durch die Kenntnis der Widerstände, des Handwerksmäßigen, manchen allzustrengen Kritiker in einen andächtig Schauenden umzuwandeln, der wissend sich bestrebt, dem Wollen des schaffenden Künstlers nachzuspüren.« — Die Vorträge erfreuten sich lebhaften Zuspruchs und dürften den Wunsch nach einer Wiederholung und Ausdehnung des Programmes erwecken. *W. S.*

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** veranstaltet von Januar bis März 1912 in seinem Hörsaal, Prinz-Albrecht-Straße 7/8, Hof, abends $8^1/_2$—$9^1/_2$ Uhr, folgende **Vortragsreihen:** 1. Direktor *Dr. Jessen:* Der Kaufmann und das heutige Kunstgewerbe (Zutritt nur für Kaufleute), acht Vorträge, Montags, ab 22. Januar; 2. Direktorialassistent *Dr. Regling:* Die Münze als Kunstwerk, acht Vorträge, Dienstags, ab 23. Januar; 3. Direktorialassistent *Dr. Hermann Schmitz:* Geschichte der deutschen Glasmalerei, sechs Vorträge, Donnerstags, ab 25. Januar. Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder und ausgestellte Gegenstände erläutert.

× Zu Anfang Dezember beging der **Verein Berliner Künstler** seinen **siebzigsten Geburtstag,** dessen Feier er mit einer Ehrung derjenigen seiner Mitglieder verband, die gleichfalls siebzig Jahre und darüber alt sind. Es stellte sich heraus, daß nicht weniger als achtunddreißig in diese Kategorie fallen, darunter die Siebziger des vorigen Jahres (1911): *Paul Wallot, Fritz Schaper, Julius Ehrentraut* und *Franz Schwechten,* ferner von den Älteren der Senior *Louis Jacoby,* der Kupferstecher (geb. 1828), *Graf Harrach* (geb. 1832), *Ernst Hildebrandt, Carl Scherres, Louis Douzette, Felix Possart,* Baurat *Kyllmann, H. Schnee.* Ein Fest im Künstlerhause versammelte die Mitglieder und Gäste des Vereins, der 1831 im Atelier des Malers Rosenfelder begründet wurde, nachdem ihm verschiedene andere Vereinigungen ähnlichen Charakters vorangegangen waren, darunter vor allem der »Verein jüngerer Künstler«. In einer Chronik, die der Vorstand herausgab, ist eine kurze Geschichte der für das Berliner Kunstleben namentlich in früheren Jahrzehnten so bedeutsamen Körperschaft niedergelegt.

FORSCHUNGEN

Das merkwürdige **Bildnis eines jungen Mannes,** das im **Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 245a)** als Pendant zu dem bezeichneten Bildnis von Franciabigio (Nr. 245) hängt und bisher versuchsweise ebenfalls dem Franciabigio zugeschrieben wurde, sucht Claude Phillips im Dezemberheft des »Burlington Magazine« als ein Werk des Rosso Fiorintino zu bestimmen. Durch einen Vergleich dieses Werkes mit gesicherten Arbeiten — wobei besonders die Gesamtstimmung der verglichenen Arbeiten und im einzelnen vor allem die Handformen herangezogen

werden — gibt Phillips seiner Hypothese ein gutes Fundament. Nur vermutungsweise erklärt er das Bild für ein Selbstbildnis des Rosso. —*l.*

In einem Aufsatz im Dezemberheft der »Monatshefte für Kunstwissenschaft« publiziert Emil Möller ein **Bild der Ermitage in Petersburg (Nr. 1637),** das der Beschreibung entspricht, die Vasari von einem Engel des Leonardo gibt. Dieses Bild und die bekannte mit ihm übereinstimmende Schülerzeichnung in Windsor (Berenson 1227) legen den Schluß nahe, daß zu Vasaris Zeiten tatsächlich ein solcher Engel existiert hat, und daß die Stelle bei ihm nicht auf den Johannes im Louvre oder die Varianten dieses Bildes zu beziehen ist. Vielmehr wird man jetzt annehmen müssen, daß die Johannesbilder, die mit dem Engel in der Ermitage übereinstimmen — bei Dr. Sarasin in Basel und bei Mr. W. G. Waters in London — spätere veränderte Kopien sind, während das Petersburger Bild die lionardeske Fassung repräsentiert. Leider hat Möller das Bild der Ermitage nicht gesehen, so daß er über sein Alter und seine Erhaltung auf Beobachtung an Photographien angewiesen ist. In Petersburg galt das Bild als eine späte veränderte Kopie des Johannes im Louvre; Möller möchte es für eine zeitlich dem von Vasari beschriebenen Engel nahestehende Kopie dieses Bildes halten. Etwas befremdlich ist, daß er an der Hand recht schlechter Photographien detaillierte Angaben über Übermalungen glaubt machen zu können. Ferner scheint uns auch der Schluß auf eine zweite Replik des Bildes aus Amorettis Angabe, er habe 1804 in Mailand einen »angelo in atto d'annunziare M. V.« von Leonardo gesehen, sehr gewagt. Es muß Amoretti eine Verkündigung oder doch mindestens ein deutlich als solcher erkennbarer Verkündigungsengel vorgelegen haben. —*l.*

Zur Frührenaissance in Schlettstadt. Herr Dr. Heinrich Bergner hat in einer Besprechung meiner Studie über die Frührenaissance in Schlettstadt (»Kunstchronik«, XXII, Nr. 36 v. 25. VIII. 1911) die Frage aufgeworfen, ob es nicht möglich sei, die drei, von mir hauptsächlich behandelten Bauwerke »*einer* beweglichen und entwicklungsfähigen Meisterhand«, dem Stadtbaumeister Stephan Ziegler, zuzuweisen. Daß dieses nicht für den dritten Bau, die Johanniterkomturei, angeht, versteht sich aus ihrem späten Datum 1565 und der Entwicklungsphase des sie repräsentierenden Stils, eines ziemlich abstrakten Klassizismus, der die Mitte hält zwischen der Naivität der eigentlichen Frührenaissanceformen und der großzügig plastischen Architektur der Spätrenaissance um 1600, in Schlettstadt vor allem durch das Haus Billex vertreten, eigentlich von selber. Eher ließe sich über eine gleiche Meisterhand des Hauses Stephan Ziegler und des Hotels Ebersmünster diskutieren. Ich habe versucht, außer durch das Haus Ziegler selbst, noch aus einer Reihe von in Schlettstadt an Häusern und als Fragmente im dortigen Museum befindlichen Architekturteilen mir eine Vorstellung von dem weiteren baukünstlerischen Wirkungskreise des Stadtbaumeisters Stephan Ziegler zu bilden: Hierzu gehören vor allem das heutige Haus Ott, Rittergasse 6, von 1537 und, in weniger individuellem Grade, Giebel und Portal des stattlichen Hauses im Hofe Wimpfelingstraße 12. Nach Drucklegung meiner Arbeit bemerkte ich noch, als stilistisch durchaus hier hinzugehörig, in dem nach der Straße zu liegenden Höfchen des Hauses Hafnermarkt 5 einen gut gearbeiteten achteckigen Pfeiler mit tragender Konsole und einem Henkelschildchen, das wieder das Datum 1537 in römischen Zahlen aufwies. Endlich befindet sich sodann im Schlettstädter Museum eine monumentale Bauinschrift des noch vor der Mitte des 19. Jahrhunderts abgerissenen alten Rathauses, für das die Vermutung zum mindesten sehr nahe liegt, auch dieses sei von dem Publicus Structor Selatensis Stephan Ziegler umgebaut worden:

AMPLIATUM ATQUE TESTUDINE CONCAMERATUM AN. MDXXXI. MELCHIORE WANNERO CONSULE. ARCHIGRAMMATEO JACOBO WOLPHIO. QUUM CAROLUS V. IMPERARET.

Nur *soweit* möchte ich den Wirkungskreis Stephan Zieglers annehmen. Die stilistischen Gegensätze zu dem Hotel Ebersmünster habe ich, wie ja auch Herr Dr. Bergner bemerkt hat, ausführlich dargelegt. Zudem fällt das Datum des Portals von Ebersmünster 1541 gerade *zwischen* die Daten des Hausbaues 1538 und der Erweiterung durch den Erkeranbau 1545 von Ziegler, so daß doch wohl von einer »Entwicklung« von dem feinen Stil zu dem massigen und dann wieder zu dem feinen innerhalb des kurzen Zeitraums von sieben Jahren nicht die Rede sein kann, also die Annahme eines einzigen Baumeisters auch schon an diesem *inneren* Grunde scheitern muß. (Der Gegensatz zwischen den Architekturformen von Ebersmünster und dem Hause Ziegler ist ein *stilistisch wesentlicher,* während der, auf den Herr Dr. Bergner anspielt, zwischen dem Unterteil des Erkers und den Füllungen seiner Brüstung nur ein *Qualitäts*unterschied ist.)

Und dann scheint doch m. E. Herr Dr. Bergner auch die *Menge* der Frührenaissancearchitektur in Schlettstadt zu unterschätzen: Wenn uns zwar heute nur bescheidene Baureste der auf humanistischem wie künstlerischem Gebiete zu Anfang des 16. Jahrhunderts gleichermaßen produktiven kaiserlichen Stadt geblieben sind, so nahm sie doch neben Colmar die führende Stellung in der elsässischen Frührenaissancearchitektur ein, denen sich noch Ensisheim mit seinem, allerdings schwerlich aus eigener Triebkraft errichteten, Rathausbau an die Seite stellen läßt, in weiterem Abstande dann das kleine Kaysersberg und mit, seltsamerweise, sehr dürftigen Leistungen Straßburg, lokale Verhältnisse der Entwicklung, die ich eingehend in einer umfassenden Geschichte der Baukunst der elsässischen Renaissance darzustellen gedenke. Schlettstadts damalige Bautätigkeit war, wie wir also sicher schließen können, *so bedeutend,* daß sich getrost *mehrere* Baumeister in sie teilen konnten. Seltsam wäre es immerhin, wenn der Zufall uns nur die Werke eines *einzigen,* des Stephan Ziegler, erhalten hätte. Da somit kein äußerer Grund dafür, der innere, stilistische Grund aber gegen eine Annahme eines gleichen Meisters für das Hotel Ebersmünster wie für das Haus Stephan Ziegler spricht, so wird jene von mir geäußerte Ansicht immer noch am meisten Wahrscheinlichkeit besitzen, daß das Hotel Ebersmünster durch einen dem Benediktinerorden besonders nahestehenden Architekten erbaut worden ist, wodurch sich auch manches der Kunstbeziehungen zu Italien gut erklärt.

Straßburg i. E. *Fritz Hoeber.*

Inhalt: Franco Lercaros Schüssel und Kanne und ihr Meister. Von Morton H. Bernath. — Ludwig Voltz †. — Personalien. — Bericht über das Baujahr 1911 des Ulmer Münsters; Sachverständigenkommission des Münsterbauvereins in Freiburg i. Br. — Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingen. — Entdeckung alter Malereien in der Kirche auf Pellworm. — Ausgrabungen auf dem Palatin. — Ausstellungen in Berlin und Düsseldorf. — Erwerbungen des Berliner Kunstgewerbemuseums; Schenkung an das Städtische Museum in Osnabrück; Neuerwerbungen des Städtischen Museums in Leiden; Ein Rodin-Museum in Paris; Kaiserliche Eremitage in Petersburg; Galerie der Uffizien zu Florenz; Kunsteinkäufe des französischen Staates. — Vermischtes. — Bildnis eines jungen Mannes im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Nr. 245a); Bild der Eremitage in Petersburg (Nr. 1637); Zur Frührenaissance in Schlettstadt.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 13. 19. Januar 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

WIENER BRIEF

Die Herbstausstellungen der Künstlervereinigungen und der Kunstsalons standen diesmal im Zeichen der Kollektivausstellungen von Gästen und Mitgliedern, beides Veranstaltungen, die dankbar zu begrüßen sind. Ganz besonders hervorzuheben ist aber der glückliche Gedanke, im Rahmen der Mitgliederausstellung Kollektivausstellungen einzelner Mitglieder zu veranstalten, die uns mit der Persönlichkeit, dem Können und dem Wollen des Künstlers ungleich inniger vertraut machen als ein paar noch so gut ausgewählte Bilder. Freilich verträgt nicht jeder eine Kollektivausstellung; mancher, dessen von der Jury glücklich ausgewählte Bilder oder Statuen einen recht günstigen Eindruck machen, entpuppt sich bei reichlicherer Beteiligung als herzlich unbedeutendes Persönchen, auf dessen intime Bekanntschaft man gerne verzichtet hätte. So ging es heuer mehrmals zu. Caveant consules, die Ausstellungsleitungen mögen sich in acht nehmen, ihren Schützlingen mit solchen Ehrungen keine Danaergeschenke zu machen!

Beginnen wir mit der Herbstausstellung des altehrwürdigen (bald hätte ich gesagt altersgrauen) *Künstlerhauses*, die heuer übrigens in der Art der Hängung der Bilder ein moderneres Gesicht aufgesetzt hatte. Der interessanteste Teil dieser Ausstellung war die in drei Sälen des ersten Stockwerkes untergebrachte Gedächtnisausstellung des am 24. Oktober 1910 verstorbenen Schlachtenmalers und Porträtisten Siegmund L'Allemand. L'Allemand war 1840 geboren, stand an der Wiener Akademie hauptsächlich unter dem Einflusse des Historienmalers Karl Blaas, dessen Nachfolger im Lehramte er auch im Jahre 1883 wurde. Er machte den schleswig-holsteinschen Krieg 1864 und den italienischen Krieg 1866 mit und hat auf Grund der Studien, die er hier zu sammeln Gelegenheit hatte, die Hauptepisoden dieser Feldzüge gemalt. Eine Reihe dieser Bilder, die sich zum Teil im Besitze des Kaisers und in öffentlichen Wiener Sammlungen befinden, waren ausgestellt. Am erfreulichsten sind die figuralen Studien, Kohle auf grauem Papier, weiß gehöht, die die Bewegung und besonders das Stoffliche sehr glücklich erfassen. Diese Exaktheit der Wiedergabe findet sich auch in den ausgeführten Gemälden, eine Exaktheit, die diese Bilder dem militärisch interessierten Beschauer gewiß sehr wertvoll macht als Dokumente eines gut beobachtenden Augenzeugen. In künstlerischer Hinsicht lassen die Gemälde freilich das meiste zu wünschen übrig, da gerade mit Rücksicht auf die absolut getreue, bei den Köpfen der Anführer porträtmäßig genaue Darstellung auf die atmosphärischen Veränderungen Verzicht geleistet wurde. So bekommen diese Bilder etwas vom Tone eines sachlichen Kriegsreporters, der nichts anderes will, als einen wahrheitsgemäßen Bericht liefern. Konnte man bei diesen dokumentarischen Bildern denken, daß vielleicht auf künstlerische Momente bewußt Verzicht getan wurde, so wird man bei den historischen Bildern (Szene aus der Schlacht bei Kolin 1757 vom Jahre 1864, Ankunft der Dampierre-Kürassiere im Burghofe zu Wien 1619 vom Jahre 1882) gewahr, daß dieser Verzicht kein freiwilliger war, da L'Allemand es auch hier nicht über einen trockenen Kostümbericht hinausgebracht hat. Auch seinen repräsentativen Porträts fehlt es an Bedeutung und psychologischer Vertiefung, von der ärmlichen Malerei ganz abgesehen. L'Allemand wird als geschickter, manchmal flotter Zeichner geschätzt werden, seine Gemälde dürften, in künstlerischer Hinsicht, kaum jemals Interesse erregen.

Gleich neben L'Allemand fand eine Kollektivausstellung Franz Alts Platz, des neunzigjährigen Bruders des großen Rudolf von Alt, der wie sein Bruder und wie sein Vater Jakob hauptsächlich Aquarellveduten in kleinem Format aus der ganzen Welt gemalt hat. Auch hier ist der künstlerische Genuß recht gering, die große Anzahl von Blättern von den vierziger Jahren bis heute hat weit mehr kulturhistorische und kostümliche als künstlerische Qualitäten. Die Malweise ist, besonders im Vergleich zu den äußerlich so ähnlichen Blättern seines Bruders, schwächlich und charakterlos. Als Gast des Künstlerhauses hat Carlos Grethe aus Stuttgart eine große Reihe seiner Seebilder ausgestellt, breit gemalt, oft schwer und trüb in der Farbe, in den besten Stücken aber in der Darstellung des Nebels und der den Nebel durchbrechenden Lichter überzeugend. Die »Sonnenspiegelung«, aus Wolken durchbrechende Sonne, die grell von dem Küstenwasser reflektiert, davor winzige, silhouettenhafte Gestalten, schien mir eines der besten Bilder. Die Ausstellung der Mitglieder selbst hielt das übliche Niveau des Künstlerhauses ein. Ganz besonders schlecht war diesmal das von der guten Gesellschaft favorisierte »Spezial-

fach« der Künstlerhausleute, das Porträt, vertreten; es war auch nicht *ein* Porträt da, das mehr war als Dutzendware. Aber gerade das scheint in den hier in Betracht kommenden Kreisen zu gefallen. Etwas besser steht es mit der Landschaft. Da gibt es doch ein paar Maler, die guten Durchschnitt geben, so F. Beck (»Herbstwald«, »Kastanien«), A. Filkuka (»Partie beim Tulbingerkogel«, im Schnee), R. Bratkowski (»Stille Alm«), J. Epstein (»Bei der Mühle«), F. Pontini (»Parkwinkel in Franzensbad«) und endlich Alfred Zoff, von dem eine größere Kollektion beisammen war. Die Landschaften des letztgenannten, meist Motive am Wasser, sind solid gemalt, wenn sie auch, in Öl, meist Aquarellwirkung haben. Daneben gab es noch eine Kollektion von Otto Herschel, das beste davon Alt-Wiener Milieubilder, in denen das Stillebenartige warm und lebendig, das Figurale hingegen matt und süßlich ist. Unter der Plastik waren ein paar frischere moderne Werke, so die kleine, aber groß stilisierte Bronze »Schicksal« von P. Winter-Heidingsfeld (München), eine Porträtstudie in Terrakotta von F. Gernik und die unter dem Einflusse von Metzner und Hanak stehenden Arbeiten von W. Gösser (»König Ödipus«) und von Virgil Rainer (»Schmerzempfindung«), letztere aus dem Stein schön herausgearbeitet.

Die *Sezession,* für deren Ausstellung übrigens noch der vorjährige Vorstand (Präsident Jos. Engelhart) verantwortlich ist, gehörte zum größten Teile den Fremden. Mittelpunkt war eine Sammelausstellung von zwei polnischen Künstlern, des Plastikers Waclaw Szymanowski und des Malers Jacek Malczewski, beide aus Krakau. Szymanowski hat vorwiegend großmonumentale Tendenzen; neben ein paar Porträts sind es vorwiegend Grabmäler, Denkmäler (ein Denkmal Chopins für Warschau mit der Idee: »Chopin lauscht den Tönen der heimatlichen Natur im Rauschen eines symbolischen Baumes«) und die Studien, Entwürfe und Modelle für den »Wawelzug« für Krakau, die ausgestellt waren. Das meiste Interesse erregt der Wawelzug. Der Wawel ist die ehrwürdige Königsburg in Krakau, ein prächtiger dreiflügliger Bau aus dem 16. Jahrhundert, der einen wundervollen dreistöckigen Arkadenhof umschließt. Geschlossen ist dieser Hof von einem niedrigen Trakt, der ursprünglich Stallungen und Küchen, später eine Kaserne enthielt. Nach dem Restaurierungsprojekt soll nun dieser Trakt fallen, an seine Stelle eine offene einstöckige Arkade treten und über das Dach dieser Arkade soll nun in mehr als doppelt lebensgroßen Bronzefiguren ein geisterhafter Zug historischer Persönlichkeiten mit Gefolge ziehen, von der verschleierten Gestalt des Fatums angeführt. Wäre dieses Projekt nicht dazu bestimmt, eines der schönsten und weihevollsten Monumente Österreichs zu »beglücken«, so möchte man über diese kindlich-historisierende Geschichtsklitterung lächeln. So verdient es eine nicht genug scharfe Zurückweisung, nicht bloß vom Standpunkt einer konservativen Denkmalpflege aus, die jenes an Erinnerungen so reiche Denkmal in dem Zustand erhalten möchte, in dem es uns die Zeiten überliefert haben, sondern auch von dem Standpunkte aus, der über diesen Denkmalschutz-Konservatismus hinausgeht und gegen Veränderungen alter Monumente nichts einzuwenden hat, wenn sie von bedeutender Künstlerhand in hervorragend künstlerischer Weise durchgeführt werden. Nun ist das hier aber keineswegs der Fall. Schon die Idee an sich ist nichts weniger als unanfechtbar: ein Gestaltenzug, der, frei in der Luft, über das Dach einer Terrasse sich bewegt. Ein geistvoller Kritiker sagte darüber, es sehe aus, als sei eine große Gesellschaft im Freien von einem Platzregen überrascht worden und flüchte sich unter das schützende Dach des Laubenganges. Die lang hinschleifenden Schleppen, die die einzelnen Gestalten zu Gruppen zusammenschließen sollen, geben in der Tat dem ganzen Zuge einen hastigen, laufenden Charakter. Die Lösung des plastischen Problems ist vollkommen mißglückt. Man denke: ein Zug von Personen, oft in Viererreihen nebeneinander, viele Meter hoch über dem Fußboden, von beiden Flanken aus von unten sichtbar! Die Komposition ist demgemäß natürlich von keiner Seite aus klar, es muß als ein Gewirre von Kleidern, Armen und Köpfen erscheinen. Die Gestaltung ist absolut unplastisch, völlig malerisch. Schon das Programm des Künstlers selbst gibt Aufschluß über die romantisch-historisierende Provenienz der Idee: »Wie Geister der Geschichte, die aus den Gräbern der nahen Kathedrale zum Tageslicht emporgestiegen, sollen all die Gestalten aus Polens Vergangenheit im kolossalen Zuge auf der Galerie erscheinen, ein Zug, der ewig um das Schloß wandelt, verzaubert in seiner Poesie der Vergangenheit, stumm, aber überzeugend, Könige und Feldherren, Volk und Gelehrte, alles was nur das Leben der Vergangenheit von Polen bedeutet, das alles wandelt vor den Augen des Zuschauers nicht als reale Welt, nicht als schön und künstlich ausgeführte Plastik, aber als große Bronzeschatten der Vergangenheit, als kolossale Vision eines starken und eigenartigen Volkes, eines mächtigen Reiches usw. usw.« Sehr schöne Worte, leider recht ateliermäßig durchgeführt. Auch die einzelnen Figuren lassen außer der in Metern meßbaren Größe nicht viel von monumentaler Größe und Wucht erkennen. Es sind ins Kolossale übersetzte Genre- und Kostümfigürchen, als Nippesfigürchen für einen altmodischen Geschmack recht anmutend, für diese Stelle aber und in dieser Größe ausgeführt wegen ihrer formalen Glätte und ihrer innerlichen Leere und Bedeutungslosigkeit völlig ungeeignet. Es wäre auf das Tiefste zu bedauern, wenn das Wawelschloß, etwa aus mißverstandenem Nationalismus, für ewige Zeiten durch dieses Werk künstlerisch geschädigt würde.

Der andere der Krakauer Gäste, der Maler Jacek Malczewski, hat als Maler eine bedeutende Entwicklung zurückgelegt. In den neunziger Jahren malte er, vielleicht unter dem Einflusse Böcklins und anderer, Bilder, in denen sich Leben und Phantasie in merkwürdiger Weise durchdrang und verband. So eine »Melancholie« (1894): ein Atelier, rückwärts sitzt der Maler bei der Staffelei, aus dem Bilde heraus dringt ein toller und wilder Zug von Gestalten, Soldaten,

Mönche, schreiende Frauen, Mordende, Stürzende, Taumelnde; am Atelierfenster prallt der Zug zurück, draußen lehnt eine verhüllte Gestalt, die Melancholie. Oder der »Zauberkreis« von 1895—97: ein Maler- oder besser Anstreicherlehrling, hoch auf der Leiter träumerisch sitzend, um ihn herum ein wirbelnder Kreis von nackten Männern und Bacchantinnen, deren Pantherfelle zu Boden fallen, ähnlich der Malerpatrone, die dem Lehrling entfallen ist. Das alles ziemlich trocken gemalt, mit dem Literarisch-Romantischen als Haupttendenz. In den letzten Jahren ist die Palette reicher und freier, der Strich breiter und saftiger geworden, das Symbolisch-Phantastische tritt in den Hintergrund. Besonders ein paar Porträts aus dem letzten Jahrzehnt sind hervorzuheben, die in Malweise wie Auffassung bedeutende Qualität haben. Grün, rosa und gelb sind die bevorzugten Farben. Die Bekanntschaft mit diesem Künstler gehört gewiß zu den interessanten, für die wir der Sezession zu Dank verpflichtet sein müssen. Weniger notwendig war dagegen die Einladung an den in Paris lebenden Maler Walter Bondy, dem ein Saal eingeräumt wurde. Einer von den vielen Deutschen, die in Paris pariserisch malen wollen, das Äußerliche geschickt abgucken, ohne aber etwas aus Eigenem dazuzugeben. Bei Straßenansichten in Manetscher und bei Stilleben in Cézannescher Art tritt das nicht so stark hervor wie bei den figürlichen Bildern, die viel wollen und wenig geben. Ganz unnötig und zum Schaden der Ausgestellten war endlich die kollektive Vorführung der beiden Mitglieder Anton Nowak und Ernst Eck, beides Landschafter, deren einzelne Bilder in früheren Ausstellungen keinen unangenehmen Eindruck machten, während beide in größerer Anzahl langweilen. Besonders Eck, dessen Landschaften in Thomas Manier manchmal durch die Weite des Luftraumes erfreuten, enttäuscht hier vollständig und fällt durchaus ab. Sehr verdienstvoll hingegen ist eine reichhaltige, sehr schön ausgesuchte Kollektion der künstlerisch so hochstehenden deutschen Plaketten- und Medaillenkunst mit vortrefflichen Stücken von Ad. v. Hildebrand, H. Hahn, M. Dasio, G. Wrba, B. Elkan, Ringel d'Ilzach, H. Ehehalt u. v. a., die hoffentlich dazu beitragen wird, die österreichische Plakettenkunst, die leider manches zu wünschen läßt, zu beleben und auf ein höheres Niveau zu bringen. Beide Arten der Plakettenform, die impressionistisch-räumliche wie die stilisiert-flächenhafte sind in ausgezeichneten Beispielen vorhanden. Die graphische Abteilung ist sehr gut wie immer. Besonders hervorheben möchte ich die kräftigen Blätter von Ed. Vallet, die köstlichen nervösen Radierungen von Emil Nolde und von Hans Meid und ein paar schöne Stücke von J. Pennell.

Die dritte und zurzeit rührigste und »fortschrittlichste« Wiener Künstlervereinigung, der *Hagenbund,* hat die tschechische Sezession aus Prag, den »Manes«, in corpore zu Gaste geladen. Diese Künstlervereinigung, deren Wirken das kleine Prag ein so viel regeres und frischeres Kunstleben verdankt, als es z. B. das große Wien hat und deren Mitglieder auf der heurigen römischen Weltausstellung so gut abgeschnitten haben, präsentiert sich auch hier in guter Form, wenn auch leider gerade die bedeutendsten unter den Malern durch große Aufträge, die sie in Händen haben oder durch andere Umstände verhindert waren, die Ausstellung überhaupt oder reichlicher zu beschicken. Hingegen haben sich die Plastiker ausgiebiger beteiligt und ermöglichen es dem Wiener Publikum, sich von dem Können der jungen tschechischen Bildhauer ein gutes Bild zu machen. Drei bedeutende Talente sind es, die diese Kunst repräsentieren, jedes auf ganz eigenen, voneinander weit entfernten Wegen gehend. Zunächst Josef Maratka, der, von Rodin herkommend, seit einiger Zeit zu einer plastisch geschlossenen Form zustrebt. Der Wandel, der sich jetzt in dem Künstler zu vollziehen scheint, ist in den ausgestellten Arbeiten zu verfolgen. Einige Porträts, nervös-impressionistisch modelliert, mit ungemein fein nuanciertem psychischem Ausdruck, daneben Versuche von kolossalen Idealbüsten, die ein Studium der kaiserrömischen Antike und der Frühgotik erkennen lassen. Daneben Jan Štursa, ein »Materialbildhauer« katexochen, der die Form aus dem Steinblocke herausholt, darin von Metzner sicherlich beeinflußt, ganz unbeeinflußt aber in der Formengebung, die absolut slawisch ist, zwischen derb und weich schwankend. Die beste unter den ausgestellten Arbeiten war die nackte »Bauchtänzerin Sulamit Rahu«, ein recht häßliches, fleischiges Modell, aber unübertrefflich in der Wiedergabe der Drehung und Bewegung des Körpers, ohne die feste Geschlossenheit der Gesamtform zu durchbrechen. Endlich der religiös-mystische Franz Bilek, der aus der Behandlung des Holzes heraus eine ganz neue Formensprache gefunden hat; als Hauptstück von ihm die doppeltlebensgroße Statue eines Jünglings, »Das Entsetzen«, mit breiten und langen Holzschneidefurchen aus dem Baumstamm herausgeholt, mit Furchen, die wie gewundene Kannelüren den Leib umschließen. Unter den Malern hatten diesmal die Landschafter das Übergewicht. Man sah eine Reihe von den in der Luftstimmung so feinen böhmischen Landschaften des früh verstorbenen Ant. Slavíček, ein feines Waldinneres von Ant. Hudeček und ein paar im Kolorit warme und kräftige Studien von J. Honsa. Die »Figuristen«, die sonst zu den Besten des »Manes« gehören, haben diesmal wenig geschickt. Nur Max Švabinsky hat ein großes Bild, »Der Sommer«, beigesteuert, eine Symphonie in grün, gelb und blau: zwei nackte Frauen im Freien, eine hockt auf einem grellblauen Tuche vor einem gelben Sofa unter einem grünen Baume am Boden, vor ihr ein Goldfasan, die andere geht mit einem gelben Sonnenschirm spazieren. Der bedeutendste unter den jungen tschechischen Figuralmalern, Jan Preisler, ist leider nur mit einer sehr kleinen, aber feinen Skizze vertreten. Also gerade die interessanteste Seite der jung-tschechischen Malerei, die selbständig ähnlichen Problemen nachgeht wie Gauguin in Frankreich und Marées und Hofmann in Deutschland, ist nur ungenügend vertreten gewesen. Die großen, etwas schmierig gemalten Bilder des K. Myslbek, eines Sohnes des bekannten Bildhauers,

können mit ihrer schwächlichen Nachahmung von Zuloaga dafür nicht entschädigen. Zeichnung und Graphik waren reich vertreten, angefangen mit einer Reihe von Zeichnungen des bald sechzigjährigen Nik. Aleš in einfachem Umriß, die manchmal nur allzu stark an Ludwig Richter erinnern. Dann sah man eine große Kollektion der letzten Blätter von Prof. Švabinsky, der als Radierer sicherlich noch bedeutender ist wie als Maler. Die Blätter zur Passion in modernem Gewande sind ganz großartig in der Lichtgebung und in der Empfindung. Auch ein paar Versuche zur Wiederbelebung der Schabkunst sind überaus wertvoll. Endlich seien noch ein paar in der Schwarz-Weiß-Wirkung sehr delikate Holzschnitte von Fr. Kobliha genannt.

Die überaus gelungene Kunstgewerbeausstellung im Österreichischen Museum kann hier nicht gewürdigt werden, sie soll ein andermal ausführlich besprochen werden. So muß nur noch über die Tätigkeit der Kunstsalons referiert werden. Die *Galerie Arnôt* hat in sehr verdienstvoller Weise 28 Werke von Manet, Monet, Pissarro, Renoir und Sisley gezeigt, besonders schön die Kollektion der Pissarros, vor allem ein paar ganz frühe Stücke, und einige sehr schöne Monets, besonders die großartige »Marée basse Varengeville«. Von Manet war ein frühes Porträt eines Knaben, kurz nach der spanischen Zeit, und eine Skizze (Dame im Fauteuil) hier. Renoir war nicht gut mit einem Akt im Grünen vertreten. Bei *Miethke* gab es zunächst eine sehr interessante Kollektion von Aquarellen aus Ischia von einem jungen deutschen Maler, J. Oeltjen-Jaderberg, der in einer ganz vereinfachenden Technik, mit einer sehr geringen Farbenskala, die prächtigsten Lichtstimmungen einzufangen versteht. Jetzt ist dort eine größere Kollektion von Bildern des in Paris lebenden Malers Eugen Spiro zu sehen, nicht gerade besonders modern, aber malerisch auf einer sehr hohen Stufe. In einigen Bildern merkt man seine Münchnerische Lehrzeit noch. Am interessantesten sind seine figürlichen Kompositionen, in denen viel verarbeitetes Studium der großen Venezianer und Poussins steckt. Eine ganz vortreffliche freie Kopie nach Veronese gibt Aufschluß, wie der Künstler sich zu den alten Meistern stellt.

Zieht man das Fazit aus dem Gesagten, so ist das Resultat ein nicht gerade erfreuliches: die Mittelmäßigkeit triumphiert mit ganz wenigen Ausnahmen allerorten.

Wer sich nun darüber wundert, daß in Wien, der Hauptstadt des an großen Talenten so reichen Österreichs so herzlich wenig in Kunst »los ist«, so daß kein Mensch nach Wien fährt, wie etwa nach Berlin oder München oder Frankfurt usw., um moderne Kunstausstellungen zu sehen, der sehe sich einmal die Verkaufslisten der Ausstellungen und Salons an. Wenn einmal eine Vereinigung die Gelegenheit oder ein Salon den Mut und die Selbstverleugnung hat, etwas künstlerisch Bedeutendes auszustellen, dann kann man gewiß sein, daß kaum ein Prozent der Objekte, in den meisten Fällen gar nichts verkauft wird, während bei Veranstaltungen akademischer Richtung das »Geschäft« glänzend geht. Gewiß hat das seinen Hauptgrund in der unglaublichen Indolenz und Rückständigkeit des Wiener Publikums, das aus seiner Lethargie nicht herauszureißen ist. Genährt und gefördert wird dieser Zustand durch die Presse, deren Kunstreferate mit ganz geringen Ausnahmen in den Händen von Malerdilettanten oder sonstigen zur Kunstkritik unfähigen Menschen sind und einen geradezu unheilvollen Einfluß auf das auf seine Zeitung eingeschworene Publikum ausüben. Dem Staate ist gewiß kein Vorwurf zu machen; der tut sein Möglichstes, wenn er eine Reihe von öffentlichen Kunstlehrstellen an bedeutende Künstler und seine Sammlungen an objektiv denkende Leiter vergibt. Aber wie selbst die besten Absichten des Staates und seiner Organe durch eine böswillige Preßclique durchkreuzt werden, zeigt eklatant das Beispiel des Österreichischen Pavillons auf der Römischen Internationalen Ausstellung. Im Septemberhefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« ist über den Erfolg Österreichs in Rom berichtet worden, und ähnlich lauteten die Berichte der meisten deutschen, italienischen usw. Zeitschriften und Zeitungen. Einen offiziellen Ausdruck hat dieser Erfolg darin gefunden, daß Gustav Klimt, dem im Pavillon ein Ehrenplatz eingeräumt worden war, die meisten Stimmen der internationalen Jury für den ungeteilten Preis von 100000 Lire auf sich vereinigte und dann, als man aus verschiedenen Gründen eine Teilung des Preises beschloß, nur mit Zuloaga einstimmig für einen der Preise vorgeschlagen wurde, während die anderen Preisträger nach nationalen Gesichtspunkten ausgewählt wurden. Statt nun sich über diesen Erfolg Österreichs im Auslande zu freuen, haben die Wiener Blätter mit geringen Ausnahmen eine wahre Hetze gegen den österreichischen Pavillon und seinen Kommissar eröffnet, allen voran die »Neue Freie Presse«, deren Referent, *ohne überhaupt in Rom gewesen zu sein,* eine Reihe von Artikeln gegen die Ausstellung schrieb, seine Unkenntnis der Tatsachen durch anonyme Briefe, die er sich von einem »angesehenen Mitglied der österreichischen Kolonie in Rom« schreiben ließ, ausgleichend. Und das alles, weil der Pavillon von einem modernen Architekten, von Professor Hoffmann, gebaut war, weil Klimt, Metzner, Hanak u. a. gute Plätze hatten und weil angeblich dem Künstlerhause zu wenig Raum gegeben war. Doch das ist nur ein Glied in der systematischen Zeitungshetze in Wien gegen alles, was über den Horizont des Künstlerhauses hinausgeht. Der Erfolg zeigt sich in den Verkaufsziffern. Und dabei müssen sich die hervorragendsten Künstler eine Behandlung durch die Presse, von angeblichen »Fachleuten«, Auch-Malern gefallen lassen, die sich ein Schulbube von seinem Lehrer verbitten würde. Der natürliche Erfolg ist, daß jeder österreichische Künstler von Talent trachtet, möglichst bald und für immer ins Ausland zu gehen. Tatsächlich treiben wir ja auch einen Künstlerexport nach Deutschland, der unsere Kräfte bald erschöpfen muß, und wenn die Quellen auch noch so reich fließen.

So geht es auf allen Gebieten der Kunst:

Unsere Plastiker bauen in Deutschland die großen Monumente, während bei uns die Zuckerbäcker die Denkmäler machen. Unser Kunstgewerbe hat in Deutschland, in Frankreich, in Amerika seine Absatzgebiete, während bei uns der Bürger im vornehmen und eleganten Attrappenladen seine Einkäufe besorgt. Unsere Architekten müssen untätig zusehen, während Jahr für Jahr die größten Aufträge für Monumentalbauten, wie jetzt für das neue Kriegsministerium oder das Technische Museum, den Reißbrett- und Stilhandwerkern in den Schoß fallen. Otto Wagner hat seit Jahren keinen Bau mehr geführt und muß jahrelange aufreibende Kämpfe um jedes Projekt durchfechten, um dann zu sehen, wie sein Entwurf in die Mappe wandert und ein anderer den Bau bekommt. Der bedeutendste der jüngeren Architekten, Josef Hoffmann, hat überhaupt noch keinen größeren Auftrag in Wien bekommen, trotzdem er Professor an der Kunstgewerbeschule ist. Dafür baut er in Brüssel ein großes Haus und wird wahrscheinlich einen großen Auftrag für Paris bekommen. Doch dem guten Wiener ist das alles zu »modern«, zu wenig amüsant, die modernen Künstler sind zu ernst und zu wenig zu Späßen aufgelegt, er zieht es vor, zum »Gschnasfest« ins »Künstlerhaus« zu gehen, weil man sich dort so gut unterhält. Der Wiener kann sich immer noch nicht darein gewöhnen, daß er ein Großstädter geworden ist und als solcher die Verpflichtung hat, mit dem Leben zu gehen; er ist immer nur stolz und selbstbewußt auf seine »alte Kultur« und blickt daher mit Verachtung auf alle jungen und modernen Städte, z. B. Norddeutschlands, herab. Sein Blick ist nach rückwärts gewandt und nie nach vorwärts und er ist selbst begeistert von seinem Liebäugeln mit Biedermaier und Vormärz. Das ist nicht nur auf dem Gebiete der bildenden Kunst der Fall, sondern auch auf dem der Literatur, des Theaters, der Musik, des öffentlichen Lebens usw. Der »echte« Wiener tänzelt im Walzerschritt an allen Problemen des modernen Lebens vorüber; für ihn ist Wien immer noch die behagliche Phäakenstadt von Anno dazumal.

O. P.

PERSONALIEN

Karl Köpping ist von der Akademie der Schönen Künste in Paris zum korrespondierenden Mitgliede gewählt worden. Köpping hat schon viele hohe Auszeichnungen erfahren, so besitzt er die Große goldene Medaille der Berliner und die Medaille erster Klasse der Münchener Kunstausstellung, ist Ritter der Ehrenlegion und erhielt den Grand prix der Pariser Weltausstellung.

DENKMALPFLEGE

Zum Schutze des **Mont-Saint-Michel** wird sich eine »Gesellschaft der Freunde des Mont-Saint-Michel« bilden. Ihr Ziel ist, über die Unverletzlichkeit der Insel zu wachen, die Zerstörung der alten Häuser des Dorfes zu verhindern und die Ausführung der Kammerbeschlüsse zu verfolgen, die den Fels in seine alte Inselgestalt zurückversetzen wollen (jetzt bildet er nur eine Art Halbinsel).

DENKMÄLER

Das Lessing-Denkmal in Wien. Der Ausschuß des Denkmalkomitees hat mit der Ausführung dieses Denkmals, das im Rathauspark errichtet werden soll, Prof. *Franz Metzner* betraut. Es ist dies der erste Auftrag, den der Künstler für Wien bekommt. Für Deutschböhmen (der Künstler ist ein gebürtiger Deutschböhme) hat Metzner eine Reihe von Monumentalaufgaben übernommen, so das auf gewaltigen Terrassen errichtete Kaiser-Josef-Denkmal in Teplitz, ein Liebig-Denkmal für Reichenberg, ein Mozart-Denkmal für Prag. Für Prag hat er übrigens die dekorative Plastik am Palaste des Wiener Kunstvereins geschaffen. In Berlin, wo der Künstler seit ein paar Jahren tätig ist, stammt die plastische Ausschmückung des Hauses »Rheingold« von ihm. Seit ein paar Jahren ist er mit der Ausführung des plastischen Schmuckes am Leipziger Völkerschlachtdenkmale betraut. Er hat sich fast an allen größeren Denkmalkonkurrenzen der letzten Jahre beteiligt. So hat er auch für Wien Entwürfe für das Elisabeth-Denkmal, Brahms-Denkmal, für einen Rüdiger-Brunnen vor der Votivkirche geschaffen, die alle leider nicht zur Ausführung gekommen sind.

O. P.

Der größte französische Karikaturist, **Honoré Daumier,** wird in Marseille, seiner Heimatstadt, demnächst ein Denkmal erhalten, das der Bildhauer *A. Geoffroy,* ein Sohn von Daumiers treuem Freund Geoffroy-Dechaume, geschaffen hat.

WETTBEWERBE

Die **Berliner Hochschule für die bildenden Künste** hat aus der **Dr. Hermann Günther-Stiftung** das Stipendium für das Jahr 1912 im Betrage von 1398 Mark dem Maler *Willy Schomann* verliehen. Gleichzeitig verlieh sie das diesjährige Stipendium der **Adolf Ginsberg-Stiftung** im Betrage von 2100 Mark dem Maler *Friedrich Maron* aus Berlin. Das für dieses Jahr aus der **Adolph Menzel-Stiftung** zur Verfügung stehende Stipendium wurde dem Studierenden Maler *Wilhelm Burggraf* zuerkannt.

Die **Berliner Akademie der Künste** schreibt zum Zwecke einer Studienreise für einen deutschen Landschaftsmaler den Preis der **Julius Helfftschen Stiftung** im Betrage von 3000 Mark für dieses Jahr aus. Die Bewerbungen sind bis zum 20. April an die Akademie zu richten, einzureichende Bilder dagegen der Großen Berliner Kunstausstellung einzusenden, deren Aufnahmebedingungen sich der Bewerber unterwirft.

FUNDE

× **Interessante Funde künstlerischer Schießscheiben aus alter Zeit** hat die **Berliner Schützengilde** gemacht. Im Waffensaal ihrer »Residenz«, des Schlößchens Schönholz bei Pankow-Niederschönhausen im Norden Berlins, hingen, seit Jahrzehnten verstaubt und vernachlässigt, eine große Anzahl von Scheiben, die einst von den jeweiligen Schützenkönigen gestiftet worden waren. Sie datieren aus der Zeit seit 1747, dem Jahre, in dem Friedrich der Große das neue Reglement der Gilde bestätigte. Schon 1883 hatte ein Mitglied der Schützenschaft, der Maler *Gerhard Noack,* den Versuch gemacht, die alten Scheiben, unter denen er, wie sich jetzt zeigt, mit vollem Recht Arbeiten von künstlerischem Wert vermutete, zu reinigen. Aber die harte schwarze Schwefelbleioxydschicht, die sich angesetzt hatte, widerstand. Erst jetzt hat Herr Noack nach jahrelangen Experimenten ein Verfahren gefunden, das zum Ziele führte. Nur in einigen Stücken hat das vom Kiefernholz ausgeschwitzte Harz sich mit den Farben so unglücklich verbunden, daß diese fast ganz der chemischen Zersetzung zum Opfer fielen. Die übrigen erstrahlen nun in neuer Frische und geben einen imponierenden Beweis für den Geschmack und die Solidität, mit der im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert solche Dinge

in Berlin gearbeitet wurden. Natürlich ist viel Konventionelles, Treuherzig-Naives und Handwerksmäßig-Schlichtes dabei. Aber daneben fesseln sehr anziehende Dinge, Puttenszenen, Tierstücke, allegorische und mythologische Gruppen, dazu teilweise sehr feine Stadtveduten von sauberer und heller Malerei. Auch die kunstvollen Rahmen fallen auf. Von 1800 an traten dann die besten Namen der Berliner Künstlerschaft in Beziehung zu der Schützengilde. Eine besonders schöne Scheibe sieht nach Schadow aus; eine andere (Theseus und Ariadne) hat Züge von A. v. Kloeber, könnte auch Hensel gehören; eine dritte ist zweifellos von Franz Krüger gemalt. Eine vierte von 1855 trägt, als einzige, eine volle Signatur: es ist eine ländliche Schützenkönigszene von Wilhelm Meyerheim, der darin das Bild seines älteren Bruders Eduard (1836; heute in der Nationalgalerie) benutzt hat.

AUSSTELLUNGEN

An der diesjährigen **Großen Kunstausstellung im Münchener Glaspalast** wird sich, wie in der letzten Hauptversammlung des Vereins beschlossen wurde, der **Verein Berliner Künstler** korporativ beteiligen. Eine Jury zum Zwecke der Auswahl von Werken der Mitglieder wird demnächst gewählt werden.

Die Moderne Galerie Heinrich Thannhauser in München zeigt eine **Kollektivausstellung** von Gemälden, Studien, graphischen Arbeiten und Plastiken des jungen Deutsch-Böhmen **Fritz Gärtner** über das Thema »Arbeit«. In seinen Werken stecken große, mutige Bewegungen, und seine Farbe ist von kräftiger Reinheit. Ein für seine Kunst sehr charakteristisches Bild, »Die große Garbe«, ist in den »Meister der Farbe« (1911, Heft 9) farbig reproduziert worden. Dieselbe Darstellung bildet auch den Vorwurf zu der radierten Einladungskarte dieser Münchener Ausstellung, deren Katalog Georg Jacob Wolf mit einer Würdigung des künstlerischen Schaffens Gärtners einleitet.

Chemnitzer Kunsthütte. Die schon am 31. Dezember eröffnete Januarausstellung bringt zunächst eine größere Folge von Bildern des Deutsch-Böhmen *Wenzel Hablik* aus Brüx, sowie eine Gemäldekollektion von *Fritz Beckert* aus Dresden; ferner Einzelbilder von *A. Kohlschütter, E. von Paul, R. Rehm*, sämtlich aus Dresden, von *F. Eitner* aus Hamburg, *Wanda von zur Mühlen* und *O. Prätorius* aus Chemnitz und *Karl Hartmann* aus München; endlich Plastiken von *H. Schichtmeyer* aus Loschwitz und *Alfred Thiele* aus Leipzig.

Für den März dieses Jahres wird für **Nürnberg** eine **Ausstellung von Kunstwerken des 19. Jahrhunderts**, die der Nürnberger Privatbesitz birgt, geplant. Die Leitung liegt in der Hand von Dr. Fritz Traugott Schulz, dem Konservator am Germanischen Nationalmuseum, der auch 1906 die Historische Abteilung der großen Nürnberger Ausstellung arrangierte.

Die **Kirchen Frankreichs in der modernen Kunst.** Die Trennung des französischen Staates von der Kirche hat die Katholiken mit großer Angst für ihre Kirchen erfüllt, und einige von ihnen, an ihrer Spitze der Akademiker Maurice Barrès, haben eine gewaltige Agitation in Szene gesetzt, bei welcher nicht die religiösen, sondern die künstlerischen Interessen betont wurden. In Wirklichkeit sind ja die alten Kirchen keineswegs in Gefahr, da sie sämtlich als Monuments historiques unter dem Schutze des Staates stehen und als solche auf Kosten des Staates erhalten und eher zu viel als zu wenig ausgeflickt und restauriert werden. Jedenfalls aber hat diese Agitation das Interesse für die französischen Kirchen stark angefacht, und so ist auch eine Ausstellung zustande gekommen, die ausschließlich die französischen Kirchen anlangt und in der Galerie Hessèle in der Rue Laffitte zu sehen ist. Beinahe 200 Gemälde, Radierungen, Zeichnungen usw. zeigen beinahe ebensoviele französische Kirchen, von den herrlichen Kathedralen der alten Hauptstädte der einzelnen Landschaften bis zu den kleinsten und bescheidensten Dorfkirchlein und Kapellen. Da die Bretagne immer noch die beliebtesten Jagdgründe der Pariser Maler liefert, so sind auch die bretonischen Kirchen am zahlreichsten vertreten, obschon sie keineswegs zu den hervorragenden kirchlichen Bauwerken Frankreichs gehören, so malerisch sich auch einige von ihnen darbieten. Rein künstlerisch ist der Wert der zusammengebrachten Arbeiten sehr verschieden. Das Prachtstück dürfte wohl eines der zahlreichen Bilder sein, die Claude Monet von der Fassade der Kathedrale von Rouen gemalt hat; auch ein sehr hübscher kleiner Raffaelli ist da. Sonst ist das beste wohl nicht von den Malern, sondern von den Radierern geliefert, und darunter verdient der Prager T. F. Simon mit seinen Blättern aus Notre Dame de Paris und der Sainte Chapelle besondere Erwähnung. *K. E. Sch.*

SAMMLUNGEN

× Die **Berliner Nationalgalerie** soll nun endlich einen regelmäßigen **Fonds für ausländische Kunst** erhalten: im preußischen Etat für 1912, von dem an offiziöser Stelle bereits ein Auszug veröffentlicht wurde, findet sich eine Position von 40000 Mark »zum Ankauf von Werken nichtdeutscher Künstler für die Nationalgalerie«. Es handelt sich dabei nicht etwa um eine einmalige Einstellung der genannten Summe in den diesjährigen Staatshaushalt, sondern um ihre dauernde Einfügung ins Ordinarium. Diese Maßnahme ist vom Direktor Prof. Justi, wie man weiß, schon im Sommer 1910, zusammen mit seinen anderen Reformvorschlägen, begründet, damals auch vom Kultusministerium akzeptiert und vom Kaiser gebilligt worden, aber im Finanzministerium versickert; wahrscheinlich hatte sie dort eine auf Sparsamkeit bedachte Stelle, die zufällig nichts von der Geschichte dieser Forderung und vor allem nichts von der Zustimmung des Kaisers wußte, aus fiskalischen Gründen gestrichen. Nun ist der Posten wiederaufgetaucht, und man erhält aufs neue bestätigt, daß Ludwig Justis ruhige Zähigkeit das als notwendig Erkannte schließlich doch immer zu erreichen weiß. Wenn der Landtag den Vorschlag der Regierung annimmt, woran wohl nicht zu zweifeln ist, so tritt damit die ausländische Abteilung der Galerie, seit Jahren ein Anlaß von Hader und Streit, in eine neue Ära. Es wird nun anerkannt, daß die Kunstsammlungen des preußischen Staates, die auf Ostasien, auf das alte Ägypten und Assyrien, auf Tibet und Polynesien die gebührende Rücksicht nehmen, die ausländische Kunst des 19. Jahrhunderts wahrlich nicht unbeachtet lassen dürfen. Und hatte man sich früher fast ausschließlich auf die Freigebigkeit wohlhabender Kunstfreunde gestützt — was der Nationalgalerie an nichtdeutschen Werken seit Tschudis Amtsantritt 1896 zugeführt wurde, ist mit verschwindenden Ausnahmen geschenkt oder ererbt —, hatte man ferner bei den wenigen Ankäufen, die gemacht wurden, immer einen nationalistischen »Entrüstungssturm« zu gewärtigen, weil die Mittel dem Landeskunstfonds entnommen waren, so wird die Abteilung von nun ab auf eigenen Füßen stehen. Seit vier Jahren war überhaupt ihre ganze künftige Existenz zweifelhaft geworden. Es schien, als sollte die Sammlung, die heute einen Wert von annähernd anderthalb Millionen Mark repräsentiert, überhaupt nicht mehr weitergeführt werden, was einem Verkümmern gleichgekommen wäre. Auch das Mäzenatentum wurde nicht mehr in ihrem Interesse angeregt. Ja, es ist

in Berlin eine allbekannte Tatsache, daß ein kostbares Gemälde von Manet (ein Fliederbukett in einer Glasvase), das der Galerie testamentarisch zufiel, zunächst ad acta gelegt wurde (wo es heute noch liegt). So schien alles auf einen toten Punkt gelangt, bis die jetzige neue Etatsposition kam, um der ganzen Angelegenheit ein neues Gesicht zu geben. Die Wahl der Summe von 40000 Mark stammt offenbar daher, daß auch die einzelnen Abteilungen der alten Museen, Gemäldegalerie, Kupferstichkabinett, Sammlung der Bildwerke christlicher Kunst usw., für jährliche Ankäufe staatlich in dieser Weise versehen werden. Ohne Zweifel aber wird sich ja nun, nachdem einmal offiziell ein solcher Grundstock geschaffen ist, auch das private Mäzenatentum wieder beteiligen. Es kommt nun freilich alles darauf an, in welcher Weise die Ankäufe bewerkstelligt werden. Nach den letzten Erwerbungen der Galerie aus dem Gebiete der zeitgenössischen und jüngstvergangenen Kunst, die man kürzlich auf der Ausstellung in der Akademie sah, hat man allen Grund, skeptisch zu sein. Es war vorm Jahre die Rede davon, daß man für diese Abteilung eine besondere Kommission einsetzen wolle; darauf wird man freilich jetzt, nachdem die Nationalgalerie der Landeskunstkommission entzogen wurde und einen eigenen Beirat erhalten hat, kaum mehr zurückkommen. Wer aber auch hier das entscheidende Wort zu sprechen hat: es wird darauf ankommen, den Ankauf minderwertiger und gleichgültiger ausländischer Werke zu verhindern und nur solche Künstler resp. Vertreter solcher Strömungen zuzulassen, die in Wahrheit historische Bedeutung für sich beanspruchen können. Man kann sich des unbehaglichen Gefühls nicht erwehren, daß es bei solchen Zielen wieder neue Schwierigkeiten und Kämpfe aller Art geben wird. Ein zweiter Punkt, der bedenklich stimmt, ist das Gerücht, es bestehe die Absicht, die *ausländische Abteilung aus der Nationalgalerie auszuquartieren*. Man habe den Plan, sie — wenn auch nicht sofort, sondern erst in einiger Zeit, aber dann bestimmt — in die alte *Schinkelsche Bauakademie* zu überführen, wo ja auch die historische und Porträtgalerie Platz finden wird. Wenn eine Ausgestaltung der Sondersammlung ohne dies Zugeständnis unter den herrschenden Verhältnissen nicht zu erreichen wäre, so wollen wir diese »Kompensationsfrage« nicht zum Anlaß nehmen, das ganze »Abkommen« zu verwerfen. Aber man muß sich doch immer wieder klar machen, daß eine »nichtdeutsche Galerie«, die in einem Winkel für sich aufgestellt wird, nur halben Nutzen stiften kann. Was im Grunde erreicht werden soll: eine Erhellung der großen Zusammenhänge zwischen der Kunst der einzelnen Völker seit 1800, würde auf diese Weise natürlich vereitelt. Doch man wird sich mit der Hoffnung auf eine bessere Zukunft bescheiden und sich zunächst des Fortschritts freuen, der zweifellos zu verzeichnen ist.

Dem **Theatermuseum** der Clara-Ziegler-Stiftung, die Eigentum der Bühnengenossenschaft ist, hat der Schauspieler Alois Wohlmuth in München seine **Gemäldesammlung** überwiesen. Sie enthält etwa 300 Bilder und Skizzen bedeutender Maler und Zeichner des vergangenen Jahrhunderts, Arbeiten von Leibl, Defregger, Grützner, Uhde, Lenbach, Kaulbach, Diez, Menzel, Liebermann, Israels u. a.

In einer Jahresübersicht »**Hamburg und die Kunst**« im Hamburger Fremdenblatt kommt *Alfred Lichtwark* auch auf die neuen Anschaffungen der Kunsthalle zu sprechen: »Unter den Erwerbungen dieses Jahres mögen zwei wegen ihres Wertes und ihrer besonderen Stellung in der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts hier erwähnt werden: *Menzels* »Jesus im Tempel« von 1851 und *Liebermanns* »Jesus im Tempel« von 1879. Beide haben das nachdenkliche Schicksal vieler großer Kunstwerke des neunzehnten Jahrhunderts erfahren. Zur Zeit ihrer Entstehung wurden sie nicht nur rundweg abgelehnt, sondern mit Hohn und Haß verfolgt. Menzel hat sein Werk nie wieder gezeigt. Es war selbst Fachleuten unbekannt, daß es überhaupt vorhanden war. Liebermann hat seinen »Jesus im Tempel« seinem Freund Uhde geschenkt und sich aus München zurückgezogen, wo ihm der Aufenthalt unleidlich gemacht war. Die Zeiten haben sich seither so gründlich gewandelt, daß diese beiden einst so erregenden Bilder jetzt als beruhigende Meisterwerke empfunden werden. Menzel hat nie wieder die Hand nach einem religiösen Stoff ausgestreckt, Liebermann hat fast ein Menschenalter verstreichen lassen, ehe er in »Simson und Dalila« einen Entwurf seiner Jugendzeit wieder vorgenommen und im »Barmherzigen Samariter« ein eigenes Erlebnis gestaltet hat. Die Keime, die der »Jesus im Tempel« enthielt, sind auf dem Boden Uhdes in München zur Entwicklung gekommen. Eine seltsame Fügung, daß diese beiden Bilder, die in der Entwicklung ihrer Urheber und in der Kunstgeschichte der beiden führenden deutschen Kunststädte einen so wichtigen Platz einnehmen, im selben Jahre der Hamburger Galerie einverleibt werden konnten.«

VEREINE

+ **München.** Der **deutsche Verein für Kunstwissenschaft** hielt am 28. und 29. Dezember vorigen Jahres unter dem Vorsitz des Ministerialrates Dr. Theod. Winterstein (in Vertretung der erkrankten Exzellenz Bode) seine Komissions- und Ausschußsitzungen und die Mitgliederversammlung ab. In letzterer verwies Herr Dr. Koetschau betreffs der bisherigen Leistungen des Vereins auf die in Bälde erscheinenden gedruckten Berichte, konstatierte, daß die Arbeiten über die Kaiserpfalzen gefördert worden seien und daß nächstens Goslar und Gelnhausen in Angriff genommen würden. Ferner habe man mit der Organisation der Arbeit auf dem Gebiet der Plastik begonnen, bei der in erster Linie topographisch und dann chronologisch vorgegangen werden solle. In Aussicht stehe eine von den Herren Bossert und Storck besorgte neue Publikation des Hausbuchs, weiterhin die von Herrn Dr. Köhler übernommene Edition des Holbeinschen Holzschnittwerkes. Andere Fragen hielt der Redner für noch nicht reif genug, um darüber zu sprechen. Nachdem dann über die Finanzen der Gesellschaft Rechenschaft abgelegt und als nächster Tagungsort (vermutlich Januar 1913) Nürnberg oder Bonn in Vorschlag gebracht worden war, gab der Vorsitzende Herrn Direktor Dr. von Bezold das Wort zu einem Vortrag: »Über süddeutsche Kirchenbauten des 17. und 18. Jahrhunderts«. Nach einer kurzen Einleitung über die Charakteristika der italienischen Renaissancekirchen kam Bezold auf das (ziemlich späte) Eindringen der Renaissance in Deutschland zu sprechen, für das zweierlei Möglichkeiten vorhanden waren, die Einwanderung (z. T. auch Seßhaftwerden) italienischer Architekten und Architektengeschlechter nördlich der Alpen, dann aber der Zug deutscher Architekten nach Italien, die ihre dort erworbenen Kenntnisse in der Heimat wieder verwerteten. Als für den ersten Fall gültige Beispiele wurden angeführt der Dom in Salzburg von S. Solari, die an S. Andrea in Valle in Rom anschließende Theatinerkirche in München von Agostino Barelli, die Hauger Stiftskirche in Würzburg von Petrini und die Jesuitenkirche in Mannheim von Bibiena, alles aber Bauten von nur lokaler Bedeutung, die nicht weiter auf ihre Umgebung gewirkt haben. Ferner wurden genannt: das Architektengeschlecht der Carlone mit seinen Hauptbauten (Dom in Passau, St. Florian in Österreich und vielen Kirchen von Regensburg

bis Böhmen), die in Bayern tätigen Zuccali und die Familie der vornehmlich in Österreich arbeitenden Carnevale, über die jedoch noch wenig nachweisbar.

Von deutschen Architekten, die in Italien gelernt hatten, nannte der Vortragende zuerst Fischer von Erlach, dessen Hauptwerke in der Kollegienkirche in Salzburg und in der Karlskirche in Wien erhalten sind, Jacob Brandauer, der sein Bestes in der Anlage des Klosters Melk (die Kirche zeigt eine vollständige Aufnahme des Systems der Gesù) und als Spätwerk die auf zentralisierenden Eindruck berechnete Kirche von Herzogenburg hinterlassen hat, ferner die Familie der Dientzenhofer, mit den in Prag tätigen Mitgliedern Christoph und Kilian Ignaz (von letzterem zahlreiche Zentralbauten in der Stadt wie Umgegend), dem in Franken ähnliche Tendenzen verfolgenden Leonhard (Kloster Banz) und dem weiter nördlich arbeitenden Johann Dientzenhofer, dem Schöpfer des Doms von Fulda. Als der bedeutendste Genius der deutschen Architektur des 18. Jahrhunderts wurde dann der sicher in manchem durch Leonh. Dientzenhofer angeregte Balthasar Neumann besprochen, dessen Kirche in Vierzehnheiligen nur noch von der Klosterkirche in Neresheim überboten wird, der höchsten Leistung der einheimischen Baukunst dieser Zeit. Nach kurzer Berührung der schwäbischen Kirchen und der Tätigkeit der Beers (St. Gallen, Weingarten) und Schicks (Wiblingen) ging der Vortragende auf Bayern über, wo er die zwar durch die Gesù beeinflußte, anderseits aber wieder außerordentlich selbständige Michaelskirche in München von Friedr. Sustris als die älteste Renaissancekirche feststellte, die sofort in Dillingen, Beuerberg und Weilheim Nachfolger erhielt. Nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges auch hier ein Eindringen der italienischen Architekten unter Kurfürst Max Emanuel, dann hinneigen zum französischen Geschmack. Es wurden noch erwähnt die nach Plänen Viscardis erbaute Klosterkirche Fürstenfeld, die Bauten der in Rom gebildeten, in Bayern aber dem herrschenden Geschmack sich fügenden Gebrüder Asam, deren Stärke nicht in der Raumgestaltung, sondern in der dekorativen Auffassung lag (Johanniskirche in München, Kirche in Weltenburg, die Modernisierungen des Freisinger Doms und St. Emmerams in Regensburg) und schließlich die Meister des Münchner und bayrischen Rokoko, Effner, Cuvilliés und Joh. Bapt. Zimmermann. Als Hauptmeister Bayerns aber bezeichnete Bezold Joh. Michael Fischer, der in Burglengenfeld geboren, später Stadtbaumeister in München wurde und sich während seiner fast vierzigjährigen Tätigkeit immer weiter entwickelt hat, so daß wirklich die Werke seiner Spätzeit (der fünfziger und sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts) die bedeutendsten sind. Seine Vorliebe für den Zentralbau ließ ihn die Mehrzahl seiner Kirchen in dieser Form anlegen, doch stehen seine Langbauten den anderen an Qualität nicht nach. Er legte großen Wert auf Klarheit und Einheitlichkeit und führte aus diesem Grunde z. B. in der Kirche von Ottobeuern, seiner hervorragendsten Leistung, das Gesimse geschlossen durch den ganzen Raum. Von den 32 Kirchen, die er gebaut haben soll, lassen sich nur zwölf nachweisen (einige zweifelhaft), was hauptsächlich damit zu erklären ist, daß er als Bauunternehmer, der er ja war, auch Kirchen ausgeführt hat, die nicht von ihm entworfen waren. Bezold, der die Sankt Anna-Kirche im Lechel in München, die Kirchen in Berg am Laim, Rott, Altomünster, Diessen, Zwiefalten und Ottobeuern kurz berührte, schreibt ihm auch die Kirche in Dietramszell zu. Zum Schluß wurde noch die Tätigkeit der Wessobrunner Meister und ihres begabtesten Vertreters Dominicus Zimmermann gestreift, worauf mit einer Danksagung des Vorsitzenden Dr. Winterstein an den Vortragenden, an Dr. Koetschau, und an die Denkmalkommission die Sitzung ihren Abschluß fand.

FORSCHUNGEN

Bartolomeo Vermejo (zu dem Aufsatze »Ausstellung Alter Meister in der Londoner Grafton Gallery« in »Kunstchronik« Nr. 4). Es heißt dort: »Von großem kunsthistorischem Interesse ist . . . ‚St. Michael besiegt Satan' . . . von *Bartolomeo Vermejo*, . . . einem Künstler, *von dem* in letzterer Zeit *einige Werke identifiziert* wurden. Nicht nur die alten spanischen Autoritäten, . . . noch Ponz und Cean Bermudez, sondern auch die neueren Kunsthistoriker, mit Ausnahme von Justi, *kennen Vermejo nicht.*« Wenn sich diese Bemerkung bloß auf die ausländischen Kunsthistoriker beziehen sollte, so möchte sie auf sich beruhen bleiben, obwohl Werke und die Persönlichkeit des Malers Gegenstand von Veröffentlichungen auch in ausländischen (französischen und englischen) Zeitschriften waren; sie muß aber unbedingt widersprochen werden, da sie den Anschein erweckt, als ob der Maler selbst von spanischen Schriftstellern nicht gekannt sei. Dem ist nämlich nicht so. Im Gegenteil: Nicht allzulange nach Cean Bermudez schrieb *Piferrer*, in dessen »Recuerdos y bellezas de España, Cataluña« vom Jahr 1839 der Meister und seine in Barcelona aufbewahrte »Mater Dolorosa« erwähnt ist. Zu dem »Diccionario Historico« des Cean Bermudez hat bekanntlich der Conde de la Viñaza »Adiciones« veröffentlicht, in deren I. Band auf S. 25 der Künstler angeführt und aus dem Werke von Piferrer folgende Ausführungen wiedergegeben werden: »In dem gotischen Hause des Erzdiakons der Kathedrale, fast gegenüber von Santa Lucia, . . . findet sich ein Bild von einer Mater Dolorosa mit dem Leichnam ihres göttliches Sohnes im Schoße. . . . Auf der einen Seite dieser Gruppe sieht man S. Hieronymus mit Brille, lesend oder betend, auf der anderen Seite eine andächtige Figur. Ein Teil der Landschaft ist anmutend: in der Ferne erscheinen die Türme und Kuppeln von Jerusalem, und eine Steige herab reitet auf einem Schimmel ein alter Israelit. Aber der Staub, den die Jahre und die Gleichgültigkeit sich haben ansammeln lassen, läßt kaum sehen, was wir angedeutet haben. . . . Unten auf dem Rahmen steht in Latein die folgende Inschrift: Werk von Bartolomé Bermejo (Bartolomeis rubeus), ausgeführt auf Kosten von Ludovico de Spla, Erzdiakon von Barcelona; 23. April 1490.« (Opus Berthomei Vermeio cordubensis impensa Ludovici Despla barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII aprilis anno salutis christianae MCCCCLXXXX). — Der Verfasser der »Adiciones« fügt sodann betreffs des Bildes bei: »Heute wird dasselbe im Kapitelsaal aufbewahrt, nachdem es in mehreren Ausstellungen an hervorragender Stelle angezeigt worden ist.« — Dem Verfasser ist diese Erwähnung in den »Fortsetzungen« zu Cean Bermudez entgangen, auch des grundlegenden Werkes von S. Sanpere y Miquel: »Los Cuatrocentistas Catalanes«, Barcelona 1906, Tipografía »L'Avenç« ist nicht gedacht. In diesem Werke wird Bartolomé Bermejo, laut Ausweis des Indice, an nicht weniger als 22 Stellen »passim« erwähnt, außerdem aber auf S. 91—106, 117—121, 128—132, 170—174, 270—272 ausführlich von ihm gehandelt. Noch möchte ich auf die in der Enciclopedia Universal Ilustrada, Europ.-Americana, T. VIII, am Schlusse des dem Meister gewidmeten Artikels, aufgeführte ziemlich reichhaltige Bibliographie verweisen, aus welcher wie auch aus dem Artikel selbst zu ersehen ist, daß es doch eine ganze Anzahl von spanischen und ausländischen Kunsthistorikern gibt, die den Meister Bermejo kennen. *Dr. Schäfer-Barcelona.*

Inhalt: Wiener Brief. — Personalien. — Mont-Saint-Michel. — Lessingdenkmal in Wien; Daumierdenkmal in Marseille. — Wettbewerbe der Berliner Hochschule f. d. bild. Künste und der Berliner Akademie der Künste. — Funde alter Schießscheiben. — Ausstellungen in München, Chemnitz, Nürnberg, Paris. — Berliner Nationalgalerie; Theatermuseum in München; Kunsthalle in Hamburg. — Deutscher Verein für Kunstwissenschaft in München. — Bartolomeo Vermejo.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 14. 26. Januar 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE KUNST IN GOTLAND

Ringsum an unseren Gestaden der Ostsee in breitem Gürtel stehen die Fragezeichen. Taufsteine, Weihbecken, Säulen, Feldkreuze, Denk- und Grabsteine, Bausteine. Ein weißgrauer, zur Zerklüftung neigender Kalkstein, oder dichter roter, oder auch ein schöner rotbunter Marmor. Solcherlei Steine gibt es im Boden aller dieser Länder nicht. Und sie haben auch keinen Kalk zum Mauern.

Aber solche Steine gibt es auf der Insel Gotland. Und sie war schon in grauen Zeiten ein Mittelpunkt des Ostseeverkehrs, von dem und zu dem er seine Richtungen nahm auf allen Seiten.

Ein Stück von gotländischem Kalkstein ist im Schutte der uralten Altenlübecker Kirche gefunden. Aus Kalkstein von Gotland ist das Petriportal am Dome zu Schleswig (etwa 1140), ist daselbst der Dreisitz zum Teil (nach 1260), sind in Schleswig 27 Taufsteine, in Holstein und Lauenburg 16, und ungezählte weiter nach dem Osten hin. Die Lübecker Marienkirche hat daraus Portale und Sockel. Ein ganz eigenartiges Portal ist am Heiligengeistspital ebendort. Zahllose Klöster haben ihre Säulen mit den eigentümlichen Kugelknospenknäufen nur von Gotland, zahlreiche Kirchen einzelne Teile. Es gibt überhaupt einen langen Zeitraum hindurch, vom groben Granit abgesehen, keinen anderen Haustein als den aus Gotland geholten.

Daß das Steinhauen dort auf Gotland blühte, und zwar in Zeiten, da man im Dänischen Kirchen aus Lehm, Granit, Kalksinter baute, und da der Ziegelbau seinen Anfang nahm, darauf wirft ein Licht die Nachricht, daß 1185, da die Deutschen anfingen sich in Livland festzusetzen, die Steinhauer für die Steinbauten aus Gotland geholt wurden. Von da und nirgend sonst hat man nach allen Seiten den Mörtelkalk bezogen. So der große Waldemar von Dänemark (1158—82), da er die Dannewerks-Mauer baute.

Für jeden, der sich in diesen Landen mit der Geschichte der Baukunst abgibt, und für die Geschichte von Hunderten von Orten, ist ein Fortschritt der Erkenntnis zu erhoffen aus der Lösung der Frage nach der Art der Beziehungen zu Gotland, und nach dem Verhältnis der verschiedenen Arbeiten aus gotländischem Steine (es kommt auch Sandstein vor, so zu Stargard i. P.) zueinander und zu ihrem Heimlande. In den Kreis der gleichen Untersuchung gehört daneben auch eine Erforschung der Kunstgeschichte der Insel selbst, unter besonderer Berücksichtigung jener Beziehungen.

Es wäre also einerseits der gesamte Bestand außerhalb Gotlands festzustellen. Das ist für Dänemark und alle unsere deutschen Ostseelande jetzt bereits möglich; dank dem Fortschreiten der Verzeichnung der Denkmäler stehen die Zeichen, die auf Gotland deuten, für die Forschung bereit.

Für die anderseits vorzunehmende gründliche Durchforschung der Insel selber ist gerade jetzt ein guter Schritt getan. Dr. J. Roosval hat es unternommen, den vorhandenen Bestand an Kirchen neu zu durchmustern und hat uns das Ergebnis in einem sehr schönen Buche vorgelegt[1]). Wir begrüßen es mit besonderer Freude und wollen im nachfolgenden etwas über den Inhalt und die daraus zu ziehende Belehrung mitteilen.

Die Insel ist an Kirchen reich. Von den städtischen, in der Stadt Wisby, abgesehen, sind ihrer 91. Nur ganz wenige sind gründlich verdorben. Die andern bieten der Betrachtung einen außerordentlich umfangreichen Stoff.

Wer die Baukunst der dänischen Länder und auch Holsteins etwas kennt, wo die Zahl der romanischen Kirchen überwältigend ist, kommt mit einer Erwartung nach Gotland, die sich nicht im geringsten erfüllt. Nach dem, was uns alle namhaften Denkmäler sagen, hat die gotländische Baukunst fast ausschließlich im 13. und 14. Jahrhundert geblüht.

Auswärtige Einflüsse haben wohl in dieser Blütezeit nach der Stadt hereingespielt, wie das bei ihrer Stellung als Hansestadt und bei den Beziehungen ihrer Bevölkerung, namentlich nach Westfalen hin, nicht anders sein konnte, und von ihr ist dann davon manches weiter aufs Land hinausgestrahlt. Ein anderer Angriffspunkt für gewisse ausländische, namentlich zisterziensische Einflüsse ist die Abtei Roma (gegründet 1164) gewesen. Im ganzen aber finden wir die Insel als ein Gebiet, das in seiner Abgeschlossenheit, bei einer sehr selbständigen Bevölkerung und im Besitze der trefflichsten Bausteine, eine ganz eigenartige Richtung der Baukunst herausgebildet und zähe bewahrt hat. Das Christentum soll zuerst, im 11. Jahrhundert, aus Norwegen gekommen sein. Sicher ist, daß eine ganze Reihe von Motiven von romanischer Bau- und Formenkunst hier begierig und mit Verstand aufgenommen worden ist. Wie es aber in Deutschland enggeschlossene Bezirke gibt, deren Dialekte noch auf dem Standpunkte des Althochdeutschen stehen, so hat man sich hier in engem Kreise herumgedreht. Allerdings hat der runde Bogen dem spitzen mit der Zeit weichen müssen, überhaupt die Gotik sich nicht ausschließen lassen; aber die Formen und die Gedanken des romanischen und des Übergangsstils sind immer wieder hereingedrungen und hervorgebrochen, bis zu dem jähen und alles abschließenden Ausgange, den die Verwüstung und Eroberung der Insel durch Waldemar Atterdag von Dänemark 1361 herbeiführte. Da sind noch im 14. Jahrhundert wirklich Säulen

1) Die Kirchen Gotlands. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Schwedens. Von Johnny Roosval. 231 Seiten. Gr. 8°. Mit zahlreichen Illustrationen. (Leipzig, E. A. Seemann.) M. 20.—.

mit Kapitellen und mit Eckblattbasen, die sozusagen ins 12. gehören.

Nicht genug aber konnten sich diese ländlichen Künstler tun in Gestaltung der Portale. Ihre Hauptzierde, die Füllung des Bogens, war aus Platten des schönen Marmorgesteins auszuschneiden und es ergab sich, in beschränktem Kreise der Erfindungskraft, ein wundersames Spiel der Erfindungen und Gestaltungen. Besonders interessant ist nicht nur bei diesen Leistungen, daß der Baustoff hier wirklich die Kunst mit bedingt und bestimmt, ihre Entwicklung und ihre Stockung erklärt. Die Insel lag, mit ihren Steinbrüchen und den Gilden ihrer Steinhauer, mitten im Meere. An den Küsten allüberall hatte sich seit dem 12. Jahrhundert der Ziegelbau ausgebreitet und zur Höhe wunderbarer Leistungen aufgeschwungen. Am und vom Ziegelbau hatte man aber auf der Insel nichts zu lernen und wollte nichts davon annehmen. Wie seltsam auch würden sich wismarische Dombauten ausnehmen, emporgetrieben in schwindelnde Höhen, unter den Gotteshäusern dieser Bauern. Nur hie und da hat man sich überhaupt einiger Ziegel bedient, um daraus Bogen herzustellen. Selbst für die Gewölbe bot ja der plattenartig brechende Kalkstein den bequemsten Stoff.

Unter den Meistern, die sich abmühten, einander zu übertreffen, und besonders den Portalformen Neues abzugewinnen, nennt sich einer in Runenschrift: Mag. Lafrans Botvidarsson; andere Namen hat die hie und da etwas wunderlich ausschweifende Phantasie Herrn Roosvals, »begattet und geschwängert« von dem Geiste seiner wissenschaftlichen Erkenntnis, uns ergänzt; wir lernen die Namen und Schulen der ehrsamen Meister Elastikus, Ronensis, Neo-Ikonikus, Fabulator und Egyptikus kennen und nach ihren Verdiensten achten.

Roosval lehrt uns, fast nach Vollständigkeit des Anschauungsstoffes strebend, die Kirchen kennen, indem er sie, und einiges zur Vergleichung, in nicht weniger als 220 neuen Aufnahmen vorführt. Daneben hat er uns alles sehr ausführlich dargestellt und zergliedert, in einer Systematik, die freilich nicht gerade immer bequem an das Verständnis zum Teil bedeutende Ansprüche stellt. Er ist in dem Bereiche, den er zu behandeln sich vorgenommen hat, höchst ausgiebig und vollständig; wie seinem großen Landsmann Linnäus die Staubfäden und Pistille, so haben es ihm aber die Portale angetan, ihnen das höchste Gewicht beizulegen[1]). Andere Eigenzüge, z. B. Entwicklung der Sockel, der Gesimse treten vielleicht zu sehr zurück. Die Darstellung ist unterstützt durch eine Fülle von sehr nützlichen und zweckentsprechenden Zeichnungen und Plänen, im ganzen achtzig.

Da die Kirchen auf Gotland nur zu ganz kleinem Teile und mit kleinen Teilen ins 12. Jahrhundert reichen, und da die Überbleibsel dieser älteren Zeit fast nur als nebensächliche Erscheinungen zu den Bauwerken gehören, die den eigentlichen Gegenstand des Studiums und der Darstellung des Verfassers bilden, so ist in dem uns vorliegenden Werke nur ein Teil von dem berücksichtigt, was den ganzen Kreis der über die gotländische Baukunst zu gewinnenden und zu erstrebenden Kenntnis angeht. Roosval hat indes in dem »synthetischen Teile« vorläufig auch auf die älteren Schichten der Baukunst einen Blick geworfen. Er deutet uns an, daß die Abrundung zum Ganzen von ihm noch zu erwarten ist. Diese wird uns die Erklärung zu geben haben für jene reichen Beziehungen zwischen Gotland und den Ostseeländern, von denen wir ausgegangen sind. Von den künftig zu erwartenden Ergebnissen der Forschung eines so fleißigen und eindringenden Geistes dürfen wir uns Schönes erhoffen.

Es ist erfreulich und dankenswert, daß Roosval uns das Werk in deutscher Sprache darbietet, einem altbewährten, leider namentlich bei den Dänen neuerdings in Abgang gekommenen guten Gebrauche folgend. Übrigens geht der Gegenstand gerade die deutsche Forschung, wie gezeigt, aufs nächste an. Der Verfasser beherrscht unsere schwierige und von ihren eigenen Söhnen vielfach so übel verstandene und behandelte Muttersprache in einer Weise, die im ganzen genommen erstaunlich ist; über einzelnes zu rechten hat der keinen Anlaß, der nicht kleinlich sein will. Auf wirklich gute und ausgiebige Register müssen wir einstweilen noch hoffen. Unsere nordgermanischen Stammesgenossen kennen deren ganze Nützlichkeit noch nicht; sonst ließen sie sicher die Gelegenheiten nicht meist vorüber, uns auch durch deren Darbietung zu erfreuen.

RICHARD HAUPT.

1) Unter ihnen begegnen wir denn auch den Ebenbildern jenes Lübecker Portals am hl. Geist (das übrigens auch nicht, wie gewöhnlich behauptet wird, aus Sand- sondern aus gotländischem Kalkstein ist).

NEKROLOGE

Am 5. Januar verschied völlig unerwartet in Madrid der Maler und Kunsthistoriker **D. Aureliano de Beruete** infolge eines Herzschlags (geb. 1845 in Madrid). Beruete war einer der bedeutendsten Landschaftsmaler Spaniens, er hat wie wenig andere den eigenartigen Reiz spanischer Städte und kleiner malerisch gelegener Plätze wie Toledo, Segovia und Cuenca zu schildern gewußt. Er war ein Schüler von Carlos Haes und Martin Rico. Die Malweise seiner Bilder bis zum Jahre 1890 etwa ist noch etwas altertümlich. Dann erfolgte aber dank dem Einfluß der französischen Impressionisten ein völliger Umschwung. Der Vortrag wurde leichter und freier, das Kolorit bedeutend lichter. Namentlich Monet hat auf Beruete stark eingewirkt. Charakteristische Werke von Beruete besitzen die Museen von Madrid, Sevilla, Pau, Paris (Luxembourg), München und Amsterdam. Noch bekannter vielleicht wie durch seine Gemälde ist Beruete durch sein großes Werk über Velazquez geworden, 1898 in französischer Sprache erschienen, 1906 in englischer und 1908 in einer deutschen von V. von Loga besorgten Übertragung. Enthält dieses Werk auch nicht »das letzte Wort über Velazquez«, wie L. Bonnat gemeint hat, so ist es doch eine überaus bedeutende kunsthistorische Arbeit, deren Hauptverdienst vor allem in der Ausscheidung der nun mit Recht Mazo zugewiesenen Gemälde aus dem Oeuvre des Velazquez beruht. Beruetes letzte literarische Arbeit war eine Einleitung, die für die im Druck befindliche farbige Publikation von Gemälden des Madrider Pradomuseums bestimmt ist, die bei E. A. Seemann erscheinen wird. Beruete besaß auch eine bedeutende Sammlung von Gemälden älterer spanischer Meister. Er hinterläßt einen Sohn, der bereits mehrere kunsthistorische Arbeiten veröffentlicht hat. Das plötzliche Hinscheiden dieses überaus liebenswürdigen, hochgebildeten Menschen wird wohl von allen, die ihn näher gekannt haben, aufs tiefste bedauert werden. *A. L. M.*

PERSONALIEN

Geheimrat **Dr. Oskar Eisenmann,** der frühere Leiter der Kasseler Gemäldegalerie, beging am 14. Januar in Karlsruhe in voller Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag.

× **Prof. Dr. Hans Mackowsky** ist zurzeit aushilfsweise, an Stelle des beurlaubten Direktorialassistenten Dr. J. Kern, von der Direktion der Nationalgalerie zur Mitarbeit bei der Einrichtung der historischen und Porträtgalerie in der alten Bauakademie herangezogen worden.

Der König von Spanien hat dem Kunsthistoriker **Dr. August L. Mayer** in München eine hohe Ordensauszeichnung verliehen in Anerkennung der Verdienste, die sich der Gelehrte um die Erforschung der spanischen Kunst erworben hat.

WETTBEWERBE

Die Gemeinde **Lankwitz bei Berlin** erläßt einen **Wettbewerb** unter reichsdeutschen Architekten mit Frist bis zum 31. März d. J. für Entwürfe zu einer höheren Mädchenschule. Es sind drei Preise von 4000, 2000 und 1200 M. und der Ankauf weiterer Entwürfe zu je 600 M. vorgesehen.

AUSSTELLUNGEN

Graphische Ausstellung in Leipzig 1914. Der über die Veranstaltung einer Internationalen Graphischen Ausstellung im Jahre 1914 zwischen München und Leipzig entstandene Prioritätsstreit ist durch beiderseitiges Übereinkommen in der Weise beigelegt worden, daß der Münchener vorbereitende Ausschuß seinen Plan um einige Jahre verschoben hat. Der Deutsche Buchgewerbeverein hat dem Münchener Ausschuß für dieses freundliche Entgegenkommen besondere Anerkennung ausgesprochen und sich bereit erklärt, bei einer späteren Münchener Ausstellung seine Mitwirkung in entsprechender Form zur Verfügung zu stellen. Die Münchener Kreise werden nun ihrerseits geschlossen für die Ausstellung in Leipzig im Jahre 1914 eintreten.

⊙ Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** veranstaltet, wie schon kurz berichtet, in seinem Lichthof eine **Ausstellung von Kirchengewändern** aus Seidenstoffen des Mittelalters. Der Hauptbestand der hochbedeutenden Ausstellung entstammt den protestantischen Kirchen Norddeutschlands, den Domen Halberstadts und Brandenburgs und der Danziger Marienkirche, in denen besser als in katholischen Ländern die mit der Reformation außer Gebrauch gesetzten kostbaren Paramente sich erhalten haben. Ferner haben die Museen von Stralsund, Braunschweig, Schwerin und Breslau wertvolle Stücke beigesteuert. Zum ersten Male hat man Gelegenheit, die viel diskutierten mittelalterlichen Gewebe, die man gemeinhin als sikulo-arabisch zu bezeichnen gewöhnt war, in einer großen Reihe prachtvoll erhaltener Stücke nebeneinander zu sehen. Direktor von Falke tritt in dem Vorwort des Kataloges der Ausstellung mit Recht dafür ein, daß diese irrtümliche Bezeichnung aufzugeben sei. Mit der islamischen Kunst haben diese in Italien und der Hauptsache nach im 14. Jahrhundert entstandenen Seidenstoffe mit dem frischen Naturalismus ihrer reichen Bildmuster nichts zu tun. Die prachtvollen, schweren Stoffe der Danziger Marienkirche, die aus Persien oder Ägypten stammen, mit den farbigen Streifen, die mit Ornament oder arabischer Schrift geziert sind, beweisen das. Dagegen ist die Anregung zu der gotischen Webekunst Italiens in chinesischen Vorbildern zu suchen, die sich ebenfalls noch in erheblicher Zahl in den Kirchengewändern der norddeutschen Dome erhalten haben. Hier findet man die Vorbilder der frei bewegten Tiere zwischen ornamental umgebildeten Pflanzenformen, und noch in den italienischen Geweben lassen sich ohne Schwierigkeit hie und da rein chinesische Fabeltiere erkennen. Der zweite Teil der Ausstellung zeigt das sogenannte Granatapfelmuster in seinen verschiedenen Formen und Abwandlungen. Die naive Bildfreudigkeit der Gotik und Frührenaissance ist überwunden. Um die Mitte des 15 Jahrhunderts setzt der neue Stil ein, und zu Anfang des 16. Jahrhunderts behauptet das großzügige Ornament, das dem Geiste der Hochrenaissance entspricht, das Feld. Ein prachtvolles venezianisches Senatorengewand aus rotem Seidendamast, das die Bilder Tintorettos lebendig werden läßt, zeigt die Vollendung des neuen Stils und bildet den würdigen Mittelpunkt dieser zweiten Abteilung der inhaltsreichen Ausstellung.

× Beim Aufmarsch der **Berliner Friedrichs-Ausstellungen** war das **Märkische Museum** das erste auf dem Plan. Es hat aus seinen reichen Beständen an graphischen Darstellungen Friedrichs des Großen selbst und von Ereignissen seines Lebens eine Ausstellung der besten Blätter veranstaltet, die einen interessanten Überblick über die Porträtkunst gibt, deren Objekt der König war. Sie beginnt mit Stichen des kleinen und erwachsenden Kronprinzen, an der Spitze neben dem bekannten (dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts angehörigen) Cunegoschen Stich nach Pesnes Gemälde Friedrichs des Kleinen mit seiner Schwester zwei entzückende Bildnisse des Zweijährigen von Joach. Martin Falbe. Wichtig ist dann der Typus des jungen Königs, den Antoine Pesne schuf. Nach seinen Porträts Friedrichs sind zahllose Blätter entstanden, von denen eine große Reihe ausliegen, darunter Stiche von G. F. Schmidt, von seinem Lehrer Busch, von Schleuen usw. Um 1760 begegnet das erste Blatt von Chodowiecki (Friedrich zu Pferde, 1758), daneben die Stiche von Glasbach. Bis gleich nach dem Siebenjährigen Kriege, da der früh Gealterte bereits die charakteristischste Erscheinung des »Alten Fritz« annimmt, hat der Typus Chodowiecki alles beherrscht. Das berühmte Blatt der Parade mit der bereits eingesunkenen Gestalt des Königs zu Pferde mit Dreimaster und Stock (1777) ist unzählige Male nachgebildet und benutzt worden. Von ihm stammt ja auch Rauchs Berliner Denkmal ab. Zahlreiche Proben illustrieren den unübersehbaren Einfluß dieser Schilderung. In den letzten Lebensjahren Friedrichs kommt dann noch der Typus hinzu, den Graff, Cunningham, Frisch und Franke bildeten, die im Gegensatz zu Chodowieckis volkstümlicher Auffassung das Antlitz des Königs mehr nach der historischen Bedeutung seiner Persönlichkeit festzuhalten suchten. Das führt dann zu den fesselnden Darstellungen des ganz alten, des kranken und des sterbenden Königs, denen sich als Ergänzung eine Anzahl merkwürdiger Blätter anfügen, die Friedrichs Ankunft und Aufenthalt im Jenseits — »Friedrich der Große im Elysium« ist der stets wiederkehrende Titel — schildern oder eine Apotheose des der Erde entrückten Helden geben. Weiter findet man historische Szenen, namentlich Kriegsschilderungen, zum Teil noch von völlig barockem Geschmack, mannigfache Allegorien auf die Friedensschlüsse, vor allem auf den Frieden von Hubertusburg, auf die Teilung Polens (»Le gatau des rois«), auf Friedrichs Rechtspflege. Sodann eine große Anzahl zeitgenössischer Anekdotenbilder mit erklärendem Text und allerlei Kuriosa, wie Silhouetten, Vexierbilder, gestochene Porträts des Königs für Tabakpakete Berliner Firmen (mehrere mit der drolligen Umschrift »Feiner alter Knaster«). Schließlich eine Auswahl ausländischer Porträts: österreichische, französische, englische, holländische, italienische und selbst russische Stiche.

Bei Fritz Gurlitt in Berlin war das große **»Musikantenbild«** von **Hans Thoma** aus dem Jahre 1887 ausgestellt, das er ursprünglich auf die Wand eines Cafés in Frankfurt a. M. gemalt hatte. Bei dem Abbruch des Hauses ist es den Bauunternehmern gelungen, das Werk abzulösen und, wie man es in Italien vielfach erreicht hat, die Farbenteile auf Leinwand zu übertragen.

Dem Verein Berliner Künstler ist die ministerielle Genehmigung erteilt worden, auf der **Großen Berliner Kunstausstellung** eine **Lotterie** von Kunstwerken zu veranstalten. Als besonders reizvolle Gewinne gelangen

wieder mehrere Originalsteindrucke bekannter Künstler zur Ausgabe. Allein für diese Blätter ist die stattliche Summe von 26000 M. ausgeworfen. Die ganzen übrigen Mittel, die zur Verfügung stehen, 80000 M., werden zum Ankaufe von Arbeiten auf der nächsten Großen Berliner Kunstausstellung verwendet werden.

Die **Ausstellung Hamburger Familienbildnisse,** die von Anfang März bis Mitte April 1912 im Kunstverein geplant ist, verspricht sehr interessant zu werden. Bereits sind zahlreiche Zusagen zur Beschickung eingegangen, die beweisen, daß der Hamburger Privatbesitz noch ungewöhnlich reich an interessanten Familienbildnissen ist. Die Ausstellung wird Bildnisse von Meistern umfassen, die aus Hamburg stammen oder hier längere Zeit tätig waren, wie Denner, van der Smissen, Paulsen, Joh. Jac. Tischbein, Asher, Speckter, Steinfurth und andere, und bis Mitte des 19. Jahrhunderts reichen. Eine von diesem Zeitpunkt beginnende und sich auf das moderne Porträt erstreckende Ausstellung ist für einen späteren, noch näher zu bestimmenden Termin in Aussicht genommen. Der Vorstand des Kunstvereins richtet an alle Besitzer von älteren Familienbildnissen, die künstlerischen Wert besitzen, die Bitte, ihm solche für die oben erwähnte Ausstellung freundlichst zu überlassen.

Der **Kunstverein zu Kassel** hat eine Kommission für eine große und würdige Feier des tausendjährigen Jubiläums der Stadt eingesetzt, der u. a. Professor Knackfuß, die Museumsdirektoren Böhlau und Gronau und Architekt Eubel angehören. Geplant ist u. a. eine große Deutsche Kunstausstellung. Eine Subvention von seiten der Stadt steht zu erwarten.

Der Sächsische Kunstverein plant für den Sommer dieses Jahres eine **Ausstellung moderner Gemälde aus sächsischem Privatbesitz.** Eine im Jahre 1907 ebenfalls vom Sächsischen Kunstverein veranstaltete Ausstellung war von großem Erfolge begleitet.

XXVI. Ausstellung des Aquarellistenklubs der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus). Als erste im neuen Jahre stellten sich die »Aquarellisten« ein. Der künstlerische Durchschnitt steht heuer auf einem etwas höheren Niveau als der der vorjährigen Jubiläums-Ausstellung. Einige von den Mitgliedern, besonders aber ein paar auswärtige Gäste haben sehr erfreuliche Stücke beigesteuert. Von Mitgliedern möchte ich zunächst einige in der Wirkung sehr kräftige Pastelle von Friedrich Beck hervorheben, dann zwei Gouachen von Ed. Ameseder (besonders den »Laubengang in Budweis«). Die Pastelle von A. Zoff aus Venedig und Rom sind zu süß. Von Fremden nenne ich eine Innenansicht der »Marienkirche« von L. Dettmann (Gouache und Pastell), eine lustige farbensprühende Gouache »Bal des quatre arts« von R. Grohmann (Charlottenburg), ein paar interessante Stücke von Modersohn-Worpswede, von H. Herrmann-Berlin, ein paar schwache Blätter von C. Grethe. Zu den allerbesten Stücken gehören zwei in der Sonnenwirkung überraschende Pastelle vom Genter Rod. de Saegher, dann eine Reihe der köstlichen Satiren von Olaf Gulbransson, endlich die reizvollen, manchmal schon etwas manierierten sensitiven Federzeichnungen auf Pergament von Hede von Trapp, von denen allerdings im Vorjahre eine reichhaltigere und schönere Kollektion in der Galerie Miethke zu sehen war. *O. P.*

Die Ausstellung alter Meister in der Londoner Akademie. Saal I ist den Porträts von *Reynolds* gewidmet, von denen zweiundzwanzig hier vereinigt sind, darunter: Admiral Keppel, Dr. Samuel Johnson, der berühmte Schriftsteller, der Graf von Carlisle, die Gräfin Dysart, die Herzogin von Grafton, ein Selbstbildnis des Künstlers und der Graf von Radnor. Bei der Kunst von Reynolds müssen wir uns erinnern, daß mit ihm eine neue Epoche in der englischen Malerei einsetzt. In dem feinen Gefühl für Formen, dem kräftigen Vortrag und in der Frische des Kolorits übertraf er alle seine Vorgänger, namentlich in der Bildnismalerei. Schließlich darf man aber nicht übersehen, daß er trotz seiner mannigfaltigen Verdienste und seines sicherlich hohen Talents ein Eklektiker blieb, der die Vorzüge von Tizian, Rubens, Rembrandt und Correggio zu vereinigen suchte, infolgedessen aber auch durch stark gewagte Experimente auf Abwege geriet. Sehr selten schuf er symbolische Sujets, und deshalb sind außergewöhnlich interessant für die Beurteilung von Reynolds' gesamtem Schaffen die von dem Grafen von Normanton geliehenen vier weiblichen Figuren, allegorisch Klugheit, Hoffnung, Barmherzigkeit und Standhaftigkeit darstellend. In einer stofflich ähnlichen Serie von Bildern haben Burne-Jones diese Gemälde von Reynolds unzweifelhaft als Vorbilder vorgeschwebt.

In Saal II ist Rembrandt durch eine Reihe von Werken vertreten, unter denen ich besonders namhaft mache: »Porträt eines Mannes«, aus der Sammlung von Mr. George W. Fitzwilliam, ein »Rembrandt f.« signiertes und ungefähr 1633 hergestelltes Bild. Ferner »Die Wiege«, aus dem Besitz Mr. Boughton-Knight, und demselben gleichfalls gehörig ein »Porträt eines Mannes«; sowie endlich das von der Stadt Glasgow gesandte Gemälde »Tobias und der Engel«, etwa 1654 entstanden. Das »Porträt von Rembrandts Vater«, gemalt von *Ferdinand Bol,* datiert 1630, aus der Galerie von Lord Saumarez, ist die Kopie eines in Amerika befindlichen Werkes von Rembrandt.

Eine Wand in dem Saal II wurde den Italienern eingeräumt, und dort sehen wir das so gut wie unbekannte aber hochwichtige Gemälde »St. Franciscus von Assisi« von *Giovanni Bellini.* Wären die Farben dieses Meisterwerkes besser erhalten, so würde es das vortrefflichste Bild der hier vertretenen Italiener sein! Es kommt aus dem Besitze der verstorbenen Miß A. Driver. Die felsigen Partien der Landschaft lassen den Einfluß Mantegnas erkennen. Mit Recht befindet sich deshalb in seiner Nähe ein die Kunst *Mantegnas* veranschaulichendes Werk »Die Anbetung der Hirten«, von Mr. Boughton Knight geliehen. Auch dies Gemälde war im großen Ganzen bisher so gut wie unbekannt. Einzelne Motive darin erinnern an Mantegnas Triptychon in den Uffizien zu Florenz. Mr. C. B. Marlays »Jungfrau mit Kind« von *Cima da Conegliano* könnte, trotz der zweifellos gefälschten Signatur, dennoch ein authentisches Werk zu sein. Dasselbe gilt für das vom Grafen Stanhope geliehene Porträt, bezeichnet »*Velazquez*«. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird dies Werk mehrfach zu Kontroversen Veranlassung geben. Die in ihm liegende, mächtig anziehende Kraft sichert ihm jedenfalls einen bedeutenden Platz in der Kunstgeschichte. Im Zusammenhange mit Velazquez möchte ich hier gleich ein Werk seines Schwiegersohnes *del Mazo* erwähnen, das aber im Saal III untergebracht ist. Es soll das einzige in England befindliche, von dem Meister signierte Bild sein und stellt »Mariana von Österreich«, die Tochter Kaiser Ferdinands III., dar. Eine unsignierte Version dieses, der verwitweten Gräfin von Carlisle gehörigen Porträts, besitzt Sir Frederick Cook. Ein Perle, im Saal III, kann unbedingt das reizvolle, wunderbare Anziehungskraft ausübende Werk von *Rubens,* betitelt »Eine heilige Familie«, genannt werden, mit dem der Herzog von Devonshire die Ausstellung beschickt hatte. Dargestellt sind in einer Landschaft die Jungfrau mit dem Jesusknaben, der kleine Johannes und Elisabeth.

Die Niederländer und vlämischen Meister sind im allgemeinen gut auf der Ausstellung vertreten, wenngleich unter andern einige Ruysdael und van Dyck zugeschriebene Werke bei eingehender Prüfung diese Herkunft nicht aufrecht zu erhalten vermögen. Eines der besten Werke ist die von Sir Alfred Mond geliehene Landschaft von *Nicholas Berghem.*

Das sehr wichtige und hochbedeutende Werk von *Gerard David,* »Die Kreuzabnahme« (Nr. 47 des Katalogs), das aus der Kollektion der verstorbenen Miß Driver herrührt, wurde früher vielfach, aber zu Unrecht, als ein Werk Gossaerts klassifiziert und zuletzt auf einer Ausstellung im Jahre 1857 in Manchester gesehen, galt aber dann seit jenem Zeitpunkt als verschollen.

Dem Saal IV geben vornehmlich englische Meister ihr Gepräge, darunter allerdings auch solche, die wie *Gottfried Kneller* und *Peter Lely,* zu den konventionellen Künstlern gezählt werden müssen, und in ihren Serien weiblicher Schönheiten zu wenig Charakter zum Ausdruck brachten. Einen Ausgleich hierfür gewähren uns eigenartige typische Arbeiten von *George Morland* und *Hogarth.* Obschon des letzteren Werke oft außerhalb der eigentlichen Kunst liegen, so drücken doch seine Porträts so viel Wahrheit, Natürlichkeit und Charakter aus, daß, je länger man sie besichtigt, man desto mehr imstande ist, sich mit ihnen zu befreunden. Von den hier ausgestellten Porträts erwähne ich das von Miß Mary Edwards, des Grafen von Mornington, sowie von Lord und Lady Hamilton Edwards. Sein bestes in der Akademie befindliches Genrebild ist »The Beggars Opera«.

Einer alten Sitte und Ehrenpflicht genügend, einem verstorbenen Mitgliede der Akademie eine Erinnerungs-Ausstellung zu veranstalten, wurde *E. A. Abbey* der Saal V eingeräumt, um seine Illustrationsarbeiten für Shakespeares Dramen und alte englische Lieder dem größeren Publikum zugänglich zu machen. Wenngleich er als Maler weniger hervortrat, so besaß er doch ein unbestritten hohes Talent in Schwarz und Weiß.

Zum Schluß soll keinesfalls die um das Zustandekommen dieser vorzüglichen Ausstellung wohlverdiente Anerkennung für *Sir Fred. A. Eaton,* den Sekretär der Akademie, unausgesprochen bleiben. *O. v. Schleinitz.*

Im **Bostoner Museum** fand im Dezember vergangenen Jahres eine **Gedächtnisausstellung** von Werken des jüngst verstorbenen Porträtmalers **Frederick Porter Vinton** statt. Vinton war ein Schüler von Bonnat und J. P. Laurens; er war ein besonders von den höheren Kreisen in Amerika beliebter Künstler. *B.*

SAMMLUNGEN

× Der innere Umbau eines Teiles der Nationalgalerie wird auch den **Wandgemälden aus der Casa Bartoldy** eine zweckmäßigere, wirksamere und dem ursprünglichen Eindruck der Fresken in Rom entsprechendere Aufstellung bringen. Sie sollen in einem Raum untergebracht werden, der in Grundriß und Gestaltung soweit möglich genau dem Saal entspricht, in dem die nazarenischen Freunde vor hundert Jahren die Darstellungen aus der Geschichte Josephs auf den nassen Kalk gemalt haben.

ARCHÄOLOGISCHES

Die ursprüngliche Bedeutung der Medusa. Ein Aufsatz des amerikanischen Archäologen A. L. Frothingham in »*The Nation*« und ein solcher, reich mit Abbildungen geschmückter, in dem soeben erschienenen »*American Journal of Archaeology*«: »Medusa, Apollo and the Greatmother« suchen die ursprüngliche Bedeutung der Medusa zu erklären. Bis jetzt hat man meist angenommen, daß in der Medusa die Griechen einen bösen Dämon sahen, speziell die Personifikation von Sturmdämonen, Donner und Blitz (Furtwängler in Roschers Lexikon sub »Gorgones«). Ihre Schlangen, der offene Mund, die knirschenden Zähne, die herausgestreckte Zunge, wie die archaische Kunst sie darstellt, sah man als Begleiterscheinungen an, welche Schrecken und Schauder erregen sollten. Frothingham ist dagegen der Ansicht, daß die ursprüngliche Idee der Medusa für die Griechen eine Verkörperung von Fruchtbarkeit und befruchtender Kraft war, daß die Medusa ursprünglich mit der großen Muttergottheit verknüpft, später, zwischen 1000 und 600 v. Chr., mit der Sonne und Apollo in Beziehung zu setzen sei. Als außer der in Verbindung mit der Kraft der Sonne stehenden Produktivität auch der verderbliche Sonnenbrand mit der Medusa verknüpft wurde, vereinigte sie dann sowohl die destruktive wie die produktive Energie der Sonne. Medusa wurde die Trägerin der Sonne, die solare Karyatide; und dieses erklärt auch die Kniestellung und die erhobenen Arme in ihren frühen Darstellungen: das ist das Natürliche für die laufende oder fliegende Karyatide. Die Idee einer untergeordneten Gottheit oder eines Geistes, welcher die materielle Kraft oder Energie einer mehr geistigen Gottheit verkörpert, haben die frühen Griechen von den Ägyptern übernommen. Bes steht zu dem größeren Sonnengott Horus in demselben Verhältnis, wie die Medusa zu der primitiven Artemis in deren Eigenschaft als Natur- und Fruchtbarkeitsgöttin und später zu Apollo als dem Sonnengott. Auf zwei phönikischen Scarabäen (Furtwängler, Antike Gemmen Tafel XV. 67 und 69) hält einmal die Gorgo ein Bes-Haupt, das andere Mal Bes die Gorgo über dem Kopf. Schon die kretische Naturgottheit des minoischen Zeitalters, die in der dreifachen Form einer Löwen- oder Berggöttin (Erdoberfläche), einer Schlangengöttin, (Chthonisch) und einer Vogelgöttin (Luftraum) auf Denkmälern erscheint, ist eine Phase der Entwicklung der Medusa. Auf dem Henkel der Bronzevase von Graeckwyl aus dem sechsten Jahrhundert ist die Löwen-, Schlangen- und Taubengottheit als eine vereinigt. Schon im achten Jahrhundert v. Chr. erfüllt die Gorgone die Funktionen der Tierschöpfung wie die große Muttergottheit Artemis oder Kybele. Die Ausgrabungen beim Artemision von Sparta zeigen, daß die Gorgo die Hauptverkörperung der Artemis Orthia war. — So ist auch Medusa auf den neuen Funden von Korfu mit zwei gewaltigen Löwen dargestellt, welche sie als die große Muttergottheit erkennen lassen; und zwischen ihr und den Löwen sind ihre beiden Sprossen Pegasus und Chrysaor zu sehen. Also ganz im Gegensatz zu der hesiodischen Mythe und ganz vorolympisch ist hier die Göttin lebend mit ihren beiden Kindern dargestellt, statt daß die Kinder bei ihrer Enthauptung erst entstehen. In diesem Chrysaor von Korfu sieht Frothingham den Apollo als Sonnengott, der ja auch das Epitheton Chrysaoros trägt. Der Tempel aber mag wegen der Gleichung Artemis-Medusa ein solcher der Artemis gewesen sein; ein solcher war schon früher auf Korfu vermutet. Der von Diodor erzählte Mythos, wonach das Gorgoneion von Phrygien aus auf eine Verwüstungsreise durch Kleinasien, Syrien, Indien, Ägypten und Lydien auszieht und die Erde bei seinem Vorüberzug verbrennt, bezeugt die neue Konnektion der befruchtenden Sonne mit ihren vernichtenden und austrocknenden Kräften. Der Ausgang dieser Vernichtungsreise aus Phrygien, der Urheimat der Dea Mater, ist bezeichnend. — Durch die darstellende Archäologie versucht Frothingham seine Deduktionen (17 Abbildungen begleiten den Aufsatz) zu unterstützen. Auf der Tazza Farnese (Furtwängler, »Antike Gemmen« T. 54/55) ist auf der einen Seite eine allegorische Szene der Fruchtbarkeit in Ägypten, auf der andern die Medusa dargestellt. — Die schöne Medusa ist erst im

fünften Jahrhundert entstanden. Das Pathos, das man in dem Zusammenziehen und Überhängen der Augenbrauen sehen wollte, und die weit offenen Augenlider repräsentieren das machtvolle Ausstrahlen von Sonnenstrahlen aus ihren Augen. Wenn die archaischen Typen der Medusa dagegen schreckenerregende Symptome tragen, so liegt darin nur die Unmöglichkeit der alten Kunst, die Ideen einer Elementarkraft und -Macht, die der Medusa zugeschrieben sind, besser auszudrücken. Namentlich mit den Schlangen können doch nur chthonische und Fruchtbarkeitssymbole verknüpft werden. Gewiß standen auch die um den Kopf starrenden Schlangen nur an Stelle von Sonnenstrahlen. Und die Rundform der Gorgo repräsentiert überhaupt den Sonnendiskos. — Auf sizilianischen Münzen des Agathocles (317—310 v. Chr.), auf denen das Triquetrum in der Mitte als Emblem der Sonne und als Symbol der Fruchtbarkeitsinsel katexochen, Siziliens, figuriert, ist der Medusakopf in der Mitte des Triquetrums zu sehen. Auf einer Münze des Septimius Severus mit der Inschrift »Providentia« steht die Medusa an Stelle der sonst für diese Münzen üblichen Frau mit dem Füllhorn. Es gibt zahlreiche hellenistische und römische Monumente, auf denen apollinische Embleme, Sonnen- und Fruchtbarkeitsideen, Füllhörner, Früchte, Girlanden und Getreide zusammen mit der Medusa erscheinen. Frothingham glaubt, eine fortlaufende Tradition von Kreta via Kleinasien nach Griechenland — frühe und nahe Beziehungen von Kreta zu Phrygien, Lydien, den Hettitern stehen fest — über fast anderthalb Jahrtausende nachweisen zu können, welche die Medusa als große Naturgewalt zeigt, die sich unter mannigfachen Einflüssen entwickelt und verändert. Im Grunde ist der Mythus von der Medusa ein früher und wichtiger Naturmythus, der ganz anders zu erklären ist, wie man bisher annahm. Der plastische Ausdruck der Mythe schloß ägyptische, kretische, hettitische, assyrische und primitiv-kleinasiatische Elemente ein. *M.*

VEREINE

⊙ In der Januarsitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Deri über das Verhältnis der Naturnachahmung zum Kunstwerte. Der Vortragende versuchte die üblichen Kunsturteile auf präzise Formulierungen zu bringen, indem er die Berechtigung der Abweichungen vom Naturvorbilde im einen Falle, ihre Nichtberechtigung im andern Falle untersuchte. Er kam zu dem Resultat, daß jede Abweichung vom Naturvorbilde erlaubt sei, die gefühlsmäßig begründet ist. Zu unterscheiden seien die wertvollen Gefühlsgründe, die zum hohen Stilkunstwerk führen, von den banalen, die wir um ihrer Banalität willen ablehnen, und endlich Abweichungen aus Ungeschicklichkeit, die nicht durch das oft gefährliche Wort vom Wollen des Künstlers zu verschleiern sei. — An zweiter Stelle sprach Herr Schubring über einige Darstellungen der Chrysostomus-Legende, indem er an einem besonders typischen Beispiel die allgemeine Tendenz der Wucherung mythologischer Motive nachzuweisen versuchte. Der hl. Johannes von Antiochien mit dem Beinamen Chrysostomus ist einer der vier griechischen Kirchenväter und wird als solcher beispielsweise in dem bekannten Bilde des Sebastiano del Piombo dargestellt. Ein völlig fremder Novellenstoff wird durch die Schlußformel der Anrufung des hl. Johannes, die in einer nächsten Fassung in die Überschrift übergeht, mit der Legende des Heiligen vermischt. Ein Edelmann, der für ein böses Leben Buße in der Einsamkeit tut, sündigt mit einer Prinzessin, die der Sturm an seine Küste verschlägt, und wirft sie aus Angst in eine Zisterne, gelobt nun wahre Buße und wird in der Einsamkeit fast zum Tier. Der Vater der Prinzessin kommt nach sieben Jahren auf der Jagd in die Gegend, nimmt das merkwürdige Wesen mit an seinen Hof, wo es durch das Wort eines siebentägigen Kindes entsühnt wird. Der Mann schreibt seine Geschichte nieder, man sucht die Prinzessin und findet sie noch lebend in der Zisterne. Diese Legende ist auf einem Cassonebild der Galerie von Modena dargestellt. In Deutschland kommt als erstes ein Holzschnitt des Augsburger Heiligenlebens von 1482 in Betracht, auf dem der zum Tier gewordene Heilige und ein Jäger des Königs mit Hunden dargestellt ist. Dürer bildet in seinem bekannten Stich das Motiv selbständig um. Er nimmt die Prinzessin in den Vordergrund, gibt ihr ein Kind und läßt den Mann im Hintergrunde auf allen Vieren kriechend erscheinen. Von Dürer übernimmt Cranach die Elemente der Darstellung und endlich H. S. Beham, der durch die Beischrift die inhaltliche Deutung des Dürerstichs, der früher den Namen Genofeva führte, sicherstellt.

FORSCHUNGEN

Ein unerkanntes Werk des Meisters der Tonapostel. In der Nürnberger Lorenzkirche befindet sich links im Chor ein Altar (sog. Johannisaltar, Nr. 49) mit einer plastischen Gruppe des Abendmahls, die in das Tabernakelgehäuse hineingeschoben, mit diesem stilistisch nicht gut zusammengeht. Durchweg mit schwarzer Farbe überstrichen, entzieht sie sich leicht der Aufmerksamkeit. Die Figuren erinnerten mich immer lebhaft an den Stil der bekannten Tonapostel. Für die Vermutung, daß hier in der Tat ein naher Verwandtschaftsgrad anzunehmen ist, glaube ich nun eine Bestätigung in der Beobachtung gefunden zu haben, daß das Material der Gruppe nicht Holz zu sein scheint, wie es in den Beschreibungen der Lorenzkirche heißt, sondern ein mit schwarzbemalter Kreideschicht gedeckter roter Ton. Ich behalte mir jedoch bündige Erörterungen vor, bis der Sachverhalt eine einwandfreie Aufklärung gefunden hat, was erst nach Herausnahme der Gruppe geschehen kann, und hoffe dann die Werkstatt des bezw. der Tonapostelmeister in ausführlicherem Zusammenhang zu behandeln, bei welcher Gelegenheit auch die Frage nach dem Altar und der Zugehörigkeit der bisher in der einschlägigen Literatur nicht berücksichtigten Serien in Neudenau, Billigheim und Neckarmühlbach zu prüfen sein wird. *W. Stengel-Nürnberg.*

Zu dem Aufsatz über die **Gemäldegalerie des Bowes-Museums zu Barnard Castle,** den August L. Mayer im Januarheft der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlicht, gibt uns einer unserer Leser folgende Notiz: M. schreibt »Ein großes Triptychon mit der ‚Kreuzschleppung, Golgatha und Kreuzabnahme' ist keine deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts, sondern ist ein manieriertes Werk aus der Schule des Quentin Metsys«. — Es handelt sich um ein Hauptwerk des »Meisters der Virgo inter virgines«, das Max J. Friedländer in seinem Verzeichnis der Werke dieses Meisters (Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen XXXI, S. 64, 1910) an erster Stelle beschreibt. Auch die Zuschreibung der H. A. signierten »Anbetung der Könige« an den Meister von St. Severin dürfte sich kaum aufrecht erhalten lassen.

Die beiden ersten Hefte des Jahrgangs 1911 der »Revue de l'art chrétien« (Paris, Champion) enthalten eine überaus gehaltvolle Abhandlung über die **Miniatoren des Königs Mathias Corvinus von Ungarn** aus der Feder des ungarischen Gelehrten *Andreas von Hevesy.* Die Bücherliebhaberei des Königs, der ein begeisterter Anhänger und Beschützer des Humanismus war, ist allgemein bekannt. Die älteste uns erhaltene Handschrift, die für ihn illuminiert wurde, ist das 1469 von einem »Georius cathedralis et institor« (und nicht wie Hevesy angibt 1464 von »George

Cathedralis et un certain Institoris« [!]; jetzt ist die Handschrift in der Rossiana in Lainz bei Wien) in Wien ausgeführte Missale des Minoriten Thomas. Der König war wohl mit dem etwas rohen Stil der österreichischen Miniaturen wenig zufrieden, denn von nun ab sehen wir ihn seinen Bedarf an schönen Büchern zum größten Teil durch italienische Künstler decken lassen. Bereits nach 1471 bestand in seiner Residenz Ofen eine Miniatorenwerkstatt, in der etwa 30 Künstler, neben Italienern auch Deutsche und Ungarn, arbeiteten. Als für den Mischstil — mit dominierendem Einfluß der Italiener — der hier entstand, nennt Hevesy den Johannes Regiomontanus in Wien (Nr. 2363) ein Antiphonar ebendort (Nr. 1769) und des Königs Missal in der Vaticana. Neben diesem Ofener Atelier hat der König jedoch auch die besten Florentiner Miniatoren seiner Zeit beschäftigt, es illustrierten für ihn Francesco Antonio del Cherico den prächtigen Marsilio Ficinio der Wolfenbütteler Bibliothek, Monte und Gherardo del Favilla die schönen Codices in Wien (Nr. 930), Ofen (Nationalbibliothek, Kat. 347) und Modena (Nr. 449), Attavante Attavanti das Missal in Brüssel, das Breviarium des Königs in der Vaticana und Bonfinis Philostratus Übersetzung in Wien. Höher als die Kunst des letzteren stellt Hevesy die eines anonymen Zeitgenossen, der für König Mathias einen wundervollen Didymus illustriert hat (wo befindet sich die Handschrift? Nach Hevesys Angaben wäre zu schließen, daß sie mit dem Missal des Minoriten Thomas in die Rossiana gekommen sei, sie fehlt jedoch im Tietze'schen Inventar) und den ebenfalls anonymen Meister der Homelien des Origenes (Modena, Nr. 438). In allen diesen Handschriften begegnen uns häufig die unschönen, aber geistvollen Züge des Königs. Als er starb, befanden sich in Florenz 150 von ihm bestellte Codices in Arbeit! Sie wurden von seinen Gläubigern, den Medici und den Capponi beschlagnahmt, u. a. auch die wundervolle Bibel, jetzt in der Laurenziana, die Mathias wahrscheinlich als Geschenk für Karl VIII. von Frankreich bestimmt hatte. — Auch Mathias' Gemahlin, Beatrice von Aragon, Enkelin des klassischen Bibliophilen Alfonso von Neapel, war eine leidenschaftliche Bücherliebhaberin. Ihre Erzieherin war die Frau des Miniatoren Sabatino Viola, und als sie nach Ungarn kam, brachte sie die von G. M. Cynico kostbar illuminierte Handschrift von D. Caraffas für sie verfaßtem De institutione vivendi als Reiselektüre mit sich. Von da ab waren die Beziehungen der Ofener Residenz zu neapolitanischen Miniatoren lebhaft und Cynico wurde vom König Mathias mit Aufträgen bedacht. Als einer der Hauptmeister dieser in Neapel für Mathias arbeitenden Künstler erscheint Pierre de Bordeaux (Petrus Bordegalensis), der einen herrlichen Cassian (jetzt in der Pariser Nationalbibliothek) für den König illuminierte und häufig in Ofen weilte, wo er wohl den eigentümlichen, von Flandern beeinflußten Stil der neapolitanischen Miniatoren eingeführt haben mag. Hevesys Studie ist mit zahlreichen Illustrationen und Tafeln versehen und sie bringt auch eine ziemlich erschöpfende Bibliographie zum Gegenstand.

Heft 6, 1911, derselben Zeitschrift bringt u. a. zwei reich illustrierte Aufsätze über die byzantinischen Stoffe des Domschatzes von Sens und über die kirchliche Kunstausstellung in Strängnäs. *Bernath.*

VERMISCHTES

Die Zukunft der Villa d'Este in Tivoli. Zeitungen brachten vor kurzem die Nachricht, der Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand wolle die ihm gehörige *Villa Este* in Tivoli dem österreichischen Staate schenken, damit dort, nach dem Muster der Academie française in der Villa Medici in Rom, eine österreichische Kunstakademie untergebracht werde. Seit Jahren schon heißt es, daß der Thronfolger die Villa, die große Erhaltungskosten verschlingt und die sehr große Summen erfordern würde, um in bewohnbaren Zustand versetzt zu werden, verkaufen will. Wenn obige Nachricht sich bewahrheitet hätte, dann hätte es zur Annahme des Geschenkes eines Gesetzes bedurft, auch wäre die Brauchbarkeit und Ersprießlichkeit für studierende Künstler sehr fraglich gewesen. Nun wird die Nachricht dahin richtig gestellt, daß der Thronfolger die Villa zu einem Erholungsheime für reife Künstler, Gelehrte usw. hergeben will, also zu einem ähnlichen Institute, wie es der deutsche Kaiser in der ihm gehörigen Villa Falconieri in Frascati eingerichtet hat. Diese Idee hat freilich mehr für sich als die erste. Der Wert einer Akademie in Rom wäre nur zu problematisch; es genügt ein Hinweis auf die Tätigkeit der französischen Akademie! *O. P.*

Nachdem Bruno Schmitz in dem engeren Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für den Ausbau des **Domes zu Freiberg** in Sachsen als Sieger hervorgegangen war, ist ihm auch die Ausführung des Baues übertragen worden. Es geschah in der Überzeugung, daß das ganze Bauwerk des Doms als ein geschlossener Organismus zu betrachten ist und nur eine diesen Organismus harmonisch ergänzende Zutat als eine Vollendung im künstlerischen Sinne gelten könnte. Zugleich wurde, der »Deutschen Bauzeitung« zufolge, bei den Beratungen bemerkt, daß unsere Zeit das Recht habe, etwaige, aus den vorhandenen Resten historisch analysierte Absichten des alten Baumeisters unter Umständen ganz zu verlassen, wenn der Künstler von heute sie nicht glaubt künstlerisch befriedigend und harmonisch zum Ganzen passend lösen zu können. Dieses Recht des Verlassens der alten Absichten wurde auch für den Fall gefordert, daß eine Lösung im Geiste unserer Zeit etwa auf anderer Grundlage, als auf den Forschungsergebnissen der baugeschichtlichen Untersuchungen gefunden werden könne.

× Ein **eigentümlicher Konflikt mit der Polizeibehörde** beschäftigt zurzeit die **Berliner Künstlerschaft.** Es handelt sich darum, daß vor kurzem plötzlich von den Polizeipräsidenten Groß-Berlins gemeinsam gegen die im Dachgeschoß fünfstöckiger Wohnhäuser belegenen Ateliers vorgegangen wurde. Nach der Berliner Bauordnung dürfen nur höchstens fünf Stockwerke (Parterre und vier Etagen) zum dauernden Aufenthalt von Menschen dienen. Die Behörde hat zugunsten der Ateliers diese Bestimmung jahrelang nicht streng gehandhabt; zum Teil auch deshalb, weil die Durchführung der Zentralheizung und der Anlage für elektrisches Licht in den neuen Straßenzügen die früheren Bedenken der Feuergefährlichkeit solcher, in den Dachstuhl hineingebauter Räumlichkeiten verscheucht hat. Mit einem Male kam nun die Polizei auf die alte Verordnung zurück und verlangte ohne weiteres Räumung der Ateliers. Das brachte bei dem Mangel an geeigneten künstlerischen Arbeitsräumen in Berlin große Verlegenheiten mit sich, und eine Zeitlang sah es aus, als wolle sich die Angelegenheit, da Hunderte von Künstlern davon betroffen wurden, zu einer Kalamität auswachsen. Verschiedene Eingaben der Künstlerschaft haben inzwischen bewirkt, daß die Polizeipräsidenten verfügt haben, es solle bei der Durchführung der gesetzmäßigen Bestimmung mit möglichster Rücksicht und Schonung vorgegangen werden, so daß nun den ärgsten Unzuträglichkeiten vorgebeugt ist. Der Verein Berliner Künstler ist jedoch in einer Eingabe seines Vorstandes noch weiter gegangen, indem er bei der Behörde anregte, ob sich nicht für Künstlerateliers eine prinzipielle Ausnahme von jener Vorschrift ein für alle Mal festsetzen lasse, und die Polizei hat zu erkennen gegeben, daß sie diesem Wunsche nicht abgeneigt sei und in Erwägung über die Möglichkeit seiner Erfüllung eintreten werde. Die Verhandlungen darüber schweben zurzeit noch.

NEUERSCHEINUNGEN AUS DEM VERLAGE E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

JOHNNY ROOSVAL

DIE KIRCHEN GOTLANDS

EIN BEITRAG ZUR MITTELALTERLICHEN KUNSTGESCHICHTE SCHWEDENS

Groß-Oktav. 231 Seiten **Preis Mark 20.–** Mit etwa 300 Illustrationen

Die Baukunst blühte auf der Insel Gotland im 13. und 14. Jahrhundert. Die dortigen Steinbauten sind ein baugeschichtliches Problem, das in dem vorliegenden Werke zum ersten Male gründlich und umfassend bearbeitet wird. Der Verfasser, Professor der Kunstgeschichte an der Universität zu Upsala, gibt eine von 220 Abildungen und etwa 80 Plänen unterstützte eingehende Darstellung des gotischen Kirchenbaues auf der Insel, deren Kalk und Sandstein als Baumaterial auch in den umgebenden Ostseeländern vielfach Verwendung gefunden hat. Die Arbeit des schwedischen Gelehrten ist eine für das Studium der nordischen Baugeschichte unentbehrliche Quelle.

ULM

(Berühmte Kunststätten Band 56)

von JOSEF LUDWIG FISCHER

192 Seiten mit 130 Abbildungen

In biegsamem Einband Mark 3.—

BASEL

(Berühmte Kunststätten Band 57)

von MARTIN WACKERNAGEL

244 Seiten mit 127 Abbildungen

In biegsamem Einband Mark 4.—

Offizieller Bericht

über die Verhandlungen des

IX. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in München

16. bis 21. September 1909

Gr.-8°. 138 Seiten. Geheftet M. 3.—

Der mit Interesse erwartete Bericht über die Münchner Tagungen enthält auch als Beigabe die **Einladung** und das **Generalprogramm** für den nächsten kunsthistorischen Kongreß **Rom, Oktober 1912.**

Inhalt: Die Kunst in Gotland. Von Richard Haupt. — D. Aureliano de Beruete †. — Personalien — Wettbewerb für Entwürfe zu einer höheren Mädchenschule in Lankwitz bei Berlin. — Ausstellungen in Leipzig, Berlin, Hamburg, Kassel, des Sächsischen Kunstvereins, in Wien, London und Boston. — Wandgemälde aus der Casa Bartoldy in der Berliner Nationalgalerie. — Die ursprüngliche Bedeutung der Medusa. — Berliner kunstgeschichtliche Gesellschaft. — Ein unerkanntes Werk des Meisters der Tonapostel; Gemäldegalerie des Bowes-Museums zu Barnard Castle, Miniatoren des Königs Mathias Corvinus von Ungarn. — Die Zukunft der Villa d'Este in Tivoli; Ausbau des Domes zu Freiberg i. S., Ein eigentümlicher Konflikt mit der Berliner Polizeibehörde. — Anzeigen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 15. 2. Februar 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

EIN STÜCK STRASSBURGER KUNSTGESCHICHTE: DIE MINIATURMALER, SILHOUETTISTEN UND ZEICHENMEISTER UM 1800

VON TH. KNORR (STRASSBURG)

Die zahlreichen auf unsere Zeit gekommenen Miniaturen, Silhouetten und übrigen künstlerischen Kleinarbeiten aus den letzten Jahrzehnten des 18. und den beiden ersten des 19. Jahrhunderts liefern, selbst wo es sich nicht um Kunstwerke von Bedeutung handelt, den Beweis einer damals noch lebendigen hohen künstlerischen Tradition. Die Elsässische Ausstellung alter Porträte im Frühjahr 1910 enthielt zahllose Beispiele dafür. Diese Tradition wurde durch die zahlreichen herumreisenden Künstler und Zeichenmeister ausgeübt und auf ein ganzes Heer gebildeter Dilettanten übertragen. Im Zeitalter, wo es zur guten Erziehung gehörte, dichten zu können, wurde auch die Malerei, und besonders die noch einfachere »Schattenkunst«, Silhouetten zu schneiden, in den Kreisen des gebildeten Bürgertums lebhaft geübt.

Aus einem Quellenmaterial, das in dieser Richtung noch nicht durchgearbeitet worden ist, veröffentliche ich im folgenden die an sich zwar recht bescheidenen Dokumente über die zwischen 1785 und 1820 in Straßburg tätig gewesenen Maler und Zeichenmeister, die in ihrer Gesamtheit ein kulturgeschichtlich wertvolles Stück Straßburger Kunstgeschichte bilden. Die Notizen sind den äußerst seltenen Jahrgängen des Wochenblattes entnommen, das die bewegten Zeitereignisse an der Wende des 18. Jahrhunderts unter mehrfach gewechseltem Namen als Straßburger Wochenblatt, Straßburger Dekadenblatt, Niederrheinische Anzeigen und Niederrheinisches Wochenblatt begleitete, und im originalen Wortlaut wiedergegeben. Demnach arbeiteten folgende Künstler in den den einzelnen Anzeigen vorgesetzten Jahren in Straßburg.

1787. Herr *Abele,* so im Gasthaus zum Louvre in der Salzmannsgasse logiert, macht wohlgelungene Silhouetten auf Gold um billigen Preis.

1788. Unter den in allhiesiger Zeichnungs-Schule aufgenommenen Zöglingen erhielten bei der den 19 April geschehenen Austeilung der Preise, nach verfertigten Probstücken

den	1. Preis	Georg Joseph Schumm
	2.	Joh. Heinrich Colla
	3.	Benjamin Zix
die	4.	Joh. Martin Tauber Friedr. Daniel Seupel
die	5.	Joh. Jacob Spielmann Johannes Heintzenberger
die	6.	Anton Prior Philipp Jacob Margraf

1788. Hr. *Triguart,* Miniaturmaler von Paris, wird sich nur eine kurze Zeit hier aufhalten; er ersucht demnach diejenigen Personen, die ihn mit ihrem Zuspruch beehren wollen, ihn davon sobald als möglich zu benachrichtigen. Er logirt bei Hrn. Jung, Taback- und wohlriechender Waren-Händler nächst dem Broglio, gegen dem Hotel des Herrn Baron von Berstett über, No. 7.

1789. Le Sieur de la *Vollière* peintre en miniature de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orleans, et de S. A. S. et éminentissime Monseigneur le Cardinal Prince de Rohan etc. fait le portrait en miniature, en camée et en silhouette, d'un nouveau genre, grandeur de bague et autres, il fait aussi des chiffres en cheveux. Les amateurs de peinture pourront trouver chez-lui des miniatures peu communes par leur grandeur, d'après differens grands maîtres, de la gallerie de Mgr. le Duc d'Orléans; il demeure place du Broglio, No. 18, chez le Buraliste, au premier.

1790. Le Sieur *Pérignon,* peintre en miniature, vient d'arriver en cette ville, après avoir travaillé avec succès en d'autres; il peint le portrait avec la plus parfaite ressemblance; le dit Sieur prévient que le portrait n'étant pas d'une exacte ressemblance, il s'oblige à le reprendre; il a des ouvrages à montrer, qui doivent inspirer la plus grande confiance à ceux qui désireront employer ses talens. Il y a du même chez lui une pièce de mécanique composée de 18 figures mouvantes, à vendre à juste prix; il est logé chez M. Riedlin, Chirurgien, sur le pont de Corbeau.

Einen Monat später zeigt Pérignon seinen Wohnungswechsel an:

Le Sieur *Pérignon,* peintre en miniature, demeure actuellement chez le Sr. Bertauld, maître de musique, rue de la Nuée bleue.

1790. Le Sr. *Gonord,* peintre en miniature cidevant au Palais royal à Paris très connu par la ressemblance de ses portraits, avertit MM. les amateurs qu'ils pourront faire faire leurs portraits peints sur yvoir en miniature pour 6 Livres, il ne faut qu'une demie-heure de séance; il demeure chez le Sr. Schauer, Marchand-Pelletier sur le marché-aux-Poissons, No. 76. (Vgl. seine Anzeige im Jahr 1791.)

1790. Le Sr. *Keman,* Peintre, arrivé récemment dans cette ville, fait des portraits en miniature; il ose se flatter d'attrapper une parfaite ressemblance; les personnes qui désireront lui parler sont prié de s'adresser, rue de la Mésange près du Broglio, chez le Sr. Guillaume, No. 10. NB. Il a chez lui de ses ouvrages à faire voir, et s'engage à reprendre tous les portraits, dont la ressemblance n'aura pas été généralement reconnue.

1790. Le Sr. *Schaetzel,* peintre, a une collection de tableaux à l'huile à vendre, principalement des paysages ornés de figures et d'animaux; il aura l'honneur de tenir Messieurs les amateurs à très juste prix. Il loge chez le Sr. Brunwald, Teinturier, au marché-neuf près du temple-neuf, No. 12. — (Vgl. seine Notiz vom Jahr 1800.)

1791. *Klotz,* Maler und Zeichenmeister von hier, der neulich wieder hier angekommen, erbietet sich allen Liebhabern dieser Kunst im Zeichnen Unterricht zu geben; nemlich in Figuren, Zieraten, Architektur und in anderen Fächern, auf alle mögliche Art, in crayon und Dusch, nach der leichtesten und schönsten Manier, wie auch auf eine Manier zu zeichnen mit zwei crayons, daß man glaubte, es sei in Miniature gemalt, welches ein schöner Zeitvertreib für Frauenzimmer ist. Man kann Stunden bei ihm oder außerhalb nehmen. Er hält auch eine Zeichnungsschule für junge Leute von 3 bis 5 Uhr Nachmittag zu 3 Livres monatlich. Sollte auch jemand einen Gedanken oder Zeichnung verlangen von neuem Geschmack, es seye, was es wolle, auch in Arabesque-Verzierungen, so schmeichelt er sich, einer der ersten hier zu sein, solches zu machen, desgleichen im Malen. Durch seinen Fleiß und leichte Methode hofft er sich Ehre und Ruhm zu erwerben. Er logiert in der Barbaragaß No. 5, gegen den kleinen Kapuzinern über.

1791. Herr *Enslen,* Maler, wohnhaft auf dem alten Kornmarkt No. 18., gibt Lektion im Zeichnen, wie auch im Oel- und Pastell-Malen. — (Vgl. seine Anzeige vom Jahr 1813.)

1791. Herr *Gonord,* ehemaliger Miniaturmaler im Palais Royal zu Paris, der nämliche der verwichenen Monat Oktober hier durchgereist, und viele Portraite gemacht hat, befindet sich wieder in hiesiger Stadt; er ist wegen der Aehnlichkeit seiner Portraite sehr bekannt. Diejenigen Personen, welche seinen hiesigen Aufenthalt benutzen und sich von ihm malen lassen wollen, bezahlen wie folgt; von dem Profil 6 Livres, vom ganzen Angesicht 18 Livres; vom Profil und Angesicht auf dem nämlichen Elfenbein, nemlich so, daß man das Profil mit Hülfe eines Spiegels sehen kann, 24 Livres. Die obgemeldten Preise steigen um ein Drittel, wann er zu den Personen ins Haus kommen muß, und um die Hälfte, wann er die Personen abmalen soll, ohne daß sie es gewahr werden, es seye in der Kirche, oder in der Comödie usw. Für das Profil ist nur eine Sitzung und für das ganze Porträt sind zwei Sitzungen nötig. Er wohnt in der Langen Straße gegen dem Gerbergraben über, in dem dritten Stock, wo man eine Tafel von mehreren Gemälden über der Türe sehen wird.

1791. Hr. *Rieger,* Miniaturmaler bei der Schule in Flandern, der sich einige Zeit in hiesiger Stadt aufzuhalten willens ist, erbietet sich E. E. Publikum mit seinen Talenten zu dienen. Er wird auch Schüler zu unterrichten annehmen. Seine Wohnung ist bei Hr. Trapp in der Meisengasse No. 12.

1791. Anton *Zierer* verfertigt um sehr billigen Preis Schattenrisse von Personen, nämlich das Stück samt Glas und vergoldeten Rämlein in runder, viereckigter oder ovaler Form zu 16, 20 und 24 Sols, von allerlei Arten, auf Papier, Elfenbein, Perlenmutter, Gold und Silber, weißes Wachs in allen Farben, als grün, blau, roth usw., wie es verlangt wird. Auch stellet er die Personen ganz, in ihren verschiedenen Beschäftigungen, als Clavierspielen, schreiben, lesen, reiten, fechten und dergleichen vor, auch ganze Familien mit einem Zimmer ins Perspektiv gezogen, so klein nur immer möglich; und sollte auch die Stellung einer ganzen Person nur 9 Linien hoch werden, so stehet er doch für die Ähnlichkeit, welche durch ein Vergrößerungsglas erkannt werden kann. Er bietet jedermann auf das bereitwilligste seine Dienste an, und wohnt im Leimengäßlein No. 8.

1792. Matth. Christoph *Gerhard,* Miniaturmaler, hat die Ehre, E. E. Publikum zu benachrichtigen, daß er nach seiner jetzigen Lage in Ansehung seines Unterrichts im Zeichnen und Malen sich gänzlich der Jugend widmet. In Rücksicht nun, daß das Zeichnen jedem Professionisten sehr nützlich, dabei auch einen angenehmen Zeitvertreib verschafft; zugleich auch, um recht gemeinnützig zu werden, so hat er sich entschlossen, künftig 2 oder 3 Personen in eine Stunde zu nehmen, welche dann zusammen nicht mehr bezahlen, als vorher eine Person bezahlte. Die Personen, so ihn mit ihrem Zutrauen beehren wollen, belieben sich in dem Nußbaumgäßlein No. 7 in der Thomasgaß bei der kleinen Metzig zu melden. Er ließe sich auch in ein Haus aufnehmen, wo großer Verkehr im Aufschreiben und Berechnen ist, indem er sehr gut die Rechenkunst versteht.

Die Revolutionsjahre haben den Zuzug auswärtiger Maler nach Straßburg anscheinend gänzlich unterbrochen. Allerdings sind meine Jahrgänge des Straßburger Dekadenblatts für diesen Zeitabschnitt nicht vollständig und andere Exemplare habe ich bisher nicht auffinden können. Die nächsten Anzeigen stammen erst aus dem Jahre 1796.

1796. Der Bürger *Melling,* Maler, zeigt dem Publikum an, daß er gesonnen ist, seine Zeichenschule hier wieder zu eröffnen. Er wohnt in der Blauwolkengasse No. 11.

1796. Die Bürgerin *Kugler,* Wittwe des Bürgers Weylers, welche unter den größten Meistern in Paris die Malerei erlernt, und sowohl in Miniatur als in Öl malt, bietet denjenigen Personen ihren Dienst an, welche sie zu benutzen wünschen. Der Preis eines Miniaturbildes ist 48 Livres und eines Ölgemäldes 96 Liv. in barem Geld. Sie wohnt in der Schlossergasse No. 7 zu Straßburg.

1796. Bürger *Kuntz,* Maler, gedenkt bis den 1. Vendemiaire eine Zeichnungsschule für Jünglinge zu errichten. Diejenigen, so Lust haben einen Versuch zu machen, melden sich in der Kalbsgasse No. 3 bis.

In der folgenden Nummer des Wochenblatts widmet er seinem Institut folgende Anzeige:

Neue Zeichenschule nach einer neuen Methode.

Das Vorhaben eine Zeichenschule für die Jugend, in dem Wangen'schen Haus in der Kalbsgasse 3 bis anzulegen, zeichnet sich dadurch aus, daß der Unternehmer ein Zögling der Natur ist und daher seine Schüler zur Nachahmung der Natur, in so kurzer Zeit, als es nur immer ihre Fortschritte und Fähigkeiten erlauben, anzuführen gedenkt. Er wird die Grundsätze, wie die Natur studiert werden solle, hinlänglich erteilen, damit man mit der Zeit alle übrigen Muster entbehren könne.

Der Zweck des Unternehmers geht noch weiter. Er will seinen Schülern den Weg zeigen, wie sie recht und schön wählen sollen, damit das Reizvolle in der Natur ihnen recht fühlbar werde und sie sich immer mehr ihres Daseins erfreuen mögen, je mehr sie die Mannigfaltigkeit, das Große und Bewunderungswürdige der Natur wahrzunehmen lernen.

Er wird zuletzt auch die Grundlehren der Perspektiv, der Farbenmischung, des *Clair obscur,* überhaupt alles was auf gründliche Erlernung der Malerei Bezug hat, vortragen.

Der Preis dieses Unterrichts ist monatlich für 16 Stunden 6 Livres oder 1 großer Thaler. Die Lehrstund ist im Sommer um 10 Uhr, im Winter um 11 Uhr.

Erwachsene Frauenspersonen, welche diese Lehrstunde nicht besuchen wollen, können eine beliebige Nachmittagstunde erhalten.

Über Sitten und Ordnung wird sorgfältig gewacht werden.

1799. Bürger *Amon,* Zeichenmeister und Miniatur-Maler, offeriert seinen Mitbürgern seine Talente im Zeichnen; er verspricht einen sehr billigen Preis zu machen, nimmt aber nicht mehr als vier Zöglinge in einer Stunde an, sowohl in seiner Wohnung als in der Stadt; er logiert hinter dem Collegium No. 5, nächst dem Gemeindehaus.

1799. Bürger *Amon,* Maler und Zeichenmeister, vorhin wohnhaft hinter dem National-Collegium, wohnt gegenwärtig in der Langenstraße Nro. 130, am Eck des Seifengäßleins; er hält künftighin eine Zeichenschule für junge Leute, Nachmittags von 1—3 Uhr, für 3 Franken des Monats. (Vgl. seine Anzeige vom Jahr 1816).

1799. Le cit. *Devernois,* peintre en miniature, membre de l'academie des arts en Helvétie, offre pendant son séjour en cette ville d'être employé pour les amateurs de son genre pour le portrait; il est logé hôtel des Deux-ponts.

1800. B. *Schätzel,* Portrait-Maler im Kleinen und Großen, zeichnet die Portraits in Farben wohlgetroffen zu 9 Francs und in Öl gemalet zu 24 Francs. Er bessert mit dem größten Fleiß die durchs Alter verdorbenen schönsten Gemälde aus, und hofft daher das Zutrauen der geehrten Liebhaber zu verdienen. Man findet auch bei ihm eine Sammlung alter und neuer Gemälde. Er logirt in der Meisengasse No. 9 zu Straßburg.

1803. Johannes *Moltzheim* malt Portraits in Öl und Miniatur; er empfiehlt sich einem geehrten Publikum und verspricht allen Kennern vollkommene Befriedigung, sowohl die Ähnlichkeit, als auch die Kunst betreffend; er malt auch Landschaften in Gouache und Ölfarb, und empfiehlt sich Lektion im Zeichnen und Malen zu geben; seine Arbeit ist zu sehen in der Barbaragasse No. 11. (Vgl. seine Notiz vom Jahr 1811.)

1803. J. G. *Gerhardt,* Maler (also eigentlich Anstreicher und Dekorationsmaler), wohnhaft im Thomasloch in dem Nußbaumgäßlein No. 7, benachrichtigt ein geehrtes Publikum, daß bei ihm auf das bevorstehende Fest aller Arten Transparente, schön gemalt, mit passenden Inschriften geziert, zu billigen Preisen zu haben sind. Auch nimmt er Bestellungen für Illuminationen und Inschriften an, und fährt in seinem Fach immer fort, was jede Art Malerei betrifft, wie auch Bau- und Möbel-Arbeit, z. B. alle Arten Holz, Marmor usw., nach der Natur zu machen; besonders garantiert er für die Schönheit und Dauer seiner Firnisse, die er alle selbst verfertigt. (Vgl. seine Notiz vom Jahr 1805.)

1805. Herr *Graff,* Miniaturmaler, wohnt gegenwärtig auf dem alten Weinmarkt No. 65, in dem ehemaligen Kapitelhaus.

1805. Joh. Ferdinand *Berger* gibt häuslichen Unterricht in der Zeichenkunst und Stickerei für junge Frauenzimmer und auf Begehren Stundenunterricht in der Stadt. Man beliebe sich in seiner Wohnbehausung an der Regenbogengasse No. 21 im hinteren Hause zu melden. — Im April 1806 zeigt er seine Wohnungsveränderung an: Man beliebe sich in seiner jetzigen Wohnung auf dem Stephansplatze No. 14 zu melden.

1805. J. G. *Gerhardt,* Maler, wohnhaft im Thomasloch No. 19, hat die Ehre, seine Mitbürger zu benachrichtigen, daß er seine ehemalige Kupferdruckerei wieder errichtet hat, wo alles, was in dieses Fach einschlägt, gedruckt wird. Auch hält er schön gedruckte Wechselbriefe, Quittungen usw. für die HH. Kaufleute zu billigen Preisen; auch ein großes Sortiment von allen existierenden Soldaten, gemalt und ungemalt, zum Studium für die HH. Militärs. Dennoch fährt er fort alle Arten Malerei, Vergolder- und Lackiererei, z. B. Schilde, alle Marmor- und Holz-Arten schön und dauerhaft zu machen.

1810. *Robinet,* Miniaturmaler, wohnt gegenwärtig in der Jungfrauengasse No. 1 im Hause des Polizei-Kommissärs im 2. Stock.

1811. *Pitz,* Maler und Zeichenmeister, in der Krutenau Nr. 123, wünscht noch einige Schüler, die bei ihm zeichnen oder malen lernen wollen, sei es in Landschaften, Figuren oder Blumenwerk. Er gibt zu Hause, oder in der Stadt Unterricht, und wird sich äußerst billig finden lassen.

1811. Jean *Moltzheim,* élève de Mr. Kamm, peintre à la cour de France a l'honneur de prévenir le public qu'il peint des portraits en miniature et garantit la ressemblance autant que la perfection. Il a voyagé en Italie, en Allemagne et en Suisse, pen-

dant dix années, et ses ouvrages y ont été très bien acceuillis. S'adresser rue des sept hommes No. 8.

1811. Da Hr. J. *Giesy,* Porzellan- und Krystallhändler am Fischmarkt No. 114, in Erfahrung gebracht hat, daß einer seiner Arbeiter, den er aus seinem Hause entfernen mußte, gewisse Gerüchte verbreitet, die seinem Credit und seinen Geschäften nachteilig werden könnten, so hat er die Ehre das Publikum zu benachrichtigen, daß er, wie bisher, fortfährt auf Porzellan zu malen, und daß er zu diesem Ende beständig die neuesten Zeichnungen von Paris erhält. Er ergänzt auch unvollständige Service.

1811. Hr. *Cless,* Maler, hat die Ehre zu benachrichtigen, daß er soeben seine Wohnung aus dem Neuweiler Hof nach der kleinen Metziggasse No. 4 zu Herrn Courtner verlegt hat.

1811. D. G. *Schreibner,* von Potsdam, hat die Ehre zu berichten, daß er Silhouetten in Gold und Silber, wie auch auf Email-Art in Ringe, Medaillons, Bijoux, auch Chiffern, Guirlanden u. s. w. auf Glas und Crystall verfertigt. Er verspricht jedermann gute Bedienung und bürgt für die richtige Ähnlichkeit derselben. Er erteilt Liebhabern darin Unterricht, wie auch auf Glas, in Gold oder Silber ohne viele Mühe zu zeichnen. Auch findet man bei demselben in Kommission die berühmten Stahltafeln für Rasier- und Federmesser auf dem Lederriehm abzuziehen; die Tafel zu 75 Cent. Er logirt bei Herrn Hartmann, in der Sonne, Kronenburgerstraße No. 5.

1811. *Silhouetten.* Unterzeichneter hat seine Wohnung aus dem Finkweiler auf den Paradeplatz No. 45, zu Hrn. Matthe, Uhrmacher, verlegt. Er erbittet sich auch noch ferner den geneigten Zuspruch, da seine Arbeiten bisher Beifall erhielten.

Winter, Silhouetteur aus Dresden.

1812. Herr *Leonelli,* Porträt-Maler aus Italien, wohnt am Fischmarkt, bei dem Kürschner, Nr. 66. Er malt Porträte in Miniatur und in Oel. Er macht auch Porträts, die nur von Personen, welche das Geheimnis besitzen, und welches für jedes Porträt verschieden ist, erkannt werden; vermittelst desselben kann man das Porträt der gemalten Person andern verbergen, oder es frei vorweisen, ohne daß eine dritte Person es errate. — Im folgenden Jahre zeigt der Künstler seine Wohnungsveränderung an:

1813. Hr. *Leonelli,* Miniatur-Portrait-Maler, wohnt gegenwärtig auf dem Predigerhof No. 8, über dem Porzellanladen.

1813. *Enslen,* Porträt-Mahler in Oel und Pastel, auf dem Paradeplatz No. 14, hat die Ehre zu benachrichtigen, daß er das Geheimnis besitzt, die Pastelfarben unauslöschlich zu machen. Er malt aller Art Schilde, bessert die alten Öl- und Pastell-Gemälde aus; alles zu billigen Preisen.

1813. *Valentini,* peintre en portraits à l'huile, a l'honneur de prévenir les amateurs qu'il vient d'arriver en cette ville pour offrir ses services aux personnes qui désirent de se faire peindre; il les prie de l'avertir de suite. Si les portraits ne sont pas ressemblans, il les garde pour son compte. Il est logé rue de l'ancien marché-aux-poissons No. 85.

1814. Hr. *Pizani,* Bildhauer aus Italien, benachrichtigt die HH. Kunstliebhaber, daß er mehrere aus carrarischem Marmor nach Antiken verfertigte Bildsäulen verkauft; sie sind bei Hrn. Marocco, in der königlichen Tabakfabrik zu Straßburg aufgestellt.

1814. *Schmidt,* Zeichenmeister in der großen Spitzengasse No. 26, hält eine Zeichen-Schule für die Baukunst und Werkwissenschaften.

1814. Mad. *Schmidt* hat die Ehre kunstliebende Frauenzimmer zu benachrichtigen, daß sie Unterricht in allen Arten Stickerei, im Blumenzeichnen und Malen gibt.

1814. F. *Lehner,* Portraitmaler in Oel und Miniatur, mit akademischen Zeugnissen versehen, empfiehlt sich einem verehrlichen Publikum; er bürgt für die Ähnlichkeit und sehr billige Preise, logiert am alten Fischmarkt No. 113.

1814. *Strobel,* Architekt in der Spießgasse No. 22, hat die Ehre einem verehrungswürdigen Publikum bekannt zu machen, daß er in der *Zeichen-* und *Baukunst* sowohl öffentlichen als privaten Unterricht erteilt. Zeichenkunst: Figuren, Verzierungen, Landschaften, Blumen und Früchte. Er empfiehlt sich daher allen denjenigen, welche ihn mit ihrem Zutrauen beehren und sich diesen ebenso notwendigen als angenehmen Wissenschaften widmen wollen.

1814. Hr. Chr. *Guerin,* Kupferstecher und Conservator des Straßburger Museums, hat das Bildnis des verstorbenen Hrn. Lezay-Marsenia, Präfekten des Niederrheins, in Kupfer zu stechen unternommen. Das Blatt wird 9 Zoll hoch und 7 Zoll breit sein. Der Preis der Abdrücke ohne Schrift zu 10 Franc das Blatt, die übrigen 5 Franc. Man kann täglich bei ihm, in der Kalbsgasse No. 2, darauf subskribieren.

1815. Hr. *Croizier,* Miniatur-Maler, der die Kunst auf einer Schule in Paris erlernt hat, ist in dieser Stadt angekommen und bietet den Bewohnern seine Dienste an; er verfertigt Portraits verschiedener Art und dementsprechend zu verschiedenen Preisen. Er sichert vollkommene Ähnlichkeit der Physiognomie zu; die Personen, die ihn mit ihrem Zutrauen beehren, werden sich gänzlich zufriedengestellt sehen. Er wohnt am alten Fischmarkt No. 69.

1816. Friedrich *Lutz,* Zeichen- und Schreibmeister, hat die Ehre das Publikum zu benachrichtigen, daß er dermalen in Straßburg, Fadengasse 9, wohnt. Nachdem er mehrere Jahre als Portrait-Maler in Deutschland gereiset und seit 11 Jahren am Gymnasium zu Buchsweiler als Professor gestanden, so gedenkt er nunmehr auch hier in Zeichnen und Schreiben, in der deutschen Sprache u. s. w. Unterricht zu erteilen. Seine Zeichen- und Schreibschule wird in Classen von höchstens 8 Schülern eingeteilt sein, und man bezahlt 5 Fr. für 20 Billets monatlich.

1816. *Kunst-Schule.* Unterzeichneter macht einem verehrungswürdigen Publikum bekannt, daß er in dem Magazin Steinstraße No. 87 eine Kunstschule errichtet, worin junge Leute, Gesellen und Handwerksjungen, die sich nützlichen Gewerben widmen wollen, Unterricht im Zeichnen, Modellieren, Figuren und Verzierungen erhalten. Dessen Tochter gibt auch Frauen-

zimmern Stunden im Blumen- und Verzierungen-Zeichnen; beide werden alles anwenden, um dem geschenkten Zutrauen zu entsprechen.

Vallastre, Bildhauer.

1816. J. G. *Bernauer,* Porträt-Maler in Oel und Miniatur, hat sich in Weißenburg bei seinem Herrn Schwiegervater, dem Kirchenschaffner Zögger daselbst niedergelassen, woselbst er alle in seine Kunst einschlagenden Arbeiten übernimmt. Er verkauft auch verschiedene Sorten Firnisse zu den billigsten Preisen.

1816. *Anzeige.*

Um verschiedenen Anfragen und beehrenden Wünschen auf eine erkenntliche Weise zu entsprechen, habe ich die Ehre, hierdurch bekannt zu machen, daß mit Anfang künftigen Augusts ich nun auch eine *Zeichen-* und *Schreib-Schule* für *Frauenzimmer,* nach einer eigenen, durch Erfahrung erprobten, äußerst faßlichen und sicheren Lehrmethode etc., unter ähnlichen Bedingungen, wie bei der bereits im Gange sich befindenden männlichen Schule eröffnen werde. Auf ähnliche Art wird auch künftig Unterricht in der reinen deutschen Sprache, welche ich bisher nur privatim lehrte, nach den faßlichsten Regeln der neuesten Vereinfachung, nebst Übung in Aufsätzen, Deklamationen etc. etc. bei mir erteilt werden.

Lutz, Ex-Regent vom College in Buchsweiler, Professor der Künste und Wissenschaften und Portraitmaler.

1816. Hr. *Amon,* Maler, Jung St. Petersplatz Nr. 6, hält eine Zeichnungsschule von 10 Uhr bis Mittag, wie auch zu denselben Stunden Sonntags für Arbeitsleute; er renoviert alte Gemälde und verfertigt Zeichnungen zum Sticken von Uniformen in Gold und Seide.

1817. Hr. *Jouffroy,* Maler und Zeichenmeister in der ehemaligen Zentralschule im Saône- und Loire-departement, hat die Ehre anzuzeigen, daß er eine öffentliche Mal- und Zeichenschule errichtet hat, in welcher die jungen Leute nach allen Arten Mustern sich zu bilden Gelegenheit haben; er gibt auch Privatstunden in der Stadt, malt Oel- und Pastell-Porträte, wie auch historische Kirchengemälde und bessert solche aus; er wohnt in der Meisengasse No. 13 im Jouanoli'schen Hause.

1817. Ch. *Hoste,* Portraitmaler und Zeichenmeister, gibt zu äußerst billigem Preise Unterricht in seiner Kunst; er wohnt Schwesterngasse No. 2, im dritten Stock.

1818. *Antonin,* Schüler von Isabey, benachrichtigt die Liebhaber, daß er Miniatur-Porträts zu 5 und 10 Louisdor malt. Diejenigen, welche ihn mit ihrem Zutrauen beehren wollen, können ihn im Kaffeehaus zum Spiegel erfragen, wo er täglich von Mittag bis 2 Uhr anzutreffen ist.

1820. *Wachsmut,* Portrait-Maler in Oel, am alten Weinmarkt Nr. 77, bietet sich einem verehrlichen Publikum zu großen und kleinen Portraiten an und bürgt für die vollkommenste Aehnlichkeit.

1820. Die Gebrüder *Fritz,* Zimmer-Maler aus Berlin, empfehlen sich zu allen in ihr Fach einschlagenden Arbeiten, und werden das Publikum schleunig und äußerst billig bedienen; im Gasthaus zum Rehfuß in Kehl zu erfragen.

Als Grundlage für die Weiterarbeit über die Tätigkeit dieser Künstler übergebe ich einstweilen diese Nachrichten der Öffentlichkeit und hoffe dadurch der Straßburgischen Lokalforschung ein wertvolles Material erschlossen zu haben.

NEKROLOGE

Henry Hymans ist am 23. Januar, 75 Jahre alt, zu Brüssel gestorben (geboren 8. August 1836).*) Seit langem liebte es Hymans, sich den Senior der Museumsleute zu nennen, doch erschien er bis zuletzt so jugendlich mit seiner zierlichen, beweglichen Figur und seiner Geschäftigkeit, hatte eine schwere Erkrankung im vorigen Jahre scheinbar so gut überstanden, daß die Todesnachricht seine Freunde, unter denen mancher deutsche Kunstforscher ist, überrascht hat. — Hymans war durch Jahrzehnte Leiter des Brüsseler Kupferstichkabinetts, das eine Abteilung der Königl. Bibliothek ist, und hat diese Sammlung auf den höchsten Grad der Benutzbarkeit gebracht. Er war dann kurze Zeit als Nachfolger von Ed. Fétis Conservateur en chef der Bibliothek. Vor wenigen Jahren schied er aus dem Amte, stellte aber die wissenschaftliche und literarische Tätigkeit keineswegs ein. Seine Berichte, Mitteilungen, Untersuchungen umfassen das ganze weite Gebiet der niederländischen Kunst. Sie sind in den langen Bändereihen der »Gazette des beaux arts«, der belgischen »Biographie nationale« und in den Schriften gelehrter Gesellschaften geborgen. Schlagfertig, formgewandt und höchst gewissenhaft ist seine erstaunlich reiche Produktion. Aufgaben, die ihm besonders zusagten, stellte er sich in dem Werke über die Rubensstecher (1879), in der großen französischen van Mander-Ausgabe (1884) und in der Monographie über Antonio Moro (1910). — Auf die Analyse des Formalen ließ sich dieser Kunstforscher nicht ein und der Stilkritik traute er nicht über den Weg. Dafür besaß er in seiner Vertrautheit mit historischen Tatsachen und in seiner Literaturkenntnis eine Stärke, der niemand gewachsen war, und von der er den liebenswürdigsten Gebrauch machte. — So frisch und empfänglich Hymans in seinem Wesen war, als Gelehrter gehörte er zu einem Typus, der im Aussterben begriffen ist, zum Typus des eleganten Polyhistors. *M. J. Friedländer.*

*) In der Kunstchronik vom 22. November 1907 hat Max Lehrs bei Hymans' 50jährigen Dienstjubiläum sich über Leben und Wirken des Dahingeschiedenen einläßlich geäußert.

PERSONALIEN

Die Villa Romana-Preise. Anläßlich der diesjährigen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Bremen kamen die zwei Preise für die Villa Romana in Florenz zur Verteilung (einjähriger Aufenthalt in der Villa Romana mit Atelier und Wohnung und je 2000 Mark). Sie fielen an die Maler *v. Brockhusen-Berlin* und *Gerbig-Dresden.* Zur engeren Wahl kamen die Maler Georg Greve-Lindau, Klarenbach-Düsseldorf und die Bildhauer Stephani-Berlin und Pfeiffer-Leipzig. 157 Bewerbungen für die Villa Romana waren angemeldet. Der dritte Jahrespreis wird auf der D. K. B.-Ausstellung für Graphik in Chemnitz erteilt werden.

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerb** um Entwürfe für einen **Struwelpeter-Hoffmann-Brunnen** in **Frankfurt a. M.** wurden unter den 48 eingegangenen Entwürfen drei gleiche Preise verteilt, die Bildhauer Joh. Belz, Oskar Ufert und Richard Förster erhielten. Drei Entwürfe wurden zum Ankauf empfohlen.

DENKMÄLER

Lincoln-Denkmal in Washington. Der schon seit längerer Zeit bestehende Gedanke, dem großen Präsidenten der nordamerikanischen Union ein Denkmal zu errichten, soll nunmehr verwirklicht werden. Für die Ausführung stehen etwa 40 Millionen Mark zur Verfügung. Die Herstellung der Entwürfe ist dem Architekten Henry Bacon übertragen worden. Das Denkmal soll ein Monumentalgebäude und ein würdiges Gegenstück zum Kapitol in Washington werden. Es wird im Potomac-Park errichtet.

AUSSTELLUNGEN

⊙ Die **Kgl. Akademie der Künste zu Berlin** hat zur Feier der 200. Wiederkehr des Geburtstages Friedrichs II. eine Ausstellung »**Friedrich der Große in der Kunst**« veranstaltet. Die bildliche Darstellung des großen Königs selbst bildet das Hauptthema der Ausstellung. Es kommen hinzu Porträts der hervorragendsten Persönlichkeiten seiner nächsten Umgebung und endlich historische Darstellungen. Unter den Bildnissen besitzen selbstverständlich die zeitgenössischen den größten Wert als historische Dokumente. Pesne spielt hier die Hauptrolle. Den Bildnissen von seiner Hand hat man zwei ganze Kabinette eingeräumt und durch Möbel, aus den königlichen Schlössern entliehen, versucht, ihrer Umgebung die Stimmung der Zeit zu geben. Die Porträts Friedrichs selbst sind im Hauptsaal in eine historische Reihe gebracht und können dem Ikonographen manche Aufschlüsse geben. Die bisher weniger beachteten Bildnisse interessieren natürlicherweise am meisten. So dürfte das Porträt Friedrichs von Johann Georg Ziesenis, das aus dem Wittumspalais in Weimar stammt, von der äußeren Erscheinung des Königs in den Mannesjahren eine ganz neue Anschauung geben. Von zeitgenössischen Historienbildern kommen eigentlich nur die des Schotten Edward Francis Cunningham ernstlich in Frage. Hier tritt erst das neunzehnte Jahrhundert ergänzend ein, und Menzel, der als Nachgeborener zum eigentlichen Maler des großen Königs wurde, erhielt verdientermaßen den Ehrenplatz. Eine Auswahl seiner Illustrationen in den graphischen Kabinetten, denen auf der Seite der Zeitgenossen die Chodowieckis gegenüberstehen, und vor allem die stattliche Reihe seiner großen Gemälde zur Geschichte Friedrichs des Großen, unter denen diesmal auch das seit langem nicht mehr gezeigte Hochkirchbild aus dem Besitz des Kaisers nicht fehlt, bilden künstlerisch den Höhepunkt der Ausstellung. Aber der künstlerische Gesichtspunkt ist nicht der, nach dem diese Veranstaltung, die in erster Reihe eine historische ist, gewürdigt werden will. Die Kunst hat hier nur eine dienende Rolle zu spielen. Hätte man Friedrich in seinem Verhältnis zur bildenden Kunst, den König als Bauherrn und Sammler zeigen wollen, so hätte man wohl eine sehr viel glänzendere Ausstellung bringen können, allerdings aber einen großen Teil der Kunstwerke, die in der französischen Ausstellung vor zwei Jahren an der gleichen Stelle zu sehen waren, nochmals zeigen müssen. Diesmal beschränkte man sich darauf, von den Bauten des Königs eine Vorstellung zu geben. Die Potsdamer Ansichten von J. F. Meyer und vor allem die mustergültigen photographischen Aufnahmen der Kgl. Meßbildanstalt aus Rheinsberg, Sanssouci, dem Neuen Palais und dem Stadtschloß in Potsdam, endlich den Schlössern von Charlottenburg und Berlin geben eine bessere Anschauung der Umgebung, in der der König sich bewegte, als die wenigen Originalstücke, die in den kalten Ausstellungsräumen doch fremd wirken müssen, zu vermitteln imstande sind.

⊙ Im **Antiquarium der Kgl. Museen zu Berlin** gelangte die Sammlung des Herrn Fritz Ludwig Gans aus Frankfurt a. M. leihweise zur Ausstellung. Die Sammlung umfaßt Kleinarbeiten, vor allem Goldschmuck und Gläser der klassischen und ausgehenden Antike. Ihr Hauptwert besteht darin, daß sie nicht nur nach rein archäologischen, sondern zugleich nach ästhetischen Gesichtspunkten zusammengestellt wurde. So sieht man hier Goldarbeiten von ganz ungewöhnlicher Feinheit und vor allem Vollkommenheit der Erhaltung, und eine Sammlung beinahe intakter Gläser, die von der Antike bis weit in das islamische Mittelalter hineinführt. Die Sammlung verdient die Beachtung weiterer Kreise und ist geeignet, in dem vorzüglichen Antiquarium der Berliner Museen, das erst nach seiner Neuaufstellung in den Räumen der alten Gemäldegalerie voll zur Geltung gelangt, für eine Zeit den künstlerischen Höhepunkt zu bilden.

Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914. Am 23. Januar fand im Buchgewerbehaus zu Leipzig eine gemeinsame Sitzung des Direktoriums mit den Vertretern der verschiedenen wirtschaftlichen Vereinigungen des Buchgewerbes statt, um deren Mitwirkung an dem großen Unternehmen zu sichern. In anregender Aussprache, an der sich besonders Geh. Kommerzienrat Büxenstein-Berlin beteiligte, wurde der vorläufige Organisationsplan ergänzt und grundsätzlich festgestellt, so daß nun demnächst an die Bildung eines *Gesamtausschusses* und der verschiedenen *Arbeitsausschüsse* der Gruppen herangetreten werden kann. — Von besonderer Bedeutung war die Anwesenheit des Geheimrat Prof. Dr. *Lamprecht*, der den großzügigen Plan einer *kulturgeschichtlichen Abteilung* entwickelte, welcher sich die historischen Überblicke der einzelnen Gruppen einzugliedern hätten. Die verschiedenen Vereine wurden ferner gebeten, geschlossene, technisch-belehrende Abteilungen der Arbeitsweisen ihrer Zweige von sich aus zusammenzubringen und auszustellen. Für die graphische Kunst sagte der Direktor der Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe, Professor *Seliger*, eine solche instruktive Gruppe zu, der Direktor der Leipziger Universitätsbibliothek, Geheimrat Prof. Dr. *Boysen*, übernahm die Vorbereitung der Abteilung für Bibliothekswesen. — Die Arbeiten an der Ausstellung sind damit in ein neues Stadium getreten und werden nun zunächst von den einzelnen Gewerbszweigen noch weiter beraten und gefördert werden.

Der **Leipziger Künstler-Bund** veranstaltet in diesem Jahre vom 15. September bis 17. November in den Räumen des Buchgewerbe-Museums zu Leipzig eine **Ausstellung von Originalradierungen.** Es soll ein möglichst umfassendes Bild von der Mannigfaltigkeit dieses künstlerischen Spezialgebietes geschaffen werden. Die Ausstellung ist offen für hiesige und auswärtige Künstler, auch für solche, die dem Bunde nicht angehören. Die Ausstellungspapiere werden auf Wunsch zugeschickt. — Der Vorstand des Bundes setzt sich zusammen aus dem Vorsitzenden Maler Erich Gruner, dem Schriftführer W. Howard und dem Kassierer Eduard Einschlag. Alle den Bund betreffenden Anfragen sind an die Adresse des Vorsitzenden, Leipzig-Gohlis, Kaiser-Friedrich-Straße 6, zu richten.

Magdeburg. Im **Kunstverein** stellte neben Bracht, O. H. Engel, Fritz Rhein u. a. *Curt Herrmann* eine Kollektion seiner Stilleben und Landschaften aus, und man konnte sich speziell mit diesem Künstler auseinandersetzen, weil er zugleich einen Matinee-Vortrag über »Probleme der modernen Malerei« hielt. Selbstverständlich ist einem exponierten Künstler wie Herrmann das Problem der Malerei identisch mit dem seiner eigenen; ja er treibt die Problematik dergestalt auf die Spitze, daß er, gleichwie Henry van de Velde dereinst als Endziel des ganzen Kunst-

gewerbes *den* Stuhl, *das* Büfett und *den* Kochlöffel erklärte (die dann in alle Ewigkeit repetiert werden müßten), auch in der Malerei eine Bewegung auf ein Endziel erblickt, in dem die »Harmonie« und damit der Zweck der Kunst erreicht wird. Alsdann würde Viktor Auburtin ruhmreich dastehen und die Kunst, am Ziele, wäre mausetot; da man sie doch nicht, wie das endgültige Kochgeschirr, zur Lebenshaltung unbedingt brauchen und ewig wiederholen müßte. Diese Perspektive der Malerei wäre ganz trostlos, wenn sie eine andere Motivierung für sich hätte als das philosophische Draperiebedürfnis eines Künstlers, dem man gerne Goethes geflügeltes Wort zurufen möchte. So aber ist ihr Kern: es gibt nur eine Malerei, das ist die absolute Lichtdarstellung; und es gibt nur einen Weg dazu, das ist der Neo-Impressionismus, und so lange die Künstler noch so verblendet sind, ihn nicht anzunehmen, kann umfassendes Heil der Malerei nicht widerfahren. Dies alles und noch viel mehr, über Stil, Symmetrie, goldenen Schnitt u. dgl. kann man auch in einem sehr geschmackvollen Büchlein »Der Kampf um den Stil« lesen, in welchem Herrmann darüber plaudert. Seine Kunst selbst findet nun die reine Lichtmalerei lediglich im Stilleben, denn seine Landschaften sind nach gleichen Gesichtspunkten konstruiert, und es ist ein bißchen wenig, was auf die große Problematik der Worte folgt: eine fein abgewogene Geschmackskunst von ganz französisch geschultem Raffinement, ein Schwelgen in sehr schönen Farben. Man sieht daran, welches die Grenzen des Neo-Impressionismus sind.

Interessant waren die Darbietungen des *Kunstgewerbevereins.* Auf der einen Seite die Gartenarchitekturen des Bremensers *Fr. Gildemeister,* die in schönen Photographien und Zeichnungen den modernen Garten zeigten, wie er sein soll: klar, geradlinig, voll Poesie, wie die alten Gärten des 17. und 18. Jahrhunderts; dazu weißlackierte Gartenmöbel einfacher und vornehmer Form. Auf der anderen Seite die Ausstellung von Photographien *moderner Architektur,* die als Wanderausstellung des Werkbundes von dem Leiter des Deutschen Museums in Hagen, K. E. Osthaus, vortrefflich zusammengestellt worden sind. Man gewinnt da einen Überblick über das Beste, was in den letzten fünfzehn Jahren bei uns gebaut ist. Endlich noch Kästen von *Schmidt-Rottluff.* Dieser Künstler, eines der bekanntesten Mitglieder der Neuen Sezession, hat das Prinzip starker Farbenflächen in glücklicher Weise auf die Dekoration einfachster kubischer Holzkästen angewandt, indem er ihre fünf Flächen in einheitlicher Weise behandelt, die ausgekerbten Umrisse der primitiven Muster symmetrisch über die Kanten hinüberzog und die Flächen mit harmonisierenden Farben ausfüllte. Die Kästen wirken nicht nur originell, sondern auch außerordentlich dekorierend. Gerade daß sie sich aller kultivierten Ornamentik und allem »Kunstgewerbe« bewußt entgegenstellen, macht sie wertvoll; es geht etwas Fröhlich-Befreiendes von ihnen aus. *P. F. S.*

SAMMLUNGEN

Der Rat und die Stadtverordneten der Stadt **Leipzig** beschäftigen sich mit dem Projekt eines **Neubaues des Kunstgewerbemuseums,** der etwa zwei Millionen Mark kosten wird und dringend notwendig erscheint. Die jetzigen Raumverhältnisse im Grassi-Bau, wo gleichzeitig auch das Völkermuseum untergebracht ist, sind auf die Dauer unhaltbar. Nur durch Unterbringung des Kunstgewerbemuseums in einen Neubau, in dem zugleich den neuzeitlichen Anforderungen entsprechende Ausstellungsräume vorgesehen werden sollen, sowie durch Überlassung des Grassi-Museums zur alleinigen Benutzung an das Museum für Völkerkunde kann Abhilfe geschaffen werden.

INSTITUTE

Florenz. Kunsthistorisches Institut. Italienische Sitzung vom 15. Dezember 1911. — Herr Prof. *Morpurgo* erklärte ein Fresko im Palast der *Arte della Lana* (Wollzunft) in Florenz neben Or San Michele aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Es stellt einen idealen Richter dar, verteidigt von den vier bürgerlichen Tugenden, die ebensoviele Versucher vertreiben. Die nur teilweise noch vorhandenen Inschriften sind zu ergänzen aus einer Handschrift der Biblioteca Riccardiana. Als Idealrichter wurde *Brutus* betrachtet. Dies geht aus einer Terzine in einem alten Dante-Kodex hervor, sowie aus dem Siegel der Mercanzia in Siena vom Ende des 14. Jahrhunderts. In Vergleich gebracht wurde das Fresko mit der untergegangenen Darstellung des »Comune pelato« Giottos in Florenz. Ausführlicheres wird die Rivista d'Arte (herausgegeben von Poggi, Florenz) bringen.

Herr Prof. *Hülsen* legte eine *Medaille* auf den Cremoneser Giovanni delle Torre, dem Trezzo oder dem Leoni zugeschrieben, vor, auf deren Revers als Mittelfigur eines Brunnens eine weibliche Gestalt erscheint, die mit beiden hochgehobenen Händen eine flache Vase auf dem Kopfe hält. Das Motiv ist der im Jahre 1721 untergegangenen Statue der »Dovizia« von *Donatello* auf dem Mercato Vecchio in Florenz, von der eine einigermaßen getreue Abbildung nur auf einem Fresko Vasaris in der Vatikanischen Bibliothek bekannt geworden ist, so ähnlich, daß man eine direkte Beziehung zwischen Donatellos Werk und der Medaille annehmen möchte.

Herr Dr. *Giglioli* sprach über kaum bekannte Fresken des *Giovanni da S. Giovanni,* in *Rom* im Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, damals Eigentum des Kardinals Guido Bentivoglio, Tod Kleopatras und Aeneas mit Anchises vom Jahre 1623—24, und in einer Kapelle der Villa Guicciardini in *Vico di Valdelsa,* religiöse Bilder mit dem Datum 1621.

Herr Prof. *Battelli* machte auf einen Brief Pietro Aretinos (Pariser Ausgabe von 1609, III. Band, Blatt 6, geschrieben um 1540) aufmerksam, in dem er Reminiszenzen aus dem Bilde der »Himmlischen und Irdischen Liebe« *Tizians* (gemalt um 1515) wahrzunehmen meint: Aretino bedauert darin, an dem Ausflug nach San Vigilio nicht teilgenommen zu haben, und ergeht sich unter Erwähnung einer Burg, einer Hasenjagd, eines den Frauen heilsamen Quells und Kupidos in Schilderung der landschaftlichen Reize der Gegend am Gardasee. Er wird gedruckt in der Zeitschrift »Vita d'Arte« (Siena). *H. B.*

VEREINE

»Leipziger Exlibris-Gesellschaft«. Unter Anteilnahme hervorragender Graphiker und Sammler ist in Leipzig eine Exlibris-Gesellschaft von über 50 Damen und Herren der kunstliebenden Kreise gegründet worden. Sie bezweckt Pflege des Interesses an Exlibris und graphischen Künsten durch Ausstellungen, Vorträge und Zusammenkünfte, die an jedem zweiten Mittwoch des Monats im Vereinszimmer des Café Burgkeller stattfinden. In der Sitzung am 10. Januar sprach Museumsdirektor Dr. Schinnerer über »Alte Exlibris und Gelegenheitsdrucksachen aus der Sammlung des Deutschen Buchgewerbevereins«.

FORSCHUNGEN

Die fürstlich Nassau-Saarbrückische Porzellan- und Fayence-Manufaktur in Ottweiler ist bisher wenig beachtet, in der keramischen Literatur selten erwähnt worden. 1890 hatte in einer Saarbrücker Zeitung der Keramiker E. Becking erstmals einiges über die Fabrik berichtet, dabei aber die Ansicht vertreten, daß die Manufaktur nur Steingut und kein Porzellan hergestellt habe.

Erst Justus Brinckmann vermochte vor wenigen Jahren eine bestimmte Porzellanarbeit mit Ottweiler in Verbindung zu bringen, die er in den »Berichten des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg für das Jahr 1908« (Hamburg 1909) publizierte, eine prächtige Terrine mit Malereien von einem gewissen Maler Wolfart, der auch in der Frankenthaler Fabrik tätig war. K. Lohmeyer ist es jetzt gelungen, neue Beiträge zu der Geschichte dieser wenig beachteten Ottweiler Porzellanmanufaktur zu liefern. In einem Aufsatz, der — an versteckter Stelle — in der »Saarbrücker Zeitung« 1911 (Nr. 177—183) erschienen ist und deshalb hier besonders erwähnt zu werden verdient, bringt er sowohl urkundlich als auch künstlerisch neues Material bei. Er weist darauf hin, daß die in den keramischen Kunsthandbüchern als zweifelhaft bezeichnete Marke N. S. in Nassau-Saarbrücken aufzulösen ist, und macht — außer dem erwähnten Hamburger — noch einige weitere Stücke namhaft, die diese Marke tragen: aus Saarbrücker Privatbesitz, im Bethnal Green Branch Museum zu London und eine Reihe von Tassen, die besonders charakteristisch lilarote Blumen mit hellgrünen Blättern zeigen. Auch von Steingutfabrikaten bringt er neue Beispiele. Im ganzen entwirft er ein interessantes Bild dieser kurfürstlichen Manufaktur, deren Geschichte nach mancher Seite hin Licht zu werfen imstande ist. Sie wurde begründet von dem kunstfördernden Fürsten Wilhelm Heinrich von Nassau, der um Kunst und Kultur der Saarbrücker Gegenden so sehr sich verdient gemacht hat. Ihre ersten Einflüsse empfing die Manufaktur von Frankreich; 1762 wurde der Franzose Dominique Pellevé (aus Rouen) für die neubegründete Fabrik engagiert. Nach ihm wurde der Versuch gemacht, den nachmals so berühmt gewordenen Modelleur Paul Louis Cyfflé aus Lunéville nach Ottweiler hinüberzuziehen. Dies mißlang jedoch. Auch später bediente man sich noch französischer Kräfte als Pächter (Jolly und Leclerc), als technische Leiter (Vanuson) und Maler (J. P. Vaquette und François Gérard). Die Manufaktur hat nur 30 Jahre gearbeitet, in den letzten Jahren nur mehr Steingut. Durch die französische Revolution gingen beide zugrunde. Der größte Teil der 1794 noch vorhandenen Arbeiter siedelte in die Saargemündener Manufaktur über, wo besonders Bracher, Meyer und J. F. Gerstelmeyer als Künstler hervorragten. Der Historische Verein für die Saargegend kündigt bereits eine Monographie der Ottweiler Manufaktur (aus der Feder von K. Lohmeyer) an, die ohne Zweifel wichtige Beiträge zur Kenntnis der Fayence- und Porzellanmanufaktur des 18. Jahrhunderts bringen wird. *W. F St.*

LITERATUR

Raccolta delle vere da pozzo (Marmi puteoli) in Venezia. F. Ongania, Venezia 1911. 60 Lire.

Die bekannte Buchhandlung F. Ongania in Venedig hat zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens dieses J. Pierpont Morgan, »Mecenate dell' arte«, gewidmete Prachtalbum mit ausgezeichneten Lichtdruckreproduktionen von venezianischen Brunnen (»pozzi«) herausgegeben. Man findet hier auf 184 Tafeln in Kleinfolio sozusagen alles vereinigt, was die Lagunenstadt noch an Brunnen aus alter Zeit bewahrt. Das Werk trägt nicht den Charakter einer kunsthistorischen Untersuchung, — außer Onganias kurzem Vorwort ist keinerlei Text beigegeben —, vielmehr will es eine Art von »Corpus« der vorhandenen Denkmäler darstellen. Architekten wie Kunstgewerbler werden daraus mancherlei Anregung schöpfen können, den Kunsthistoriker wird vor allem die tadellose Wiedergabe der zahlreichen, mit italo-byzantinischen, longobardischen und zum Teil auch orientalischen Ornamenten geschmückten Brunnensteine interessieren, die man hier zum erstenmal an einer Stelle vereinigt findet. Angaben über die Standorte fehlen.

ZUM STREIT ÜBER DEN NEUWEILER GRABSTEIN

Bezugnehmend auf die Erörterungen zwischen Generaldirektor Bode, Professor Dehio und Direktor Koetschau in Kunstchronik Nr. 5, 6 und 7 erkläre ich, daß die von Professor Dehio gegebene Darstellung des Falles Neuweiler im wesentlichen den aus den diesseitigen Akten ersichtlichen und mir durch meine amtliche Beteiligung an der Sache bekannten Tatsachen vollständig entspricht.

Ich finde zwischen den von Professor Dehio und Direktor Koetschau gegebenen Darstellungen überhaupt keinen nennenswerten Unterschied. Nur fügt Direktor Koetschau noch die Tatsache hinzu, daß unabhängig von Jost auch der Händler Weigt, also zwei Straßburger Händler gleichzeitig den Stein in Berlin angeboten haben und macht sodann die mit den hiesigen Akten übereinstimmende Mitteilung des zwischen mir und dem Berliner Museum stattgehabten Briefwechsels. Tatsächlich befand sich der Stein zu der Zeit, als er dem Berliner Museum angeboten wurde, also am 3. März 1910, noch an Ort und Stelle eingemauert in dem Hof, in den er während des Anbaues der St. Adelphi-Kirche verbracht worden war. Erst *in der Nacht* vom 10. zum 11. März ist derselbe nach Mitteilung des Bürgermeisters von Neuweiler entfernt worden. Lediglich die verspätete Bestellung eines Berliner Telegramms an den Althändler Jost hat mir noch die Möglichkeit gegeben, das Denkmal für das Elsaß zu retten.

Knauth,
Konservator der geschichtlichen Denkmäler im Elsaß.

Herr Konservator Knauth findet zwischen meiner Darstellung und der des Herrn Professors Dehio keinen nennenswerten Unterschied. Ich empfinde ihn heute noch so stark wie damals, als ich der Dehioschen Darstellung entgegentreten mußte, und einer Reihe von Fachgenossen, die mit mir über die Angelegenheit sprachen, ist es nicht anders ergangen.

Wenn nun in der vorstehenden Erklärung betont wird, daß der Stein zur Zeit, als er dem Berliner Museum angeboten wurde, sich noch an Ort und Stelle befand, so dürfte wohl schon aus meiner früheren Darlegung ersichtlich gewesen sein, daß wir von diesem Umstand keine Kenntnis hatten. Es mag dies aber hier noch einmal ausdrücklich versichert und auf unsere Akten verwiesen werden.

Und noch eins: Herr Konservator Knauth verdankt es nicht nur der verspäteten Bestellung eines Berliner Telegramms an den Althändler Jost, daß er das Denkmal für das Elsaß retten konnte. Der Ton unseres Briefes an ihn kann ihn auch nicht einen Augenblick in Zweifel darüber gelassen haben, daß ihm diese Rettung auch dann noch möglich gewesen wäre, wenn wir es bereits gekauft gehabt hätten.

Ich werde mich zu dieser Sache nicht mehr äußern. Sie ist so klar, daß denen, die noch zweifeln, nur noch die Einsichtnahme der Akten angeboten werden kann. Diese stehen jeden Augenblick im Kaiser-Friedrich-Museum zur Verfügung. *Karl Koetschau.*

Inhalt: Ein Stück Straßburger Kunstgeschichte. Von Th. Knorr. — Henry Hymans †. — Personalien. — Wettbewerb: Struwelpeter-Hoffmann-Brunnen in Frankfurt a. M. — Lincoln-Denkmal in Washington. — Ausstellungen in Berlin, Leipzig, Magdeburg. — Kunstgewerbemuseums-Neubau in Leipzig. — Kunsthistor. Institut in Florenz. — Leipziger Exlibris-Gesellschaft. — Porzellan- und Fayence-Manufaktur in Ottweiler. — Raccolta delle vere da pozzo (Marmi puteoli) in Venezia. — Zum Streit über den Neuweiler Grabstein.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 16. 16. Februar 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

MÜNCHENER BRIEF

Die Frage der Nachfolgerschaft Hugo v. Tschudis scheint ihrer Lösung bis heute nicht viel näher gekommen zu sein. Zwar werden viele Namen genannt und auch die außerbayerische Presse beschäftigt sich recht eingehend mit der für uns so wichtigen Angelegenheit, indessen läßt sich bis jetzt nur feststellen, daß die Mehrzahl der in Umlauf gesetzten Gerüchte jedes realen Kernes entbehrt und man selbst über die Kandidatur so im Vordergrund stehender Persönlichkeiten wie Dörnhöffer und Friedländer nicht das Mindeste mit Bestimmtheit sagen kann. Es wäre zu wünschen, daß die Sache einen ähnlich glücklichen Ausgang fände, wie er sich bei Besetzung des kunsthistorischen Lehrstuhls an der Universität in der nun doch noch erfolgten Annahme durch Heinrich Wölfflin ergeben hat, die für München von großer Bedeutung ist und wenigstens eine der Lücken ausfüllt, welche der Tod Traubes, Furtwänglers und Krumbachers dem Ansehen der philosophischen Fakultät geschlagen hat. Es wäre ferner zu wünschen, daß man im Ministerium bald zu einem Entschluß käme, denn ein länger dauerndes Interregnum kann für die beiden Pinakotheken nur von Schaden sein, zumal die unglaubliche Jagd nach jedem einigermaßen bedeutenden Kunstwerk, das heute auf dem Markt erscheint, ein stetes Auf-dem-Posten-sein und rasches Zugreifen verlangt.

Die Sezession hat diesen Winter, im Gegensatz zu den Gepflogenheiten der letzten Jahre, auf die Ausstellung größerer Kollektionen ihrer eigenen Mitglieder verzichtet (mit Ausnahme einer Gedächtnisausstellung für Hubert von Heyden im oberen Stock) und ihre Räume der Wiener Schwester zur Verfügung gestellt, die seit Mitte Dezember mit einer größeren Anzahl von Gemälden, graphischen Arbeiten und etlichen Plastiken dort eingezogen ist, um den stammesverwandten Münchnern ihr Streben und Können auf dem Gebiete der Künste vorzuführen. Was bei flüchtigem Durchschreiten der Säle sofort auffällt, ist, daß revolutionäre Elemente, die fanatischen Neuerer, wie wir sie in der Berliner und zum Teil auch der Münchener Sezession antreffen, die um jeden Preis vom Herkömmlichen abweichen wollen und mit Vorliebe die jüngsten Erzeugnisse des extremen Frankreich nachzuahmen oder zu überbieten trachten, hier vollkommen fehlen. Die Mehrzahl der Wiener Sezessionisten bewegt sich in sehr gemäßigten Bahnen. Eine gewisse Solidität, anerkennenswerter Fleiß, auch Hinneigen zu poetischerer Auffassung mit manchmal deutlich erkennbaren Einflüssen des weicheren Slaventums lassen sich bei vielen feststellen; eine überragende Persönlichkeit, die auf weitere Kreise anregend und befruchtend wirken könnte, sucht man jedoch vergebens. Zwei sympathische Porträts, deren Stärke weniger in der Farbe als in der lebenswahren Wiedergabe der Dargestellten liegt, hat der auch als Bildhauer vertretene Rudolf Bacher ausgestellt. Obwohl beide Arbeiten in ihrer Entstehung elf Jahre auseinander liegen (1896—1907), zeigen sie doch die gleiche Tendenz in der Behandlung der Person, und nur in Farbe und Lichtführung unterscheidet sich das Porträt des Schriftstellers Kurzmany (1907) von dem noch konventionelleren der alten Dame. Einen sehr sorgfältig und solid arbeitenden Künstler, der offenbar dem Studium Leiblscher Bilder viel verdankt, lernt man in F. M. Zerlacher kennen, von dessen vier Arbeiten ein Damenbildnis im Besitz der Hörmann-Stiftung in Wien am höchsten steht. Auch ein weiteres Frauenbildnis und eine lesende Bäuerin, »Feierstunde«, weisen Qualitäten auf, zeigen aber auch Mängel in der räumlichen Behandlung der Köpfe und in der Farbe, die bei der Bäuerin zu wenig Ton hat. Von Oswald Roux sind einige ansprechende Bilder zu sehen (Alte Kutsche, Lungauer Reiter usw.), die entfernte Verwandtschaft mit A. Hengeler erkennen lassen und wie bei diesem in einer der impressionistischen Malweise ziemlich entgegengesetzten Technik gearbeitet sind. Eine Reihe effektvoller, aber doch etwas kühl anmutender Landschaften, oft mehr durch das Motiv als die künstlerische Behandlung interessierend, hat Richard Harlfinger eingesandt, ein schlichtes, wahres Porträt eines Bauernbuben aus dem Besitz der Modernen Galerie in Wien Josef Engelhart. Wenig erfreulich hingegen sind die sich unverdient breitmachenden Arbeiten Rudolf Jettmars. Seine Riesenleinwande »Herkules erlegt die lernäische Hydra« und »Kampf mit den Stymphaliden« sind durchaus dilettantisch in der Komposition, unorganisch, hölzern, kraftlos und zum Teil stark verzeichnet in den Akten. Und zwar nicht verzeichnet aus einer künstlerischen Notwendigkeit heraus, wie wir es bei Michelangelo, Greco und vielen anderen alten und modernen Künstlern beobachten können, sondern ganz sinnlos ohne Gefühl für Organismus und Lebensfähigkeit eines Körpers. Von einem Monumentalstil, den diese Arbeiten

offenbar anstreben, kann keine Rede sein. Bedeutend besser und anspruchsloser ist ein Werk kleinen Formats, ein Blick auf die Karlskirche in Wien, sowie eine Anzahl Radierungen, die, wenngleich einige ebenfalls starke Verzeichnungen aufweisen, doch Phantasie bekunden. Das Wohltuendste in dem Saal mit den Jettmarschen Riesenbildern sind vier Landschaften von Ernst Eck, die in sympathischer Weise Motive aus Schönbrunn und Nymphenburg verarbeiten und ihr bestes in dem »Marchfeld« der Modernen Galerie in Wien geben. In einem St. Georgzyklus in 15 Bildern erzählt Max Liebenwein in äußerlich geschickter aber süßlicher Weise, ohne eine neue Saite anzuschlagen, die Legende des ritterlichen Heiligen, Franz Wacik behandelt in drei stark stilisierten Tafeln »Königskinder«, ebenfalls einen der Poesie entnommenen Stoff, zeigt dabei im einzelnen, z. B. der Gewandbehandlung der Prinzessin und im Akt des Ertrunkenen, eine fein empfindende Hand, vermag mich aber in der Gesamtauffassung nicht zu befriedigen. Als tüchtige Arbeiten seien noch erwähnt ein frisches Stilleben Karl Thiemanns, ein Herrenporträt Alfred Offners, ein feintoniges Damenbildnis »Im grünen Kleid« von Ludwig Wieden und die Landschaften und Stilleben von Stefan Filipkiewicz, deren letztere etwas prägnanter in der Farbe sein dürften, während ihm unter den ersteren in dem »Trüben Wintertag« eine weit über seine Umgebung emporragende Schöpfung gelungen ist. Der sonst zur Aufstellung der Plastik verwendete Saal enthält nur ganz wenige und ziemlich bedeutungslose Werke dieser Kunstgattung, dafür aber eine reiche Kollektion Graphik, die vor allem durch 73 Blätter Ferdinand Schmutzers Bedeutung gewinnt. Schmutzer ist ein Radierer von außergewöhnlichem Können, von einem Können, das nicht allein in der hervorragenden Sicherheit im Zeichnen, in seinem Formverständnis und der bei ihm gleichzeitig damit verbundenen Fähigkeit des malerischen Sehens seinen Grund hat, sondern auch durch eine in jahrelanger Übung gewonnene Beherrschung der technischen Mittel mitbedingt ist, wie sie in gleichem Maße nur wenigen seiner Zeitgenossen zu eigen sein dürfte. Nicht alle diese Arbeiten sind gleich erfreulich in künstlerischer Hinsicht. Bei verschiedenen der großen Blätter geht über dem Können die Kunst verloren, man hat den Eindruck einer Art Photographie und entbehrt der seelischen Erregung, die jedes wirkliche Kunstwerk notwendig zur Folge haben muß. Der Hauptteil seiner Porträtradierungen aber gibt Ausgezeichnetes und als das künstlerisch Höchststehende betrachte ich die Arbeiten kleinen Formates, die Interieurs und Landschaften mit Figuren, die mit eminentem Gefühl für die malerischen Ausdrucksmöglichkeiten der Radierung geschaffen sind und einem reine, ungetrübte Freude bereiten. Von den übrigen Ausstellern der graphischen Abteilung sind Walter Klemm, Karl Thiemann und Franz Wacik zu nennen, letzterer mit hübschen Illustrationen zu Brentanos Märchen von Gockel, Hinkel und Gakeleia und zum Münchhausen. Im oberen Stock des Gebäudes, der sonst die Sezessionsgalerie beherbergte, hat man eine Gedächtnisausstelluug für den im vorigen Jahre verstorbenen Tiermaler Hubert von Heyden veranstaltet. Heyden kann in seinem Gebiet zwar nicht den gleichen Rang beanspruchen wie sein bekannterer Kollege Heinrich von Zügel, doch gehört er immerhin zu den ernster zu nehmenden Künstlern, beschränkte sich auch nicht ausschließlich auf die Tiermalerei, in der er gewöhnlich Federvieh oder Schweine zum Vorwurf nahm, sondern schuf mitunter recht ansprechende Landschaften, deren ich einige sogar zu seinen besten Arbeiten zählen möchte. Leider hat man nur ganz wenige seiner Jugendwerke beigebracht (Huhn mit jungen Enten und ein Stilleben) und da auch bei den später entstandenen Bildern und Studien Daten konstant fehlen, ist ein Verfolgen seiner allmählichen Entwicklung fast unmöglich gemacht. Als Kolorist besaß er nicht die Farbenfreudigkeit Zügels, arbeitete vielmehr mit gedämpfteren jedoch immer gut gestimmten Tönen. Sein Hauptwerk, ein großes Bild mit sonnenbeschienenen Schweinen unter Bäumen im Besitz des Herrn Krupp v. Bohlen, charakterisiert sich durch seine ausgezeichnete und realistische Beobachtung der Tiere, sympathischer im Sujet ist ein »Hahnenkampf« der Münchener Sezessionsgalerie. Als ein intimer, zarte Töne liebender Landschafter entpuppt er sich in den Bildern »Bauernhof«, Altwasser am Inn« (fast an Slevogt gemahnend) und »Blühender Baum«. Seine Zeichnungen, manchmal merkwürdig ungeschickt im Duktus, lassen ihn in anderen Fällen, wie bei der großen Schweinestudie in Kohle, der Form und Linie mit nicht gewöhnlicher Empfindung nachgehen; seine Holzschnitte und Radierungen, die mit einer einzigen Ausnahme Tiere zum Gegenstand haben, zeigen ihn vertraut mit den verschiedenen Techniken und enthalten gute Blätter, wie die »Truthühner« und den »Marabu«.

Unter den übrigen Ausstellungen dieses Winters war eine Kollektion von 102 Arbeiten Ferdinand Hodlers bei Thannhauser von Wichtigkeit, weil sie auch eine nicht unbeträchtliche Anzahl Bilder der früheren Jahre von 1872—90 enthielt. So bedeutete das Frauenbildnis von 1874 im Besitz von Dr. Linder in Basel sicher für viele, die nicht geahnt hatten, daß auch Hodler einmal die Bahnen einer mehr malerischen Richtung gewandelt war, eine ziemliche Überraschung. Das große, schlichte, schon den späteren Hodler verkündende Porträt einer Dame bei Dr. Krebs von 1876, das Selbstbildnis von 1878, der Stier von 1886, der Lebensmüde von 1887 und der Puvis de Chavannes geistesverwandte »Dialogue intime« waren die Hauptwerke, die die Periode bis 1890 vertraten, wozu sich noch einige der zarten, japanisierenden Landschaften gesellten. Aus dem Beginn der folgenden Periode sah man eines der unglücklichsten Werke des Künstlers, den so unangenehm an den Münchener »Jugendstil« erinnernden »Traum« von 1890 mit den roten Haaren, dann aber vorzügliche kleine kolorierte Zeichnungen patriotischen Inhalts, den großen Karton der ersten Fassung des Rückzugs von Marignano, die zweite, für mich noch kraftvollere Fassung in kleinem Format, die Eva von 1900, Studien zum Jenenser Universitätsbild und zu anderen seiner bekannten Werke und als

eine seiner vornehmsten Schöpfungen, die in Linie und Bewegung so außerordentlich rhythmische und ausdrucksvolle »Abendruhe« von 1906 aus dem Kunstverein in Winterthur. Auf die große Anzahl der übrigen Studien, Porträts und Landschaften kann nicht weiter eingegangen werden. Leider muß man aber feststellen, daß sich unter den Arbeiten der letzten Zeit sehr mäßige befanden, und daß die ewige Wiederholung, selbst an und für sich so ausgezeichneter Würfe wie der »Holzfäller« und der »Mäher«, nur ein Verflachen des Künstlers und ein Herabsinken zum schablonenmäßig arbeitenden Handwerker zur Folge haben kann. Es läßt sich in der Kunst ein inneres Erlebnis wohl öfter wie einmal zum sichtbaren Kunstwerk gestalten und eine hohe Begabung wird bei der ihr innewohnenden Kraft der Empfindung eine noch größere Zahl leicht variierter Wiederholungen wagen können, wie der mittelmäßige Alltagsmaler. Es ist aber unmöglich, sich die gleiche seelische Kraft im Kunstwerk zu erhalten, wenn man ein Motiv, nach einmal schon erreichtem Höhepunkt, in fünfzehn und zwanzig und vielleicht noch mehr Wiederholungen zu Tode hetzt. Die Begehrlichkeit der Käufer darf nicht der bestimmende Faktor für die Tätigkeit eines großen Künstlers werden.

Seit kurzer Zeit ist nun auch einer der angesehensten Franzosen in der Modernen Galerie Thannhauser zu Gast, Auguste Renoir, der Zeitgenosse jener großen Generation seltener Talente, die in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der modernen französischen Malerei in Paris neue Wege geöffnet hat. Unter den 41 Werken seiner Hand vermissen wir leider solche der sechziger Jahre, die ihn noch etwas unter Courbets Einfluß zeigen, für seine Entwicklung aber von größtem Interesse sind, wie »Die Schenke der Mutter Anthony« von 1866, »Le Lise« von 1867 und das Bildnis des Ehepaares Sisley von 1868. Auch für die Folgezeit müssen wir auf Hauptwerke wie die als Türkinnen verkleideten Pariserinnen von 1872, »Die Loge« von 1874, »Das Frühstück der Ruderer« 1881, »Die Kinder Berard« 1884 oder das Liebespaar im Garten bei Durand Ruel verzichten. Doch genügt das Vorhandene zur Not, um wenigstens ab Ende der siebziger Jahre einen Begriff von seinem künstlerischen Schaffen und seiner schließlich sehr negativ verlaufenen Entwicklung zu bekommen. Werke von bedeutender künstlerischer Höhe sind nur aus dem Zeitraume von 1878—1883 zu sehen, eine vorausgehende kleine Landschaft von 1873 ist nicht weiter von Belang. Alle diese Arbeiten, im ganzen 14, zeigen die gleichen Vorzüge, die sie zu wertvollen Äußerungen einer selbständigen Künstlerseele erheben, tragen aber zum Teil auch schon die Keime des späteren Niederganges in sich, der um so schmerzlicher und bedauerlicher, als hier tatsächlich eine außergewöhnliche Begabung in immer schwächer werdenden Produkten die größere Dauerhaftigkeit des Körperlichen im Gegensatz zum Geistigen manifestierte. In erster Linie fällt bei Renoir die außerordentliche Sensibilität für Farbe auf, deren Verwendung trotz großer Leuchtkraft und Reinheit immer etwas sehr Zartes hat. Er gebraucht sie nicht so realistisch wie Courbet oder gar Manet, sondern bringt in ihr — und dabei spricht auch die Art des Auftrages sehr mit — etwas Dichterisches zum Ausdruck, was ihn stark von seinen mitstrebenden Zeitgenossen unterscheidet. Man vergleiche nur einmal zwei im Sujet ähnliche Bilder von Renoir und Manet miteinander, wie den hier ausgestellten M. Tournaise von 1878 und den Bocktrinker bei Arnhold in Berlin, hier alles zart, empfindsam, subjektiv, dort alles fest, kräftig objektiv. Aber in dieser außerordentlich zarten Farbenempfindung ist manchmal etwas zu spüren, was das baldige Nachlassen der künstlerischen Kraft ahnen läßt. Schon bei dem »Garten in der Rue Cartot auf dem Montmartre« von 1878 kann man eine gewisse Schwäche, eine leise Flauheit herausfühlen, die allmählich immer stärker wird, um vom Ende der achtziger Jahre ab die Bilder in einer Weise zu beherrschen, daß deren künstlerische Bedeutung damit aufhört. Länger hält sich ein anderes Moment der Renoirschen Kunst, die absolute Natürlichkeit, die jede Pose verschmäht und den Dargestellten mit einem Hauch von Leben umgibt, wie er dem reinen Naturalisten in gleicher Weise nie gelingen wird. Diese Natürlichkeit spricht sich in dem schlafenden Mädchen mit der Katze von 1880, dem Hauptwerk der Ausstellung, das zugleich ein treffliches Beispiel für die koloristischen Qualitäten des Künstlers bildet, so gut aus, wie in dem Familienbild von 1896, das im übrigen schon ganz in jener flauen, süßlich rosa Manier mit der alles abrundenden Formgebung gemalt ist, die das Charakteristikum seines späten Stils. Gleiches Erfassen des geistigen Wesens eines Darzustellenden, der für Renoir nie nur farbige Erscheinung allein war, findet man in drei Bildnissen des Jahres 1882, zwei Mädchen im Garten, zwei Jünglingen auf einer Bank und einem offenbar derselben Familie angehörenden jungen Mann, dessen En-face-Porträt etwas sehr Ansprechendes hat. Eines der reizvollsten Werke der Kollektion gibt ein Stück Flußlandschaft mit Ruderbooten und Zuschauern in leuchtenden warmen Tönen, denen man die Freude des Malers an ihrem Zusammenklang nachfühlt. Aus dem gleichen Jahr 1879 stammt die Dame beim Tee, deren Farben etwas gemäßigter und flauer, während sie bei den Mädchen auf der Terrasse von 1881 wieder in heller Pracht jubilieren. Dem besprochenen Zeitraum gehören auch zwei schöne Stilleben, zwei farbensprühende Marinen und eine 1880 entstandene Variation der »Loge« von 1874 an, die sich mit ihrer berühmten Vorgängerin nicht vergleichen kann. Das nächste Datum, das wir hier antreffen, lautet 1887, und damit sehen wir den vorhererwähnten Niedergang von Renoirs Kunst eingetreten. Das Bild ist betitelt »La coiffure« und zeigt eine sitzende Dame, der eine andere die Frisur richtet. Die frühere Farbenfreudigkeit ist einer unbegreiflichen Vorliebe für ein fades, süßliches Rosa gewichen, die Formen werden vergröbert und rund, die Köpfe bekommen einen bestimmten, immer wiederkehrenden Typus, der ganze flaue Farbenauftrag, die Modellierung haben etwas durchaus Schematisches, man möchte sagen Kindisches. Aus dem Jahre 1890 sind eine

Orangen- und eine Fischverkäuferin ausgestellt, Werke, wie man sie dem Renoir von einst nicht zutrauen möchte. Es ist einem unfaßbar, wie ein Künstler, der die Familie Sisley, die Loge, das Mädchen mit der Katze usw. gemalt hat, zu einer derartigen Süßlichkeit herabsinken konnte, noch unfaßbarer aber, daß es Leute gibt, die gerade die späte und letzte Periode Renoirs für seine bedeutendste erklären. Ich muß gestehen, daß ich diese rosa Mädchenakte mit ihren wulstigen Gliedern, den ganz flauen, verblasenen Farben im Beiwerk und Hintergrund für die Äußerungen eines durchaus senilen Geistes halte, der seine künstlerische Kraft nahezu vollständig verloren, der aber immer noch das Bedürfnis des Schaffens, des Neugestaltens hat. So schmerzlich uns das Schicksal dieses ehemals so bedeutenden Künstlers berührt, so dürfen wir uns doch andererseits nicht sein letztes unartikuliertes Stammeln als große Kunst aufdrängen lassen. Gerade dem Freund guter französischer Malerei muß es Pflicht sein, derartiges abzulehnen, will man wirklich hervorragenden Werken unserer westlichen Nachbarn den Eingang in unsere Museen ermöglichen.

Zum Schluß wäre aus München noch von einer schönen und pietätvollen Unternehmung zu berichten, die sich an den Heimgang Tschudis knüpft. In dem leidenschaftlichen Streben, die ihm anvertrauten Sammlungen auszubauen und auf die höchste Höhe zu heben, hat Tschudi während seines Münchener Direktorats mehrfach günstige Gelegenheiten benutzt, moderne Meisterwerke ersten Ranges, die im Markte waren, durch rasches Zugreifen festzuhalten, besonders Werke der französischen Impressionisten. So hinterließ er im Magazin der Pinakothek eine wundervolle Kollektion der Klassiker des Impressionismus, über die die amtlichen Verfügungen noch ausstanden. Jetzt haben, angeregt durch den tatkräftigen Kustos Dr. Braune (der übrigens jetzt eben gerade zum Direktor der Neuen Pinakothek ernannt worden ist), einige Kunstfreunde Stiftungen gemacht, mit deren Hilfe diese Bilder wohl dauernd in die Neue Pinakothek übergehen. Es besteht der Wunsch, die Kollektion vorläufig geschlossen als Tschudi-Gedächtnis-Stiftung in einem Saale beieinanderzuhalten. Doch befindet sich diese Frage noch in der Schwebe, wenn auch gerade eben das Hauptstück der Kollektion, Manets »Frühstück im Atelier«, als Schenkung eines Gönners dem Besitzstand der Neuen Pinakothek offiziell einverleibt worden ist. *B.*

NEKROLOGE

In **Paris** ist am 4. Januar, 78 Jahre alt, ein feingebildeter und geschmackvoller Sammler gestorben: **Henry Rouart,** der allen kunstverständigen Besuchern durch seine reichen Schätze ein liebenswürdiger Führer war, ist nach längerer Krankheit seinen Leiden erlegen. Seine Sammlung, die nur auserwählte Stücke enthielt, umfaßt neben zahlreichen graphischen Blättern an 250 Gemälde, unter anderem ist Corot, Courbet, Daumier, Delacroix, Degas, Goya, Fragonard, Millet, Manet, Renoir mit einer Reihe von Hauptwerken vertreten. Es steht noch nicht fest, ob die Sammlung geschlossen erhalten bleibt oder zur Versteigerung gelangen wird.

PERSONALIEN

× Prof. Dr. **Hans Mackowsky,** der zurzeit, wie wir jüngst mitgeteilt, aushilfsweise bei der Neuordnung der Nationalgalerie mit tätig ist, ist zugleich zum **Direktor des Berliner Rauch-Museums** ernannt worden. Damit erhält dies schöne, von den Berlinern selbst wie den fremden Besuchern der Hauptstadt freilich viel zu wenig beachtete Museum, das ein Jahr lang, seit dem Tode des Bildhauers Hundrieser, verwaist war, endlich wieder eine neue Leitung und eine Persönlichkeit, die, wie man annehmen darf, im Laufe der Zeit die längst erwartete Reform des Instituts durchführen wird. Das nächste Ziel dürfte sein, mit dem Rauch-Museum ein **Schadow-Museum** zu verbinden. Der ausgezeichnete Schadow-Kenner Mackowsky wäre dazu besonders geeignet, und die Übersiedelung der Kunstschule (mit der das Museum seit seiner Begründung 1865 verbunden ist und auch fernerhin verbunden bleiben soll) nach Charlottenburg — der Neubau wird freilich noch einige Jahre auf sich warten lassen — würde eine günstige Gelegenheit bieten, eine solche Erweiterung vorzunehmen.

München. Der Konservator an den staatlichen Galerien Bayerns **Dr. Heinz Braune** wurde als Nachfolger des verstorbenen Professors August Holmberg mit der Leitung der Kgl. Neuen Pinakothek betraut. Er gehört schon seit einigen Jahren zum Stabe der Münchener Museumsbeamten und war einer der energischsten Helfer bei dem großen Reorganisationswerk Hugo von Tschudis. Braunes wissenschaftliche Arbeiten bewegten sich bisher hauptsächlich auf dem Gebiete der altdeutschen Kunst. Er schuf gemeinsam mit Karl Voll und Hans Buchheit den Gemäldekatalog des bayrischen Nationalmuseums. Später schrieb Braune auch der Gemäldesammlung des Germanischen Museums den wissenschaftlichen Katalog. Seine umfassende Kenntnis des bayerischen Gemäldebesitzes kam dann der Alten Pinakothek außerordentlich zugute.

× **Max Liebermann** sind in jüngster Zeit fast gleichzeitig von zwei ausländischen Korporationen Ehrungen dargebracht worden. Das Institut de France in Paris hat ihn zu seinem korrespondierenden Mitglied ernannt — seit Menzel und Knaus der erste Fall in Deutschland —, und die Akademie in Stockholm ließ ihm die gleiche Auszeichnung zuteil werden.

Neue Mitglieder der Berliner Akademie der Künste. Von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Berliner Akademie der Künste sind in der Sektion für die bildenden Künste zwei Bildhauer zu Mitgliedern der Akademie gewählt worden: Prof. *Hermann Hosaeus* und Prof. *Fritz Klimsch.*

Professor **Louis Tuaillon** hat anläßlich der Friedrichsfeier den Orden Pour le mérite erhalten.

Wien. Dem Kommissar des österreichischen Pavillons der Internationalen Kunstausstellung in Rom, Direktor der Modernen Galerie in Wien Dr. **Friedrich Doernhoeffer,** ist das Großkreuz des italienischen Kronenordens verliehen worden.

Die **Berliner Sezession** hielt im Januar ihre Generalversammlung ab, um den Vorstand neu zu wählen. Das Resultat war die Wiederwahl der bisherigen Mitglieder und die Neuwahl von zwei Künstlern: des Landschafters Theo von Brockhusen und des Bildhauers Georg Kolbe. Erster Vorsitzender bleibt Lovis Corinth, zweiter Vorsitzender der Bildhauer Prof. August Kraus. Das jetzt elfköpfige Kollegium wird von sechs Malern und einem Bildhauer vervollständigt. Es sind Hans Baluschek, Robert Breyer, Konrad von Kardorff, George Mosson, Waldemar Roesler und Ernst Barlach.

Der **Hauptausschuß der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft,** der bisher in München seinen Sitz hatte, wird für die nächsten sechs Jahre nach Berlin übergehen. Aus der Hauptvorstandswahl gingen hervor: als erster Vorsitzender Bildhauer Prof. *Ludwig Manzel*, zweiter Vorsitzender Maler *William Pape*, als erster Schriftführer Maler Prof. *Karl Langhammer*, als zweiter Schriftführer Maler *Adolf Schlabitz*, als Kassenwart Architekt Prof. *F. Schwenke*. Da diese nicht auch zugleich Ausschußmitglieder des Ortsvereins sein dürfen, der am Sitze des Hauptausschusses besteht, so mußte eine besondere Neuwahl des Vorstandes des Berliner Ortsvereins folgen. Hier wurde zum ersten Vorsitzenden Prof. *Otto H. Engel* ausersehen. Zweiter Vorsitzender wurde Maler *Otto Marcus*, erster Schriftführer Bildhauer *Paul Oesten*, zweiter Schriftführer Frau *Münchhausen-Gabriola*, Kassenwart Architekt Prof. Dr. *Wilhelm Cremer*.

DENKMALPFLEGE

Der mit einem Kostenaufwande von 860000 Mark wiederhergestellte **Perlach-Turm,** eines der Wahrzeichen **Augsburgs,** wird jetzt auch die Fresken erhalten, die er ursprünglich getragen hat. Maler Brandes in Augsburg wird sie nach alten Bildern wieder herstellen und so hofft man das Werk des Elias Holl, des Schöpfers des Augsburger Rathauses, in altem Glanze zu erhalten.

WETTBEWERBE

Für ein neues Warenhaus der Firma **A. Wertheim in Berlin** wird ein engerer **Wettbewerb** ausgeschrieben. Das Haus soll auf dem Eckgrundstück Prinzenstraße und Oranienstraße errichtet werden. Die Bewerbungen sind bis Ende Februar einzureichen. Das Preisgericht wird sich bis Mitte März entscheiden.

FUNDE

In der schönen alten **Kirche zu Lippoltshausen,** Parochie Miershausen bei Hann. Münden, wurden gelegentlich der unter der Leitung des Architekten Sasse aus Hannover ausgeführten Wiederherstellungsarbeiten schöne **Wandgemälde,** die 1494 signiert sind, entdeckt und dank dem Eingreifen des Malers Bücker aus Hannover und des Pastors der Kirche, Lic. Sütkemann, vollkommen bloßgelegt. Es sind ungemein kräftige, realistische Darstellungen aus dem neuen Testament.

AUSSTELLUNGEN

Leipziger Jahresausstellung 1912. Der Verein »Leipziger Jahresausstellung« eröffnet eine Ausstellung für Aquarell, Pastell, Zeichnung und Kleinplastik im städtischen Handelshof am 6. April, die bis Ende Juni dauern wird und einige sehr interessante Sonderausstellungen, u. a. zahlreiche Studien von Max Klinger enthalten soll. Eine große Anzahl deutscher und ausländischer Künstler haben ihre Mitwirkung bereits zugesagt, so daß das Unternehmen erfolgreich zu werden verspricht, umsomehr als die Jury, durch Juroren aus den größten Kunstzentren Deutschlands verstärkt, eine unparteiische und gute Auswahl des Gebotenen gewährleistet.

Im **Leipziger Buchgewerbemuseum** werden vom 14. Februar bis 17. März Karikaturen und Buchillustrationen des englischen Zeichners und Karikaturisten **Thomas Rowlandson** (1756—1827) ausgestellt werden.

Der **Kunstverein München** veranstaltet in diesem Frühjahr zusammen mit dem dortigen Museumsverein eine große **Miniaturenausstellung,** sie wird in erster Linie Porträtminiaturen aus süddeutschem Privatbesitz vereinigen. Eine allzu strenge zeitliche Begrenzung der Entstehungszeit oder eine Festlegung auf bestimmte Meister soll vermieden werden, dagegen wird der Grundsatz festgehalten, nur künstlerisch hervorragende Stücke zu bringen. Über die Annahme entscheidet eine Sachverständigenkommission, an deren Spitze der Direktor des Münchener Nationalmuseums, Dr. Stegmann, ferner Dr. E. Bassermann-Jordan, Dr. Hans Buchheit und der Maler Jeannerat stehen.

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe 1911 bis 1912 im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien. Die diesjährige Ausstellung hat für das österreichische Kunstgewerbe und für die Stellung des Staates dazu eine einschneidende und programmatische Bedeutung. Während die früheren Ausstellungen mehr oder weniger den Charakter einer durch den Zufall des Angebotes zusammengekommenen Weihnachtsmesse trugen, hat die diesjährige Ausstellnng eine eindeutige Tendenz; und das kommt daher, daß sie zum erstenmal gänzlich im Einvernehmen mit der *Kunstgewerbeschule* des Museums veranstaltet wurde und fast ganz einheitlich ein Ausdruck dessen ist, was diese Schule will. Das zweite wichtige Ergebnis ist die Tatsache, daß die Bestrebungen der Hauptmeister dieser Schule, eines Roller, Hoffmann, Moser, Leffler u. a. nicht mehr so ganz isoliert und exklusiv dastehen, daß es nicht mehr nur die von Hoffmann und Moser geleitete »Wiener Werkstätte« ist, die kunstgewerbliche Gegenstände in diesem Sinne produziert, sondern daß eine ähnlich geartete Produktion heute bereits in Wien durch die zahlreichen ehemaligen Schüler der Kunstgewerbeschule auf einer viel breiteren Grundlage ruht; jetzt endlich zeigen sich die Früchte einer jahrelangen, scheinbar fruchtlosen Tätigkeit der Meister. Das erfreulichste endlich ist, daß allmählich auch das Publikum, wenigstens ein Teil desselben, dazu erzogen worden ist, solche Gegenstände zu kaufen. Die »Wiener Werkstätte« hatte bis vor kurzem noch ihre Hauptabsatzgebiete nicht in Österreich, sondern in Deutschland, Frankreich und Amerika. Wenn die exklusive »Werkstätte« freilich auch heute noch nicht von ihrem Absatze in Wien leben könnte, so zeigen doch die sehr zahlreichen Verkäufe in der Ausstellung, daß wenigstens diese, ins »Populärere« umgesetzte Richtung auf Abnehmer in Wien rechnen kann. Daß dem so ist, beweist auch die Tatsache, daß fast alle, selbst die konservativsten, großen Firmen sich der »neuen Richtung« nicht mehr verschließen können und immer mehr Objekte nach Entwürfen moderner Kunstgewerbler herstellen müssen.

Eines scheint noch für das österreichische Kunstgewerbe charakteristisch, wodurch es sich von den meisten analogen Unternehmungen in Deutschland z. B. unterscheidet: die gänzlich verschieden orientierte volkswirtschaftliche Tendenz. Während in Deutschland die Bestrebungen darauf abzielen, möglichst gute Mittelware künstlerisch herzustellen, ist das Wiener Kunstgewerbe eine ausgesprochene *Luxuskunst* mit hauptsächlich angestrebtem *Qualitätscharakter*.

Die räumliche Disposition und Ausgestaltung der Ausstellung lag in den Händen eines jungen Architekten, des Lehrers an der Kunstgewerbeschule Karl Witzmann. Er ist Hoffmannschüler. Er hat seine bei der unglücklichen Bauweise des Museums recht schwierige Aufgabe glänzend erledigt, indem er bei möglichster Ausnutzung des Platzes eine klare und übersichtliche Anordnung schuf. Auch jene allgemeinen Räume, die nicht Interieurs einzelner Künstler enthalten, hat er in einer durchaus vornehmen, einfachen Weise ausgestaltet. Weiß, grau und schwarz sind die vorwiegenden Farben. Originell ist die Bedeckung des Hauptraumes mit einem kaskadenartig herabfallenden Zeltdach-Velum.

Zum erstenmale ist in den *Einzelzimmern* durchwegs der entwerfende Künstler und nicht der Möbelfabrikant die Hauptperson. Dadurch war es möglich, eine ganze Reihe mustergültiger Innenräume zu erlangen. Auch in diesen Räumen zeigt sich deutlich das gemeinsame Wollen, das die meisten jungen Architekten einigt, durchgehends fast die gleiche Höhe der Qualität. Ebenso stark äußert sich aber auch die innere Abhängigkeit vom geistigen Führer der ganzen Bewegung, von Prof. *Josef Hoffmann*. Hoffmann hat selbst ein Zimmer ausgestellt, das weitaus das bedeutendste und originellste auf der ganzen Ausstellung ist und in dem man all das, was dieser Meister jetzt erstrebt, wie in einem Musterbeispiele beisammen findet: kubische Einfachheit, eine starke Betonung des architektonisch-struktiven Grundcharakters (flach kannellierte Wände), die Wiederaufnahme des Ornaments, freilich völlig architektonisch-stilisiert gebildet, die Einfacheit und Massigkeit des Möbels mit starker Betonung der tafelförmigen Fläche, die Erzielung eines starken Eindrucks mit den sparsamsten Mitteln (ganz wenige und kleine Möbel, schwarz und weiß als einzige Farben) und, nicht zuletzt, bei aller Originalität und völliger Neuheit doch ein Anschluß an die Möbelformen, die, nach dem Biedermeierstil, in den fünfziger und sechziger Jahren üblich waren. Gerade in diesem innersten Festhalten einer guten Tradition erblicke ich ein Zeichen für die Fruchtbarkeit und Entwickelungsmöglichkeit eines neuen Stiles, der stark genug ist, bei aller Anlehnung etwas ganz Neues und eminent Künstlerisches zu schaffen. Der Eindruck des Raumes (es ist ein Empfangsraum) ist streng und feierlich, doch wieder durch die aufgebundenen Vorhänge z. B. wohnlich gemildert.

Man wirft oft noch heute den Künstlern dieser Richtung vor, daß sie nur Schwarz und Weiß und nur »Quadrateln« kennen. War das einmal vielleicht richtig und war das vielleicht am Beginne der Bewegung als Reaktion auf den damals üblichen Formen- und Farbenschlendrian nötig, so stimmt es heute schon lange nicht mehr. Gerade Hoffmann bevorzugt in seinen letzten Arbeiten wieder ausdrucksvolle lineare und vegetabile Ornamente und vor allem kräftige, satte, in bunter Fülle und Mannigfaltigkeit komponierte Farben. Das sieht man z. B. an zwei nach seinen Entwürfen gearbeiteten Teppichen: einer mit einem köstlichen Zweigrankenwerk auf grauem Grunde, der andere mit kräftig bunten rechteckigen durcheinander geschobenen Farbflecken mit geometrischen und geometrisierten pflanzlichen Ornamenten, der in der Verteilung der Farben geradezu bewunderungswürdig ist. Diese Farbenfreude zeichnet auch den Architekten Wimmer aus (bekannt durch seine Damenkleider und Hüte, die er für die Werkstätte entwirft), der einen hohen luftigen Empfangssalon in weiß und gold mit grellbunten, aber diskreten Akzenten geschaffen hat. Der dritte ausgesprochene »Luxusraum« ist ein Empfangsraum von Witzmann, ganz in Marmor, mit prächtigen figuralen und ornamentalen Mosaiken aus der Forstnerschen Wiener Mosaikwerkstätte; endlich ein Hofwartesalon mit schwarzer Birnholzpaneelierung, darüber mit blauen Steinzeugfliesen verkleidet und mit einer vergoldeten Bewurfdecke, von Alfr. Keller, etwas schwer in der Wirkung.

Von mehr bürgerlichen Wohnräumen muß an erster Stelle ein wohnliches Musikzimmer von Fritz Zeymer genannt werden (schwarze Möbel und ziegelrote Bezüge), dann ein durch die dunkel schablonierte Decke etwas lastendes Herrenwohn- und Spielzimmer von Witzmann (mit vegetabil-ornamental geschnitzten Paneelstreifen), ein kapriziöser runder Damenteeraum von C. Poppovits, ein Speisezimmer von Hergesell u. a. m. Zu den schwächsten Leistungen gehört die Halle von Prof. O. Prutscher, ein bißchen bewußt altmodisch in Gestaltung und Detail. Ein seltsames Experiment ist auch der von den Architekten Frank, Gorge, Lurje und Strnad geschaffene hallenartige Raum mit Truhen und Kasten nach Bauernart bemalt und mit einem archaisierenden gestickten Wandbehang geschmückt.

Auf die Einzelobjekte einzugehen, fehlt hier der Raum. Die Fülle des gebotenen Guten ist überreich, die Qualität, wie schon erwähnt, überraschend hoch und gleichmäßig. Nur auf ein paar Dinge kann hingewiesen werden, so auf die herrlichen Gläser nach Entwürfen von Prof. Hoffmann, auf die wundervollen Goldschmiedearbeiten von Prof. Czeschka u. a., auf die vielen ausgezeichneten gedruckten Stoffe (in erster Linie wieder die von Hoffmann und Wimmer) und sonstigen Textilarbeiten. Besonders interessant in dieser Hinsicht ist die Kollektivausstellung der Wiener Kunstgewerbeschüler, wo die neuartigen Knüpf- und Posamentierarbeiten auffallen. Endlich hat die Firma Wahliß eine neue Fayenceart, die »Serapisfayencen«, zum erstenmal ausgestellt, die durch ein ganz neues Verfahren es ermöglicht, Gold, Platin, sattes Schwarz und leuchtendes Rot unter der Glasur zu brennen. Das ergibt die köstlichsten und koloristisch überraschendsten Wirkungen. Die Formen und Dekorationen sind von den Architekten K. Klaus und Ch. Gallé und vom Maler F. Staudigl geschaffen. Wenn auch viele von den Gefäßen usw. in Form und Bemalung nicht recht befriedigen, so sind doch eine Reihe von Arbeiten darunter, die das schönste von dieser neuen Technik erhoffen lassen.

Alles in allem genommen kann das österreichische Kunstgewerbe und vor allem die Wiener Kunstgewerbeschule, die immer größeren Einfluß darauf gewinnt, mit berechtigtem Stolze auf diese Ausstellung hinweisen.

O. P.

Der **Deutsche Künstlerverein in Rom** will im März eine Ausstellung aller im Privatbesitz zu Rom befindlichen Bilder, Zeichnungen, Radierungen von Feuerbach, Böcklin, Lenbach und Klinger veranstalten.

SAMMLUNGEN

Man sollte es nicht glauben, aber doch ist es wahr. Im Monat Januar 1912 hat ein Mitglied des **Haarlemer Stadtrates** in der Sitzung erklärt: er würde lieber dafür stimmen, die Bilder des Franz Hals ins Ausland zu verkaufen, als die ... enorme Summe von 1500 Gulden pro Jahr für einen Direktor zu votieren! Ein andres Mitglied des Stadtrates, Zacharias Middelkoop, hat kürzlich im selben Stadtrat behauptet, ein Direktor für das Haarlemer Museum brauche gar nichts zu wissen, habe auch gar nichts zu tun, höchstens einmal am Tage zu sehen, ob sämtliche Bilder noch da wären! Kunstliebende Stadt, die Stadt Haarlem!

× Eine große Gefahr, die dem Berliner Kunstleben drohte, scheint glücklich abgewendet zu sein: der **geplante Verkauf der Ravené-Galerie,** der beträchtliche Beunruhigung hervorrief, wird, falls nicht alles trügt, ein Schreckgespenst bleiben, das heute schon seine Bedeutung verloren hat; wenn man auch noch nichts Bestimmtes über den Ausgang der seltsamen Affäre sagen kann. Es handelte sich um einen Streit des Geheimen Kommerzienrats Louis Ravené, des heutigen Besitzers der berühmten Galerie, die von seinem Großvater begründet worden ist, mit der Stadt Berlin. Für den Abbruch des alten Ravenéschen Geschäfts-Stammhauses in der Wallstraße (gegenüber dem heutigen Gebäude) sollte die Entschädigungssumme festgesetzt werden, wobei die Kommunen und der Besitzer in der zugestandenen resp. geforderten Summe um die Kleinigkeit von anderthalb Millionen Mark »auseinander« waren. Geheimrat Ravené fühlte sich durch die Haltung der Stadtvertreter, die freilich nur das Recht ihrer Behörde zu wahren suchten, persönlich verletzt und faßte tatsächlich den Entschluß, seine Gemäldesammlung, die er schon der Stadt zugedacht hatte, zu verkaufen. Die Sache begann

mit der auffallenden Maßnahme, daß die Galerie, die sonst — als die einzige Privatsammlung Berlins — an bestimmten Wochentagen allgemein zugänglich war, plötzlich für das Publikum geschlossen wurde. Sodann sprach es sich herum, daß Herr Ravené sich mit dem Gedanken trage, englische Angebote auf eins der wertvollsten Gemälde seines Besitzes: Menzels »Friedrich der Große auf Reisen«, in Erwägung zu ziehen, und auch Verhandlungen über die Veräußerung anderer prominenter Stücke angeknüpft habe. Nun kam die Angelegenheit in die Presse, und der Erfolg war, daß sofort Besprechungen zwischen Geheimrat Ravené und Vertretern der Stadt (vor allem Bürgermeister Reicke) stattfanden, die zwar noch nicht formell zu einer Vereinbarung geführt, aber doch schon soweit genützt haben, als die Austragung jenes Rechtsstreites anscheinend ihre Spitzen verloren hat. Ein Termin, zu Beginn des Monats Februar angesetzt, wurde zunächst vertagt, um Zeit für die Anbahnung eines Vergleichs zu gewinnen. Hoffentlich führen diese Maßnahmen zu einem günstigen Resultat; denn die Ravenésche Gemäldegalerie ist nicht nur reich an hervorragenden Proben der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, namentlich der Altberliner, auch der Düsseldorfer Schule: sie ist für Berlin auch als eine der ältesten Privatsammlungen bedeutsam. Da die Sammlungen des Grafen Raczynski und des Konsuls Wagener, die beide in ihren Anfängen noch weiter zurückreichen, längst in staatlichen Besitz übergegangen sind, ist sie heute unter der rapide gewachsenen Schar ihrer Kolleginnen die Alterspräsidentin, und als eine durch drei Generationen gepflegte ideale Unternehmung einer Kaufmannsfamilie darf sie zu den Ehrentiteln des Berliner Bürgertums zählen. Aus allen diesen Gründen wäre schon ihre Erhaltung als geschlossene Einheit im privaten Besitz eine Notwendigkeit. Um wieviel mehr könnte sie an Wichtigkeit gewinnen, wenn wirklich die großherzige Absicht ihres Besitzers, sie der Stadt, also der Öffentlichkeit zu schenken, zur Ausführung gelangte. Damit wäre auf dem Wege zur Schaffung einer städtischen Galerie, die schon lange im Magistrat erwogen wird, ein tüchtiger Schritt vorwärts getan. Und da die Sammlung zurzeit im dritten Stockwerk des Ravenéschen Geschäftshauses in eigens für sie angelegten, zum Teil mit Oberlicht versehenen Räumen untergebracht ist, die möglicherweise bald zu Bureauzwecken notwendig gebraucht werden, so wäre es nicht ausgeschlossen, daß jene Überweisung in nicht zu ferner Zeit erfolgte. Als ein günstiges Zeichen für den augenblicklichen Stand der Angelegenheit mag es übrigens gelten, daß Geheimrat Ravené soeben in der Gotthardt Kuehl-Ausstellung im Kunstsalon Rabl mehrere Ankäufe gemacht hat — immerhin ein Anhalt dafür, daß die Absicht der Auflösung der Galerie mindestens nicht mehr mit der früheren Entschiedenheit besteht.

Der Kunstmäzen Kaufmann **Otto Herrm. Claaß**, Ehrenmitglied des Kunstvereins Königsberg i. Pr., hat die beiden großen Hauptwerke *Lovis Corinths* »Simsons Gefangennahme« und »Totenklage« erworben.

Die österreichische Staatsgalerie in Wien. Durch ein kaiserliches Reskript ist der Name der »Modernen Galerie« in »Österreichische Staatsgalerie« geändert worden. Diese Änderung will mehr besagen als eine bloße Titelfrage, da damit auch eine Änderung im Arbeitsgebiete der Modernen Galerie zusammenhängt. Bisher gab es in Österreich nur zwei staatliche Galerien: die der Akademie der bildenden Künste in Wien, die aber eine Sammlung mit abgeschlossenem Bestande ist und nichts mehr kauft, und die »Moderne Galerie«, deren Sammelprogramm auf das 19. und 20. Jahrhundert beschränkt war. Von älterer österreichischer Kunst wurde bisher von Staatswegen nur etwas Plastik vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie gesammelt. Man mußte zusehen, wie die ausgezeichnetsten Werke das Land für immer verließen, um ausländischen Museen und Sammlungen einverleibt zu werden. Dem soll nun nach Möglichkeit ein Ende gemacht werden, indem das Sammelprogramm der umgetauften Staatsgalerie auch auf die ältere österreichische Malerei und Plastik ausgedehnt wird. Aber gerade durch diese Verbreiterung der Sammeltätigkeit wird eine Frage immer brennender: die des lange ersehnten und lange geplanten Museumsbaues. Schon der weitaus größte Teil der Bestände der alten »Modernen Galerie« hängt in Depots. Und wenn man einmal an die Erledigung dieser Frage schreitet, wird auch hoffentlich ein zweiter lang ersehnter Wunsch aller Kunstfreunde erfüllt werden: die der Vereinigung der Akademiegalerie mit der Staatsgalerie. Österreich hätte dann mit einem Schlage ein Staatsmuseum, das an Bedeutung der Bilder in der ersten Reihe stünde.
O. P.

Budapest. Unlängst gelangte aus Pariser Besitz in die bekannte Sammlung des Kgl. Rates Marcell v. Nemes in Budapest ein — meines Wissens — bis jetzt in der Kunstliteratur unbekanntes Bild des Straßburger Meisters **Hans Baldung gen. Grien.** Dargestellt ist Venus mit dem Amor. Die Gestalt der Göttin ist etwas überlebensgroß und nackt, der rechte Fuß leise vorgestellt, der Kopf etwas nach der linken Seite hin geneigt, der Blick seitwärts nach oben gewendet, das aufgelöste blonde Haar, welches in der Mitte gescheitelt ist, fällt in breiten Massen auf den Rücken und die Schultern herab. Die Venus hält mit beiden Händen nach rückwärts eine grüne Draperie, so daß nur der vordere Teil des Körpers vollständig nackt erscheint. Links neben der Venus treibt auf einer gelben Kugel der nackte Amor sein munteres Wesen. Während die Venus stehend dargestellt ist, sitzt Amor auf der Kugel. Mit der linken Hand scheint er sich an der Draperie der Venus festzuklammern, während er in der Rechten einen flammenden Pfeil hält. Um seinen Leib ist eine gelbe Schärpe geschlungen. Seine Stirn und das linke Auge bedeckt ein weißes Tuch, mit dem rechten Auge blickt er schelmisch empor. Beide Figuren heben sich von einem schwarzen Hintergrunde ab; während die Hautfarbe der Venus eine elfenbeinerne ist, ist die Amors mehr rötlich gehalten. Das auf Holz gemalte Gemälde, welches tadellos erhalten ist, gehört zu den interessantesten Werken der Malerei der Blütezeit der deutschen Renaissance. Es trägt zweimal das Monogramm H. B. und die Jahreszahl 1525, außerdem in der Mitte der oberen Schmalseite die Inschrift: VENVS. Das Gemälde wirkt nicht nur durch seine große, monumentale Auffassung, strenge Zeichnung, edle Linienführung, harmonische Farbenzusammensetzung und meisterlich sorgfältige Ausführung, sondern auch durch sein Format, denn es mißt in der Höhe 209, in der Breite 84 cm. Auf der Rückseite liest man: Galleria del Conte Costa di Piacenza. Die Venus der Sammlung Nemes stimmt, was die Maße anlangt, mit Baldungs Adam und Eva, welche 1900 aus der Sammlung Graf Schönborn in Wien in das Museum der bildenden Künste in Budapest gelangten, überein. Wir wissen aus zahlreichen Zeichnungen und Gemälden Baldungs (s. meine bei Heitz und Mündel in Straßburg erschienenen Publikationen über den Meister), daß er sich von jeher mit Vorliebe dem Problem der menschlichen Gestalt zugewandt hat, daß er besonders gern den nackten weiblichen Körper darstellte, und es ist vielleicht kein Zufall, daß gerade aus demselben Jahre, in welchem die Venus der Sammlung Nemes entstand, auch zwei, obgleich im Format bedeutend kleinere Bilder, Allegorien der Musik und der Weisheit (?), herrühren, die früher im Germanischen Museum in Nürnberg,

jetzt als glückliche Ergänzung in der Münchener Alten Pinakothek hängen. Etwa in dieser Zeit dürfte auch der Merkur des Meisters im Nationalmuseum in Stockholm entstanden sein. Er nähert sich in den Maßen den genannten drei Bildern in Budapest. *G. v. Térey.*

Karlsruhe. Auf der Schönleber-Ausstellung des Badischen Kunstvereins wurden für die »**Großh. Kunsthalle**« Gemälde von *Hermann Dischler*-Freiburg, *Hermann Petzet*-München, *G. Kampmann*-Grötzingen-Karlsruhe, *Karl Biese*-Freudenstadt und *Sophie Ley*-Karlsruhe erworben.

VORTRÄGE

Unter dem Titel »**Die Ergebnisse der Städtebau-Ausstellungen im Jahre 1910 für die öffentliche Gesundheitspflege**« ist das Referat, das Landesbaurat a. D. *C. Rehorst,* Beigeordneter der Stadt Köln, auf der 36. Versammlung des deutschen Vereins für öffentliche Gesundheitspflege im September vergangenen Jahres zu Dresden gehalten hatte, jetzt als Sonderdruck erschienen (Braunschweig, Friedrich Vieweg & Sohn). Das **Problem des modernen Städtebaues** war das Thema eines Vortrags, den Rehorst am 18. Januar in Wien gehalten hat. Nach einer kurzen historischen Einleitung, in der der Vortragende darauf hinwies, daß man sich früher beim Städtebau ausschließlich von den Bedürfnissen des Verkehrs leiten ließ, wobei die Hygiene viel zu kurz kam, zählte Rehorst die Verbesserungen auf, die seither Platz gegriffen haben. Weitblickende Städteverwaltungen nehmen darauf Rücksicht, daß jetzt niedrigere Häuser mit weiten Höfen und Gartenanlagen errichtet werden, so daß mindestens 40% des Grundes unverbaut bleiben (in den neuen Stadtteilen Kölns schreibt Rehorst 50 bis 60% unverbauter Fläche vor). Der Ertrag der Häuser leidet darunter nicht, da die nach den Gärten zu gelegenen Wohnungen die gleichen Mieten erzielen, wie die nach vorn hinaus gelegenen. Hand in Hand damit muß auch die Anlage der Straßenzüge gehen. Eine größere Breite brauchten nur die Hauptverkehrsarterien aufzuweisen (der Automobilverkehr würde ohnehin in absehbarer Zeit eigene Fahrbahnen nötig machen); reine Wohnstraßen könnten aber schmaler und mit wenigen Kosten hergestellt werden. Viel mehr Gewicht müßte auf große Gartenanlagen und Spielplätze für die Jugend gelegt werden, die bequem zu erreichen und miteinander durch Alleen zu verbinden seien. In Amerika sei dieses Prinzip schon längst in den meisten Städten durchgeführt worden, zum Beispiel hat Boston in den letzten 17 Jahren zu diesem Zwecke nicht weniger als 135 Millionen Mark aufgewendet. Zur Frage der Kunst im Städtebau meinte der Vortragende, man solle hier nicht sich in Extremen bewegen, nicht lauter krumme, aber auch nicht lauter rechtwinklige Straßenzüge anlegen, die Gruppierung der Häuserviertel müsse sich vielmehr dem Terrain anpassen, das Stadtgebilde müsse als ein einheitliches Kunstwerk aufgefaßt werden.

ZUR AUKTION WEBER

Es wird eine gefährliche, neue Methode in den jüngsten Auktionskatalogen, und bei den betreffenden Bildern Notizen zu machen in etwa folgender Art: »Im Jahre 18.. hat der bekannte Kunstgelehrte A. dieses Bild für einen echten Rembrandt erklärt; 18.. dagegen hat Dr. B. es für einen Fabritius gehalten, während Dr. C. in der ..... Zeitung vom Jahre 18.. es für einen Maes hält.« Der Sammler, der ein solches Bild kauft, weiß nun nicht, woran sich zu halten, und das Publikum ruft aus: da sieht man wieder, wie wenig sicher diese Kunstgelehrten über Bilder urteilen können! Ein anderes Mal heißt es: »Dr. X hält dieses Werke für unzweifelhaft echt«. Was nun aber, wenn Dr. X sich einmal in solchem Falle geirrt hat? Man lese z. B., was der Webersche Katalog alles sagt über das große Bild: »Christus mit der Ehebrecherin« das dem Rembrandt zugeschrieben ist. Ich möchte hier ausdrücklich betonen, daß ich kein Wort zurücknehme von meinen Darlegungen über dieses Bild in der Zeitschrift für bildende Kunst 1898, in meinen »Kritischen Bemerkungen zur Rembrandt-Ausstellung.« Dr. Hofstede de Groot, der in einem Aufsatz im Repertorium für die Echtheit des Bildes eintrat, ist seitdem auch zu anderer Ansicht gekommen, und wollte, wie ich höre, vor der Auktion dieses irgendwo mitteilen. So fühle ich auch das Bedürfnis, mich hier zu äußern über eine Notiz, die bei der Hobbema-Landschaft Nr. 321 des Weberschen Katalogs abgedruckt steht. Ich habe in einem schwachen Augenblick das Bild einmal für einen wirklichen Hobbema gehalten. Aber später habe ich eingesehen, daß Bild und Signatur aus späterer Zeit sind. Ich möchte nicht, daß jemand, durch diesen Irrtum irre geführt, das Bild kaufte, um später zu hören, daß ich anderer Ansicht geworden bin. Ich schäme mich nicht, offen zu bekennen, daß ich mich vor einigen zwanzig Jahren einmal geirrt habe. Auch nachher habe ich mich noch wohl einmal geirrt. Aber ich glaube, daß wir uns alle trösten mögen mit dem großen, wahren Wort: Es irrt der Mensch, so lang er strebt. Der größte Fehler ist, wenn wir unsere Fehler nicht eingestehen wollen. Und wo ich die Beruhigung habe, in meinem Leben, tausenden von Bildern den richtigen Namen gegeben zu haben, will ich gerne bekennen, daß ich hie und da einmal einen Fehler machte. Ich glaube auch ohne Selbstüberhebung sagen zu können, daß ich noch etwas schärfer sehe, und noch etwas vorsichtiger geworden bin als vor 20 Jahren. — Ich bin leider auf der Reise und ohne jegliche Hilfe von Büchern usw.; weiß daher nicht auswendig, ob ich in meinem obengenannten Artikel über die Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung den Knabenkopf der Weberschen Sammlung, mit Rembrandts großem frühen Monogramm bezeichnet, erwähnt habe. Sollte ich damals schon gesagt haben, daß ich die Echtheit dieses Bildes, trotz des Monogramms sehr bezweifle, dann habe ich nur ausgesprochen, was ich auch jetzt noch denke. *A. Bredius.*

Die Redaktion fühlt die Pflicht, zu dieser sehr interessanten Mitteilung des Herrn Dr. A. Bredius noch eine Bemerkung zu machen: Wenn Herr Dr. Bredius gewisse Methoden, Auktionskataloge zu verfertigen, tadelt, so kann dieser Tadel keinesfalls den Weberschen Katalog treffen; denn er ist kein für den Zweck gemachter Auktionskatalog, sondern der wörtliche Abdruck des Woermannschen Galeriekataloges. Gegenüber dem Freimut des Herrn Dr. Bredius sei also auch gestattet, darauf hinzuweisen, daß das Auktionshaus Lepke sich bei der Herausgabe des Kataloges gerade einer besonders schätzenswerten Objektivität befleißigt hat. Andererseits sind die Zitate aus der Literatur, welche Woermanns Katalog begleiten, von diesem Gelehrten mit reiner, dokumentarischer Sachlichkeit zusammengestellt; wie nützlich im Interesse der Wissenschaft solche Zusammenstellungen sind, zeigt ja gerade der vorliegende Fall: Erst durch das Zitat der Meinung des Herrn Dr. Bredius, die er einst hat drucken lassen, bekommen wir nun die neue, verbesserte Ansicht des holländischen Forschers zu hören.

Inhalt: Münchener Brief. — H. Rouart †. — Personalien. — Perlach-Turm in Augsburg. — Wettbewerb: Warenhaus Wertheim in Berlin. — Wandgemälde in der Kirche zu Lippoltshausen. — Ausstellungen in Leipzig, München, Wien, Rom. — Aus dem Haarlemer Stadtrat; Ravené-Galerie in Berlin; Erwerbungen durch O. H. Claaß; Österr. Staatsgalerie in Wien; Ein Bild von Hans Baldung in der Sammlung Nemes; Kunsthalle in Karlsruhe. — Das Problem des modernen Städtebaues. — Zur Auktion Weber.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 17. 23. Februar 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

ANMERKUNGEN ZU DEN RUBENS-BILDERN DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

Von Ludwig Burchard

Der neue Katalog der Pinakothek zu München (11. Auflage 1911) muß sich selber in der Vorrede als ein Provisorium bezeichnen. Denn naturgemäß war die Kraft der Beamten des Museums in den letzten Jahren derart von der wichtigeren Aufgabe der Galerie-Neuordnung in Anspruch genommen, daß für den Katalog nur wenig Zeit übrig blieb. Die kritische Neubearbeitung aber eines solchen Kataloges verlangt Reisen, Beschaffung von Photographien, Durchsicht von Inventaren u. a. m., eine Arbeit, die nur in Jahren und nicht in wenigen Monaten, wie sie hier zur Verfügung standen, bewältigt werden kann. Es blieb also der Verwaltung der Pinakothek, wenn sie nicht einfach den alten und durch die Neuordnung des Bilderbestandes veralteten Katalog einfach wieder abdrucken wollte, nichts anderes übrig als eben ein Provisorium. — Da jedermann aber wünscht, daß der Katatog in seiner Weise der neugeordneten Galerie, so wie sie Tschudi hinterlassen hat, würdig werde, so wird der Katalog noch manche Änderung erfahren müssen, ehe er auf diesen Titel Anspruch erheben kann. Es sei mir verstattet, zu dem Hauptschatz der Pinakothek, der Rubenssammlung, einige Anmerkungen zu machen, die als Vorschläge zu Änderungen und Zusätzen im Münchener Kataloge gedacht sind. Die Reihenfolge dieser Anmerkungen hält sich an die Anordnung der betreffenden Bilder im Katalog.

724. **Der sterbende Philosoph Seneca.**

Das Bild scheint unter Beihilfe von Schülern ausgeführt zu sein. — In der Gemäldegalerie zu Karlsruhe kam neuerdings eine Tafel zur Aufstellung, die den Seneca der Münchener Komposition als Brustbild zeigt, und die, obschon bloß von Schülerhand gemalt, doch mit Anstand neben dem Münchener Bilde bestehen kann.

729. **Der Blumenkranz.** »... *Rooses Nr. 198: um 1615 bis 1618 gemalt. Die Studie zu einem der Putten rechts oben (Bildnis des zweiten Sohnes des Künstlers) im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum Nr. 763 ...*«

Hier verzeichnet der Katalog die schon seit längerer Zeit gemachte Beobachtung, daß der kleine Nicolas Rubens zu dem Engel rechts oben (im Profil) das Modell abgegeben hat. Man kann noch weiter gehen. Der aufwärtsblickende Engel rechts in halber Höhe zeigt ebenfalls die Züge des kleinen Nicolas. Und da dieser Kopf genau auf dem Stücke des Medicizyklus, das die Vermählung Heinrichs IV. darstellt, wiederkehrt, so darf es auch für diesen Kopf als sicher gelten, daß er auf eine Studie des Rubens nach dem lebenden Modell zurückgeht. Nun ist Nicolas Rubens im März 1618 geboren. Auf der Münchener Madonna (wie auch auf dem Medicibilde) erscheint Nicolas als ein etwa dreijähriger Knabe. Der Schluß ist also zwingend, daß die Münchener Tafel nicht um 1615—18 gemalt sein kann, sondern erst um 1622, in der selben Zeit, in der, laut Urkunden, der Medicizyklus entworfen worden ist. Die Münchener Madonna ist demnach nicht früher, sondern eher später entstanden, als die im Motiv verwandte Blumenkranz-Madonna des Louvre. — Ich glaube übrigens, daß der porträtartige Charakter solcher Putten bei Rubens noch in anderen Fällen zu einer Modifikation der bisherigen Datierung führen kann. Allerdings wird diese Handhabe jeweils nur einen terminus post quem bieten können; denn Rubens hat oft in spätere Kompositionen Details aus früher entstandenen herübergenommen. Ich nenne, um ein Beispiel aus der Pinakothek zu bringen, den mit dem Schwert ausholenden Reiter der Löwenjagd, der ziemlich genau den heiligen Georg der ganz frühen Periode des Künstlers wiederholt [St. Georg. Madrid, Prado. Um 1608 ca. gemalt]. Jedenfalls aber wird man ein Gemälde, auf dem ein Kind des Rubens in einem bestimmten Lebensalter porträtartig wiedergegeben ist, nicht vor die Geburt des Kindes datieren dürfen, wie das bei der Münchener Madonna geschehen ist. Vielleicht darf ich ein paar Beispiele anführen. Zuvor sei nur erwähnt, daß Rubens natürlich außer dem kleinen Nicolas auch seinen erstgeborenen Sohn Albert als Modell verwendet hat. Das vorhin genannte Bild des Medicizyklus zeigt zum Exempel auf den beiden Löwen sitzend ganz deutlich das jugendliche Brüderpaar; hinten den blondlockigen Nicolas und vorne den kleinen Albert, der an seinen dunklen Haaren und den vom Vater ererbten etwas aufgeblähten Nasenflügeln klar zu erkennen ist. So weist auch die Münchener Madonna außer dem blonden dreijährigen Engel einen älteren dunkelhaarigen Engeltyp auf, den man ohne Gewaltsamkeit auf Studien nach Rubens' Erstgeborenem wird zurückführen dürfen. — Nun die versprochenen Beispiele. Der schon erwähnte aufwärtsblickende Puttenkopf findet sich ähnlich auch auf dem Bilde der »Verbindung des Wassers mit der Erde« in Petersburg, das demnach auch nicht vor 1621 entstanden sein kann, zumal es neben dem kleinen blonden noch den etwas älteren dunklen Kindertyp zeigt. Reifer an Jahren kehren Albert und Nicolas auf dem berühmten Früchtekranz der Pinakothek wieder. Nun wird dieses Bild, ebenso wie die Blumenkranzmadonna für ein Werk der Jahre 1615—18 gehalten. Es muß aber um 1622—23 entstanden sein; denn der Junge, der am rechten Ende im Profil steht, trägt die Züge des 1614 geborenen, hier etwa sechsjährigen Albert Rubens.

730. **Die schlafende Diana.** »... *Rooses Nr. 598: um 1620 entstanden.*«

Das Bild wird, nach dem freien malerischen Stil zu urteilen, nicht lange vor 1625, dem Todesjahre Breughels, des Mitarbeiters, entstanden sein.

732. **Die Niederlage Sanheribs.** 733. **Die Bekehrung Pauli.**

Mir will nicht scheinen, als ob Rubens jemals Hand an diese beiden Tafeln gelegt habe, so trocken und dick ist der Farbauftrag, so hölzern glatt die Modellierung. Ich glaube, ein vergleichender Blick auf die Amazonenschlacht, die in München an der Wand nebenbei hängt, wird zum Beweise genügen.

734. **Die Löwenjagd.**

Es verdient bemerkt zu werden, daß W. Bode mit aller Bestimmtheit in der Ausführung der Löwenjagd die Hand des jungen Van Dyck erkennt. (»... von Van Dyck gemalt und von Rubens kaum retuschiert«. — Rembrandt u. s. Zeitgenossen, 1906, pag. 278.) Die Frage ließe sich vielleicht auf folgendem Wege mit Sicherheit beantworten. Rooses bemerkt zu der Löwenjagd (l'Oeuvre de Rubens IV, pag. 331) »La collection du comte Schönborn à Vienne, Nr. 17, possède une étude pour la tête du cavalier saisie par le lion (41 : 30 cm)«. Sollte nun dieser Kopf ausgesprochen die Merkmale Van Dyckscher Arbeitsweise zeigen, so läge hier der schon häufig beobachtete Fall vor, daß Van Dyck, wenn er die Ausführung einer Rubenskomposition übernahm, einzelne Köpfe zu diesem Zweck nach dem Leben skizzierte. Leider ist mir das Schönbornsche Bild, auf das Rooses anspielt, unbekannt. Die Entstehungszeit der Löwenjagd wird, falls Van Dyck tatsächlich an der Ausführung beteiligt war, in den Anfang des Jahres 1618 fixiert werden müssen.

735. **Das große Jüngste Gericht.**

Auch dieses Bild wird zu Anfang des Jahres 1618 entstanden sein. Gustav Glück hat nämlich festgestellt (Kunsthistorische Anzeigen 1905), daß der aufblickende Jüngling unterhalb der Mitte der Komposition einer Studie im Louvre entspricht, die ihrem Stil nach unzweifelhaft von Van Dyck herrührt. G. Glück schloß daraus mit Recht, daß »ein Anteil van Dycks an der Ausführung wahrscheinlich« sei. — Kürzlich haben wir über die Entstehungsweise dieses Bildes einige lehrreiche Aufschlüsse erhalten. Haberditzl konnte nachweisen (Graphische Künste 1912, Heft 1), daß von den Handzeichnungen der Albertina nicht nur der eine stürzende Verdammte, der nach dem Kopfe greift, eine Vorlage des Meisters für die das Jüngste Gericht ausführenden Schüler darstellt, sondern daß noch ein anderes Blatt der Albertina — das Rooses, Rubens V, Nr. 1567 unrichtig interpretiert hatte — als solch eine Vorlage anzusehen ist. Die erwähnte Zeichnung diente für den Engel mit erhobenen Armen, der oben neben dem rechten Fuße Christi seine Stelle hat und der mit der linken Hand einen Kranz hochhält.

736. **Der Engelsturz.** »... *ist ganz eigenhändig.*«

Gegen die eigenhändige Ausführung spricht unweigerlich der Brief, den Rubens selber am 11. Oktober 1619 an den Herzog Wolfgang Wilhelm, den Besteller, schrieb. Es heißt darin: »Per conto del suggetto di santo Michele, egli e bellissimo e difficillimo e perçio mi dubito che difficilmente se trouara fra li mei discepoli alcun sufficiente di metterlo bene in opera anchorche col mio dissegno; in ogni modo sara necessario chio lo retocchi ben bene di mia mano propria«. Wenn also Rubens dem Besteller eine Schülerarbeit mit eigenhändiger Retusche in Aussicht gestellt hat, so wird er sich doch nicht dazu befunden haben, die ca. 13 qm große Leinwand »ganz eigenhändig« zu bemalen! Schließlich spricht schon der Augenschein energisch genug gegen die vom neuen Katalog aufgestellte Ansicht.

738. **Das kleine Jüngste Gericht.** »... *das Segment ist, wie auch Rooses annimmt, spätere (eigenhändige?) Zutat.*«

Aus einer sehr viel späteren Zeit kann das oben zugefügte Halbrund nicht stammen. Rooses schreibt im Appendix seines »Oeuvre de Rubens« (vol. V, pag. 309): »l'œuvre, dans se forme actuelle, figure déjà dans un tableau du musée de Stockholm (Nr. 407), nommé le *Salon de Rubens*, désigné par le catalogue comme étant peint vers 1620 et en tout cas antérieur à 1640.« [Dieser »Salon des Rubens« ist z. B. in der Einleitung zum Rubensbande der »Klassiker der Kunst« abgebildet.] Die Erweiterung des »Engelsturzes« zu einem »Jüngsten Gericht« erfolgte also jedenfalls schon zu Lebzeiten des Künstlers.

739. **Das Apokalyptische Weib.** »... *Der eigenhändige Entwurf von Rubens in der Sammlung Weber zu Hamburg.*«

Ob die Skizze bei Weber wirklich so eigenhändig ist, wie der Katalog meint?! oder ob sie nicht bloß die Kopie einer Originalskizze ist? — Die bevorstehende Auktion der Sammlung Weber wird es vielleicht zeigen, ob dieser »Rubens« nicht ebenso eine Niete ist, wie so manches Stück dieser vielgerühmten Sammlung.

740. **Die Geburt Christi.** »... *Werkstattbild, von Rubens übergangen.*«

Rooses tat gut daran, dem »Vom Rubens übergangen« noch das einschränkende »sommairement« zuzufügen (l'Oeuvre de Rubens II, pag. 163). Von Rubens' Hand wird auch das willigste Auge kaum eine Spur auf dieser Leinwand entdecken können.

742. **Die Amazonenschlacht.**

Es gibt außer der vom Katalog erwähnten Galeriedarstellung des Guillaume Van Haecht, die eine Wiedergabe der Amazonenschlacht enthält, noch eine zweite, sie befindet sich beim Lord Huntingfield und ist »G. V. Haecht, 1628« bezeichnet. Die Galeriedarstellung des Van Haecht im Haag ist 1627 datiert.

744. **Die Gefangennahme Simsons.**

Neuerdings ist Haberditzl ganz entschieden gegen die Ansicht derer aufgetreten, die Van Dyck mit diesem Bilde in Zusammenhang bringen. Haberditzl schrieb (Kunsthistorische Anzeigen 1909, Heft 2, pag. 61): »Bode — wohl verführt durch das ganz gleiche Kompositionsschema des Van Dyckschen Bildes (Dulwich — Haberditzl meint aber wohl Wien!) mit dem seines Lehrers — vermutet in der Ausführung dieses einen wesentlichen Anteil Van Dycks; ich kann in dem Münchener Bild nichts was auf Van Dyck näher hindeuten würde, finden...« — Auch Karl Voll hat bereits 1907 überzeugende Argumente gegen Van Dyck angeführt (K. Voll: Vergleichende Gemäldestudien I). Vor allem eindringlich hat Voll gezeigt, wie sehr verschieden Van Dycks psychologische Auffassung des Themas von der der Münchener Darstellung ist, die so nur von Rubens konzipiert sein kann. — Endlich möchte ich auf ein weiteres Zeugnis dafür aufmerksam machen, daß wesentliche Teile des Bildes schon in alter Zeit durch Übermalung entstellt worden sind. Eine Zeichnung der Sammlung Friedrich Augusts II. in Dresden (Nr. 100277) gibt das Münchener Bild wieder, wobei der Simson zwar wie in München, die Dalila aber anders, und zwar ohne das Hemd auftritt, das eine prüde Zeit über die Nacktheit zu decken sich bemüßigt fühlte.

745. **Susanna im Bade.** »... *Rooses Nr. 134: um 1636 bis 1640.*«

Von Rooses richtig in die letzte Periode des Künstlers datiert. Dem entspricht ganz die dünnflüssige, in der Zeichnung stellenweise sehr ungebundene Ausführung.

Einzelne Partien des Bildes stimmen jedoch mit diesem Befunde nicht überein. Man wird sich diese Erscheinung nicht anders erklären können, als dadurch, daß man annimmt, eine kleinliche Hand habe versucht, das Bild später auszumalen. Vor allem im Hintergrund ist die Übermalung deutlich zu erkennen; solch fettgetupfter Baumschlag ist Rubens fremd.

746. **Christus und die Reuigen Sünder.** »... *Rooses Nr. 381: um 1615.*«

Die Datierung »um 1615« ist sicher zu früh! Offenbar hat die Ähnlichkeit der Christusfigur mit der entsprechenden Gestalt auf dem »Ungläubigen Thomas« in Antwerpen, der allerdings um die angegebene Zeit entstanden ist, zu dieser Datierung verführt. Aber gerade der Vergleich dieser beiden Figuren zeigt, daß die Münchener Komposition später, um 1620, entstanden sein muß.

748. **Christus am Kreuz.** »... *Rooses Nr. 297: um 1612. Rosenberg: 1612—15.*«

W. Bode setzt die Entstehung dieses Bildes, und zwar völlig überzeugend, später, gegen 1620, an (Zeitschr. f. b. K., N. F. XVI, 1905).

750. **Die Apostel Petrus und Paulus.**

Rooses legt die Vermutung nahe, daß diese Leinwand aus Rubens' Nachlaß stammen könne; er schreibt (vol. II, pag. 341): »Sous le Nr. 158, le catalogue des tableaux délaissés par Rubens, mentionne peint par lui un »St. Pierre et St. Paul sur toile«.«

752. **Meleager übergibt der Atalanta den Kopf des kalydonischen Ebers.**

Von allen Repliken des Münchener Bildes scheint nur die kleine Tafel bei Alphonse de Rothschild darauf Anspruch erheben zu können, für ein Original des Rubens angesehen zu werden. G. Glück vermutet in der Tafel bei Rothschild eine Skizze zu der großen Leinwand in München; er schreibt: »Das Rothschildsche Bild, das wir leider aus eigener Anschauung nicht kennen, dürfte wegen seiner beträchtlich kleineren Maße wahrscheinlich eine Skizze zu diesem Originale sein und in diesem Falle sicherlich nicht, wie Rooses annimmt, um 1625, sondern wie das Münchener Bild um 1635 gemalt sein.« (Zeitschr. f. b. K. 1910, pag. 292.) Es wäre nicht unwichtig, das Pariser Bild einmal genau mit dem Münchener zu vergleichen. Mir will es nämlich scheinen, als sei das Münchener Exemplar zwar zum großen Teil von Rubens fertiggestellt, aber doch mit Beihilfe von Schülerhand angelegt. Ich sehe natürlich von der umfangreichen Übermalung ab, die das Bild hat erdulden müssen.

755. **Krieg und Frieden.**

F. M. Haberditzl hat in dem bereits erwähnten Aufsatz der Graphischen Künste (1912, Heft 1) überzeugend festgestellt, daß die Gruppe links auf dem Bilde die Kinder des Balthasar Gerbier darstellt. In der Tat zeigt z. B. der ziemlich von vorn gesehene Junge mit der gebogenen lang überhängenden Nase die selben Porträtzüge, die auch der fackeltragende Knabe auf dem Gemälde gleichen Themas in London aufweist. Und daß auf letzterer Komposition die Familie des B. Gerbier dargestellt sei, ist längst aus dem Vergleich mit dem gesicherten Gruppenbildnisse dieser Familie in Windsor erkannt worden (Rooses IV, pag. 46).

758. **Grablegung Christi.** *Skizze.*

Nach einer Abbildung zu urteilen (In dem Werk der Staryé-Gody-Ausstellung Petersburg 1909. Verlag Van Oest, Bruxelles. Nach pag. 90) hat die Skizze einer Grablegung, die der Großfürst Konstantin von Rußland besitzt, außerordentliche Ähnlichkeit mit der Münchener Skizze. Gemeinsam sind die breit hingestrichenen und zeichnerisch unbestimmten Formen; einzelne Motive, wie das Übergreifen des einen Armes bei der Figur, die den Krug von der Schulter nimmt, finden sich da wie dort. Vor allem ist beiden Kompositionen eine sensible Pathetik eigen, die an Van Dyck erinnert. Die russische Skizze stellt eine Variante der berühmten Grablegung des Rubens dar (das wichtigste Exemplar ist die 1614 datierte Tafel in Wien), deren freie Kopie bei Liechtenstein jetzt allgemein für eine Arbeit des Van Dyck gilt. Diese Spur könnte einen dazu führen, die Münchener Skizze einmal mit Van Dyck in Zusammenhang zu bringen. Denn dieses Werk hat sich nie die Sympathien zu erwerben vermocht, die sonst eine Skizze des Rubens genießt. Besonders befremdlich ist sie durch ihr bleiernes, gar nicht durchsichtiges Kolorit.

759. **Schäferszene.**

Die Tafel stammt urkundlich aus Rubens' Nachlaß und ist jedenfalls in den letzten Lebensjahren des Künstlers entstanden. Vielleicht läßt sich die ungleichartige Ausführung, die mehrfach Bedenken erregt hat, durch die Annahme erklären, daß hier ein unfertig hinterlassenes Werk vorliegt, das eine andere Hand zu Ende geführt hat. Manche Partien der Tafel zeigen nämlich durchaus die flüssige und ganz lockere Malweise, die für späte Arbeiten des Rubens bezeichnend ist, während andere Partien ungewöhnlich dick und zäh impastiert sind. Der Fall wäre nicht so erstaunlich, da wir z. B. dokumentarisch wissen, daß Jordaens zwei von Rubens hinterlassene Werke ausgemalt hat (Eines davon, die Andromeda, ist uns noch erhalten. Madrid, Prado). — Den Kopien wäre z. B. noch das Gemälde in Sanssouci anzureihen, das die Gruppe (in kleinem Maßstab) in einer Landschaft zeigt.

762. **Der Heilige Christoph.**

Auf einer Auktion Sedelmeyer (Paris 1907) befand sich eine mäßige Kopie des Bildes (Holz 61,5 : 50 cm. — Im Katalog der Versteigerung die Nr. 44. Abbildung daselbst), die aber unten und auch an der linken Seite viel mehr gibt, als das Münchener Original. Danach zu schließen, wäre das Münchener Bild beschnitten. Die Kopie zeigt unten noch einen breiten Streifen bewegtes Wasser.

780. **Die Leichenfeier des Decius Mus.** »*Skizze zu einem der sechs Gemälde des Decius-Zyklus . . .*«

Ist anscheinend nicht von Rubens eigenhändig gemalt.

782. **Bildnis des Künstlers und seiner ersten Gemahlin Isabella Brant.**

Rooses nimmt offenbar mit Recht an, daß das Bild heutzutage oben verkürzt ist. Vielleicht läßt sich noch ein Stück des Gemäldes unterm Rahmen hervorziehen. Die Wirkung des Bildes, so wie es sich jetzt zeigt, hat sehr durch den Rahmen, der allzu nah auf die Köpfe drückt, zu leiden.

788. **Bildnis der Elisabeth von Bourbon.** »... *Teilkopie in Wien.*«

Meines Erachtens tut der Katalog gut daran, die Meinung von G. Glück (Kunsthistorische Anzeigen 1905) nicht zu teilen, der den in Wien befindlichen Kopf der Königin für eine Originalaufnahme hält, die Rubens von dem Kopfe der Königin nach dem Leben genommen habe. Denn dieser Annahme widerspricht der unglückselige Ausschnitt, in dem das Wiener Bild den Kopf der Königin darbietet. So geistlos hat Rubens nie die Schultern eines Menschen in den Rahmen komponiert! Zum mindesten müßte das Wiener Bild, so wie es sich heutzutage darbietet, ein ausgeschnittenes Fragment sein.

790. **Bildnis des Don Ferdinand von Spanien in Kardinalskleidung.** »*Nach Glück Schulkopie.*«

Hier verzeichnet der Katalog ein von G. Glück geäußertes Urteil, das sicher wenig Beifall finden wird. Die Stelle bei Glück lautet (Kunsthistorische Anzeigen 1905, pag. 61): »Eine Schulkopie, wohl von derselben Hand und Qualität, wie die eben erwähnten Bildnisse Philipps und Isabellas [sc. in München].« — Die gleiche ausführende Hand bei den genannten drei Bildern zu vermuten, war, bei der Menge von Repliken, in denen solche Fürstenbildnisse von Rubens vorkommen, eine Unvorsichtigkeit, wie man sie bei dem vortrefflichen Kenner sonst wohl kaum finden wird. Die Bilder lassen sich aber auch in ihrer Qualität nicht auf eine Stufe stellen. Das ist ein Irrtum, den jeder, der die Bilder daraufhin vergleicht, sofort einsehen muß. Der Kardinal ist ein ganz unzweifelhaftes Original von Rubens. Höchstens könnte man durch die dünne und stellenweise etwas undeutliche Malerei stutzig gemacht werden; doch findet dieser Mangel darin seine Erklärung, daß hier einer der seltenen Fälle vorliegt, wo Rubens ein eigenhändiges Werk auf eine Leinwand und nicht auf eine widerstandsfähige Holztafel gemalt hat. Der Grund für diesen Ausnahmefall mag darin liegen, daß dieses Porträt, wie Rooses (vol. IV, pag. 155) annimmt, auf der Reise in Madrid von Rubens nach dem Leben gemalt ist. Leider sind mir die Lebensdaten des Kardinals nicht soweit bekannt, daß ich bestimmt angeben könnte, ob der Kardinal zu der Zeit, da Rubens in Madrid weilte (1628—29), wirklich daselbst anwesend war. Ist das der Fall gewesen, dann steht der Annahme, die Rooses geäußert hat, nichts im Wege. Das Bild paßt seinem Stil nach vortrefflich in die Jahre 1628—29. Eine Holztafel aber hatte Rubens auf der Reise schwerlich zur Verfügung, während ihm eine Leinwand jederzeit zur Hand war. Auf alle Fälle reiht sich dieses Bildnis den sonstigen sicheren Originalporträts des Rubens durchaus würdig an.

791. **Bildnis eines Franziskanermönchs.**

Bei diesem Bilde kann die Frage sehr wohl gestellt werden, ob es wirklich von Rubens ausgeführt ist. An Qualität scheint es mir zu gering für den Meister selbst.

794. **Bildnis der Helene Fourment im Hochzeitsgewand.** »*Eine Teilreplik (Halbfigur) im Rijksmuseum zu Amsterdam.*«

Die Amsterdamer »Teilreplik« ist bloß eine mäßige Teilkopie.

796. **Bildnis der Helene Fourment mit schwarzem Samtkäppchen.** »*Teilreplik (wohl nur Werkstattarbeit) nach dem ganzfigurigen Bild in der Sammlung Alph. de Rothschild, Paris.*«

Der Katalog tut recht daran, dies Bild nicht für eine Originalkomposition, sondern nur für eine Teilreplik zu halten. Der Ausschnitt, in dem die Figur erscheint, ist für Rubens ganz unmöglich. Aber ich glaube auch nicht, daß die Malerei der Werkstatt des Rubens entstammt; denn sie zeigt im Kolorit und Farbauftrag Merkmale, die zu diesem Kunstkreis nicht passen. Die Farbskala basiert auf einem leuchtenden Schwarz, und die wenigen nicht nach Schwarz hin gebrochenen Farben sind Olivgrün im Kostüm, und ein Rot auf den Wangen, das mehr dem Inkarnat des späten Watteau entspricht als dem der Rubensschule. Innerhalb der diskret beschränkten Skala ist die Farbe derart nuanciert und in solch lockeren, breiten Flächen aufgetragen, wie ähnliches von Rubens oder der engeren Rubensschule nicht bekannt ist. Da das Bild schon bei Gool (1750—51) erwähnt ist, so kann es nicht allzuspät im 18. Jahrhundert entstanden sein, man wird aber dieses wundervolle Stück Malerei auf alle Fälle besser ins 18. als ins 17. Jahrhundert datieren.

797. **Bildnis der Helene Fourment, ihr Söhnlein auf dem Schoße haltend.**

Das Dresdener Kupferstichkabinett bewahrt eine entzückende Studie in schwarzer und roter Kreide, die Rubens von dem Kopfe des Söhnchens nach dem Leben gezeichnet hat, um sie in dem Münchener Bilde zu verwerten (In der Woermannschen Publikation von Handzeichnungen aus dem Dresdener KKK. die Nr. 150. — Siehe auch Rooses vol. V, pag. 274, Nr. 1526).

798. **Der Künstler und seine zweite Frau im Garten.**

Die Sammlung der Albertina besitzt eine Studie zu dem Kopf des Künstlers auf diesem Bilde (Rooses Nr. 1529); sie ist anscheinend mit Hilfe eines Spiegels gezeichnet. — Das Brustbild, das Rubens darstellt und das sich bei Ahrenberg in Brüssel befindet (ursprünglich ein Hochoval), scheint nur eine Teilkopie der Münchener Komposition zu sein; es entspricht Stichen von Hollar, Panneels usw., die alle letzten Endes auf die Münchener Konzeption zurückgehen. Da der Stich des Panneels, der den Kopf des Münchener Bildes in achteckigem Ausschnitt wiedergibt, 1630 datiert ist, so läßt sich die mutmaßliche Datierung »um 1630—31«, die Rooses für das Münchener Bild gibt, genauer auf 1630 präzisieren. — Das Bukarester Galeriewerk führt als Arbeit des Rubens eine Grisaille auf Papier auf, die der Figurengruppe des Münchener Spazierganges entsprechen soll (28 : 43 cm).

811. **Waldinneres.** »... *Skizze zu (nach Rooses Nr. 1192: Kopie nach) der Landschaft des Bildes bei Sir Watkins William-Wynn ...*«

Rooses hat seine guten Gründe gehabt, daß er dies Bild einfach als Kopie abtat. Es ist in fetter Farbe getüpfelt, ein Malverfahren, das Rubens durchaus fremd ist. Man hätte also das kleine Stück, das erst gelegentlich der Neuordnung 1909 aus Erlangen übernommen wurde, ruhig an seinem alten Platze belassen können.

NEKROLOGE

Am 2. Februar verschied plötzlich der Direktor des Provinzialmuseums in Hannover **Dr. Adolf Brüning** im Alter von 44 Jahren, nachdem er sich von einer Krankheit im November und Dezember vorigen Jahres kaum erholt hatte. Mit ihm ist vorzeitig ein Mann dahingegangen, der nach warm anerkannter, erfolgreicher Tätigkeit eine neu begonnene Arbeit unvollendet zurückläßt und in seinem Kollegenkreise persönlich schmerzlich vermißt werden wird. — Brüning war 1867 in Münster i. W. geboren und studierte klassische Philologie, Archäologie und Germanistik. Nach der Promotion und dem Staatsexamen unterrichtete er zwei Jahre an den Gymnasien in Koblenz und in Bonn und war dann ein Jahr lang Erzieher des Prinzen von Ratibor. Im Jahre 1894 trat er bei den Kgl. Museen in Berlin ein und arbeitete zunächst unter Ernst Curtius am Antiquarium, später unter Lessing am Kunstgewerbemuseum, wo er 1897 als Direktorial-Assistent angestellt wurde. Im Oktober 1905 erhielt er seine Ernennung als Direktor des neuerbauten Landesmuseums in Münster, nachdem er schon vorher des öfteren in den dortigen Museumsangelegenheiten zu Rate gezogen war. Im September 1910 siedelte er nach Hannover über, um die Leitung des Provinzialmuseums zu übernehmen. — Die Jahre in Berlin waren besonders der literarisch-wissenschaftlichen Arbeit gewidmet. Außer zahlreichen kürzeren oder längeren Aufsätzen in Fachzeitschriften veröffentlichte er

folgende Werke: 1902 als Band III der Monographien des Kunstgewerbes »Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance«; 1904 den Katalog der großen Porzellanausstellung im Kunstgewerbemuseum unter dem Titel: Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts; 1905 in Verbindung mit Lessing die große, reich ausgestattete Publikation des Pommerschen Kunstschrankes; 1907 als Abschluß seiner keramischen Studien unter den Handbüchern der Kgl. Museen den Band »Porzellan«. Mit jedem dieser Werke nahm er ein von der Forschung kaum berührtes Gebiet in Angriff und schuf etwas Grundlegendes. Außerdem leitete er mehrere Jahre lang die Zeitschrift »Berliner Architekturwelt«. — In Münster konzentrierte er sich, da alles neu einzurichten war, naturgemäß auf die eigentlichen Museumsarbeiten und wußte trotz vieler Schwierigkeiten durch die wirksame Aufstellung und vor allem durch die hervorragenden Neuerwerbungen auf dem Gebiete der Plastik und Malerei etwas so Eindrucksvolles zu schaffen, daß nicht bloß die Laienwelt überrascht war. Die feierliche Eröffnung des Museums bedeutete für ihn einen durchschlagenden Erfolg. — In Hannover hatte er nach außen noch nicht viel wirken können, da es sich zuvor darum handelte, die Richtlinien für die weitere Entwicklung des Museums festzusetzen. In wissenschaftlicher Hinsicht war er sofort auf verschiedenes gestoßen, was ihn lebhaft interessierte, besonders die beiden großen Flügel an der sogenannten Goldenen Tafel aus der Michaeliskirche in Lüneburg, aber es ist bei der Kürze der Zeit und der Ungunst seiner häuslichen Verhältnisse, die ihn sogar daran denken ließen, wieder nach Münster zurückzugehen, nichts abgeschlossen. — Brüning war in seinem Auftreten natürlich und einfach, in seiner Ausdrucksweise sachlich und klar, leere Worte und Geistreicheleien kannte er nicht. Er galt hie und da als sauertöpfisch. Wer ihm aber näher stand, wußte wohl, daß das nicht zutraf und daß er trotz aller Schwierigkeiten und Hemmungen, die er seit Jahren außerhalb seines Berufes zu überwinden hatte, an Menschen und Dingen rechte Freude haben konnte. Er liebte sogar die Geselligkeit, obschon ihn sein häuslicher Sinn und seine rücksichtsvolle Liebe zu Frau und Kindern von manchem fernhielten. Was ihm fehlte, oder im Laufe der Jahre abhanden gekommen war, war eine gewisse Leichtigkeit des Wesens und die Gabe, herzlich und fröhlich zu lachen. — Er war ein Mensch, dem alle, die ihn kannten, wegen seiner beruflichen Tüchtigkeit, der Lauterkeit und Vornehmheit seines Charakters ein treues Andenken bewahren werden. *Wilhelm Behncke.*

DENKMALPFLEGE

Rom. Die Wiederherstellung eines Werkes von Perugino in der Galerie Borghese. Zu den interessantesten Renaissancemalereien der Galerie Borghese gehört ein Porträt eines Mannes mit langem Haar und großer Mütze, welches erst dem Holbein und von der modernen Kritik dem Perugino und von Morelli dem Raffael zugeschrieben worden ist. Morelli glaubte ein Porträt Peruginos darin zu sehen, von Raffael gemalt, aber ein Blick auf das Selbstporträt, welches Perugino in der Kirche von Sa. Maria in Spello gemalt hat, genügt, um uns von dieser Annahme zu entfernen. Venturi glaubte in seinem Führer der Galerie *Borghese* eine Hypothese aufstellen zu können, die er aber selbst mit einem Fragezeichen versah. Er versuchte darin ein Werk Pinturicchios zu sehn und zwar das Porträt Serafino Aquillanos, das von diesem in zwei Sonetten besungen wurde. Nun hat die Restaurierung, welcher *Luigi Cavenaghi* das Bild unterzogen hat, gezeigt, daß es sich wohl um ein sicheres Werk Peruginos handelt. Mütze, Hals, Haare und Kleid waren im 17. Jahrhundert von einem Winkelmaler gräßlich übermalt worden. Nicht nur war die Mütze vergrößert worden, sondern dem entsprechend auch das Haar, und Brust und Rücken steckten in einem haarigen Pelz, aus welchem das weiße Hemd hervorlugte. Nun hat Cavenaghi dem köstlichen Werk die alte Form wiedergegeben. Die Mütze ist kleiner geworden, die Pelzjacke und das Hemd sind verschwunden und ein schwarzes Wams ist zum Vorschein gekommen, an welchem eine kleine Halsbinde sich zeigt. Das edle Werk hat dadurch die ganze verlorene Schönheit wiedererlangt.

DENKMÄLER

Der Leipziger Künstlerverein schreibt im Auftrag des Ausschusses für die Errichtung eines **Leipziger Schillerdenkmals** unter den in Leipzig mindestens seit dem 1. April 1911 ansässigen bildenden Künstlern ein Preisausschreiben zur Erlangung geeigneter Entwürfe zu einem monumentalen Schmuck für die städtischen Anlagen aus. Die Lösung der Aufgabe muß eine Ehrung Schillers zum Ausdruck bringen. Die Wahl des Materials und des Aufstellungsortes soll der Künstler bestimmen. Die Entwürfe, die plastisch zu gestalten und in einem Fünftel natürlicher Größe zu liefern sind, müssen spätestens am 15. April 1912 im Museum der bildenden Künste eingereicht werden. Als Preise stehen zur Verfügung: ein erster Preis von 1000 Mk., ein zweiter von 600 Mk., ein dritter Preis von 500 Mk. und drei vierte Preise von je 300 Mk. Diese Preise sollen unter allen Umständen verteilt werden, doch behält sich die Jury eine andere Art der Summenverteilung vor. Preisrichter sind unter anderm Max Klinger, Alois Kolb, Hugo Licht, Hugo Steiner-Prag.

AUSGRABUNGEN

Die amerikanischen Ausgrabungen in Cyrene. Der an dieser Stelle (Kunstchronik 1911/12, Spalte 54 ff.) in Aussicht gestellte ausführliche Bericht Richard Nortons über die Ausgrabungen und Funde der Amerikaner in Cyrene ist nunmehr in dem eben herübergekommenen »Bulletin of the Archaeological Institut of America«, einem Heft von fast 40 Seiten mit 35 Tafeln, wovon viele mehrere Abbildungen tragen, erschienen. Der Bericht beginnt mit der Schilderung der Schwierigkeiten, welche die Amerikaner bis zur eigentlichen Eröffnung der Arbeit und nach dem Tode von Herbert de Cou, über den an dieser Stelle schon gesprochen wurde, zu überwinden hatten. Wenn man den Ausdruck der Hoffnungen liest, die die Amerikaner nach ihren großen Erfolgen des ersten Jahres auf die weitere Fortsetzung ihrer Ausgrabungen setzten, so muß man auch aus diesem Grunde den italienisch-türkischen Krieg bedauern. Denn einerlei wie er ausfallen wird, so müssen wir fürchten, daß diese hervorragend tüchtigen Ausgräber wohl nicht mehr an die Stätte ihrer erfolgreichen Tätigkeit in Cyrene zurückkehren dürfen. Dafür wird der Fanatismus der Eingeborenen, oder die archäologische Eifersucht der Italiener sorgen. Allison V. Armour und die amerikanische Gesandtschaft in Rom sollen schon Schritte getan haben, auf die natürlich zurzeit ein Bescheid nicht erfolgen konnte. — Die Hauptausgrabungstätigkeit der Amerikaner war auf dem Gipfel der Akropolis, wo ein gewaltiger, von ihnen der »Kolonnadenbau« genannter Bautenkomplex aufgedeckt wurde. Zunächst fand man hier die Kolonnade, die von Osten nach Westen läuft und an jedem Ende einen aus mehreren Zimmern bestehenden, nach Norden vorspringenden Flügel mit Treppenanlage hat. Hinter dem Korridor südlich liegt noch eine Reihe von Räumen, von denen der größte durch einen Torweg mit zwei Säulen in drei Teile geteilt ist. Überall in den Räumen fanden sich entweder Mosaik- oder Gipsböden. Hinter den Zimmern

westlich von der Halle läuft eine Passage, an deren Südseite wiederum eine Reihe von Räumen liegt. Die südliche Mauer dieser Räume scheint die Außenmauer des Gebäudes zu sein. An der Südseite des vorspringenden Westflügels liegt ein Treppenweg. Der Westflügel besteht aus einem großen, irregulär durch vier Quermauern geteilten Raume. Er hat einen Mosaikboden. Der östliche Flügel ist noch nicht ganz ausgeräumt. Möglicherweise war dieses Kolonnadengebäude der gemäß den Ansprüchen der Bevölkerung mehrmals vergrößerte und umgebaute Markt auf der Akropolis. — Am Nordabhang der Akropolis wurde ein weiteres Gebäude, von den Amerikanern das »Apsisgebäude« genannt, aufgedeckt, dessen Zweck noch nicht erkannt werden konnte. An dem nordwestlichen Abhang der Akropolis konnte man die daselbst angelegten Gärten anfänglich nicht ausgraben, da die Besitzer des Grundes sich nicht mit den Amerikanern einigen wollten; aber eine große Anzahl daselbst von den Eigentümern gefundenen Terrakottafiguren ließ in Norton den Wunsch nicht einschlafen, hier graben zu dürfen, was er endlich auch erreichte. Ein Gebäude konnte nicht nachgewiesen werden; aber die Ausbeute an Terrakotten war eine ungewöhnlich große. — Auch die Nekropolen von Cyrene wurden erforscht. Die Gräber waren meist mehrmals nacheinander belegt und bieten viele Eigentümlichkeiten, für die wir auf den Originalbericht verweisen. — Was nun die Einzelfunde betrifft, über die wir an dieser Stelle schon kurz berichtet haben, so wollen wir im einzelnen noch anführen: eine Figur in Hochrelief in halber Lebensgröße des Athleten Antonianos, genannt der Narr, aus Ephesos, einen Artemistorso mit dem Köcher auf dem Rücken, den entzückenden Torso einer Nereide, die wohl als Ornament an einem Gebäude gedient hat. 15 halblange, lebensgroße weibliche Figuren, datierend vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis zum 3. Jahrhundert n. Chr., standen wahrscheinlich auf niederen rechtwinkligen Basen, welche die Namen trugen, sie waren zumeist in der Nähe von Gräbern gefunden; die Pose, der rechte Arm über der Brust und der linke zum Gesicht erhoben, kehrt ebenso wieder wie die Gewandung; bei zweien dieser Figuren ist die auch sonst überall von hinten über Kopf und Haar aufsteigende Gewandung über das Gesicht gezogen und mit der linken Hand gehalten, so daß man gerade so wie bei den heute Cyrene bewohnenden Frauen nur die Augen und Augenbrauen sieht. Diese Statuen repräsentierten höchstwahrscheinlich eine in konventioneller Weise hergestellte Göttin, und zwar wurden die Gesichtszüge, wie aus einigen ganz glatt gelassenen Kopfpartien hervorgeht, erst nachträglich hergestellt, nicht plastisch, sondern durch Malerei. Porträts von Verstorbenen können sie nicht sein, da sonst auch Männerbildnisse gefunden sein müßten. — Eine weiter gefundene weibliche kopflose Figur von 6 Fuß Höhe zeigt bedeutende Ähnlichkeit mit der Nike von Samothrake. — Vier halbkolossale sehr schöne weibliche Statuen aus dem 3. Jahrhundert v. Chr., darunter eine sitzende Figur, wurden an der Südseite der Akropolis gefunden. Diese Marmorstatue gleicht durchaus einer Anzahl von Terrakottafiguren aus dem 6. Jahrhundert, die ganz in der Nähe zutage kamen. Mehrere Büsten von verschiedenartiger Größe haben keinen besonderen künstlerischen Wert mit Ausnahme einer solchen aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert. Wir schließen diesen Bericht über die gefundene Plastik mit den Worten, die Norton über die in der Kunstchronik bereits erwähnte »Athena von Cyrene«, die in dem Kolonnadengebäude gefunden wurde, gebraucht: »Glücklich ist der Ausgräber, der dem Weltvorrat von Schönheit ein Objekt wie dieses übergeben kann, das aus der besten Periode der griechischen Kunst stammt. Die Göttin trägt den korinthischen Helm in den Nacken geschoben, so daß ein Diadem ihres schweren Haares über ihrer breiten heiteren Stirn noch zu sehen ist, während eine einfache lang herabfallende Flechte an ihrem Nacken herausragt. Der Kontrast zwischen der starken glatten Kurve des Helms und dem lieblichen Gesicht darunter ist überraschend; der Kopf neigt sich leicht zur Linken wie eine Blume auf ihrem Stiel. Die Augen sind klar, geradeaus blickend, edel, die Wangen voll über dem starken Kinn, der Mund sensitiv, aber streng und stark: ein großer ganz eigenartiger Meister muß dieses Gesicht gebildet haben, das nach so vielen verflossenen Jahrhunderten auf uns mit der Ruhe einer vollendeten Schönheit blickt.« — Die namentlich in den Gräbern gefundenen Vasen und Vasenfragmente geben eine ganze Geschichte der Vasenmalerei. Nach der Gründung der Stadt wurde protokorinthische, korinthische und rhodische Ware importiert, worauf die cyrenäischen Vasen wohl in lokaler Industrie hergestellt wurden. Möglicherweise wurden von allen genannten Vasenarten auch Exemplare in Cyrene selbst gefertigt. Die rot- und schwarzfigurigen Fragmente fehlen ebensowenig wie die, sogar in außerordentlich reicher Anzahl aufgetauchten, arretinischen, die ebenfalls in Cyrene selbst in vollendeter Weise fabriziert wurden. — Die gefundenen Terrakottafiguren gehen in die Tausende. Der größte Teil stammt aus dem genannten Gartengrundstück; sie repräsentieren verschiedene Typen. Hauptsächlich ist ein weibliches Wesen mit Krone dargestellt, das entweder Silphium, eine Gazelle, einen Kranz oder eine Schale in der Hand trägt. Über die zahlreichen gefundenen Inschriften steht der Bericht noch aus. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** eröffnete zwei neue Sonderausstellungen: im Lichthof **Kunstschmiedearbeiten** aus Berliner Werkstätten, in den vorderen Sälen Handzeichnungen des verstorbenen Professors **Otto Rieth,** des genialen Meisters architektonischer Phantasie. Eine Anzahl bester Kunstschmiede, darunter Paul Marcus, Ed. Puls, Hermann Schulz, Julius Schramm u. a., hat durch große und kleinere Gitter, Monumentalstücke, Grabkreuze, Beleuchtungskörper und Kleingerät zahlreiche Beweise für die gediegene Technik und die zeitgemäße Kunstauffassung der heutigen Berliner Arbeit vereint. Die Rieth-Ausstellung zeigt eine Auswahl aus dem ungeheuren Schatz an baukünstlerischen und dekorativen Entwürfen, Skizzen und Studien, die den Namen des früh verstorbenen, hochbegabten Künstlers weithin berühmt gemacht haben. Beide Ausstellungen werden bis zum 24. März geöffnet sein.

Karlsruhe. Im **Kunstverein** hat Prof. *Friedr. Fehr,* bekanntlich eines der bedeutendsten Lehrtalente an der hiesigen Akademie, eine große Kollektion seiner koloristisch in hohem Grade eindrucksvollen modernen Soldatenbilder ausgestellt, die den begabten Künstler, der sich durch das Studium der alten Meister, insbesondere des Velasquez, in rein malerischer Hinsicht sehr vervollkommnet hat, von der günstigsten Seite zeigen. Weniger kann man dies von *Theodor Esser,* einem früheren Schüler von Prof. Ferd. Keller dahier, behaupten. Seine Kunst geht bei weitem mehr in die Breite als in die Tiefe und verleugnet bei aller Bravour des vielseitigen Könnens nicht eine gewisse Oberflächlichkeit. Ein fein empfindender geschmackvoller Kolorist ist der Stilleben- und Landschaftsmaler *Schmitt*-Mannheim, ebenso der begabte Fehrschüler *Wilh. Hempfing,* der sich nebenbei auch in der sehr glücklichen Wahl moderner, interessanter Themata hervortut, ebenso wie der ganz pariserisch geschulte Berliner *J. Oppenheimer,* ein vielseitiger, sehr geschickter

und effektvoller Kolorist modernsten Genres. Recht gut bestehen daneben die sehr intimen, geschmackvollen Biedermeier-Interieurs *H. Reifferscheids*, in der Art des alten *Kaspar Friedrich* und *Kerstings*. Weniger glücklich sind dagegen die Jagdbilder von *H. Osthoff*, bei denen das sportliche Element das rein künstlerische, das besonders im landschaftlichen Teil seiner Bilder hier und da deutlich genug durchbricht, allzu sehr beeinträchtigt. Unter den namhafteren Porträtmalern nennen wir den gewandten Ferd. Keller-Schüler *Emil Firnrohr*, der sich neuerdings aber auch von der energischen Kunst Wilh. Trübners beeinflussen läßt, Prof. *Kaspar Ritter*, den bewährten Altmeister der hiesigen Bildnismalerei, und *Emma v. Zwiedinek*, die künstlerisch noch in der Entwicklung begriffen ist, *Fritz Ruppert*, dessen Rötelzeichnungen — aber auch nur diese — recht lobenswert erscheinen, den bekannten Neoimpressionisten *Th. v. Rysselberghe*, von dem sich ein exquisites Spezimen seiner brillanten Kunstweise, »Dame mit Kollier«, nach hierher verirrt hat, den früheren Worpsweder *A. Mohrbutter* mit seinem etwas steifen und spröden »Vorspiel«, sowie den Kaspar Ritter-Schüler *Schneider-Blumberg*, *F. Behrens* und *Sabine Lepsius*. Ein vielversprechendes Talent ist ferner der Trübnerschüler *E. Segewitz*, der besonders sehr feine Stilleben und Porträts in echt künstlerischer Durchführung zu malen versteht. Als geschickte Landschafter zeigen sich der bekannte Simplicissimuskünstler *Th. Th. Heine*, *H. v. Volkmann*, *Gust. Kampmann* und *Herm. Daur*, während der Thomaepigone *E. Steppes* diesmal nicht seine bisherige Höhe der intimen Naturauffassung behaupten kann.

Auf dem Gebiete der — in Karlsruhe unter Führung des Lehrers für Radiertechnik an der Akademie, Professor Walter Conz — besonders gepflegten Graphik begegnen wir einer sehr interessanten gewählten Ausstellung des bekannten hiesigen »Vereins für Originalradierung« mit trefflichen Arbeiten von *H. Thoma*, *H. Meid*, *W. Conz*, *F. Barth*, *Egler*, *Haueisen*, *Hempfing*, *Riedel*, *Pretzfelder*, *Freytag*, *A. Luntz*, *Dahlen* u. a., die uns alle strikt beweisen, daß die graphische Kunst insgesamt in Karlsruhe auf einer sehr hohen Stufe der Vollendung steht.

SAMMLUNGEN

Wien. Ausstellung der Neuerwerbungen der Kaiserlichen Gemäldegalerie. Am 17. Februar wurde im Hofmuseum eine Ausstellung der Neuerwerbungen der Gemäldegalerie in den letzten eineinhalb Jahren eröffnet. Es sind Gemälde aus dem 15. bis zum 19. Jahrhundert von tiroler, niederländischen, holländischen, englischen, venezianischen und österreichischen Meistern. Da in einem der nächsten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« ein illustrierter Aufsatz über diese Ausstellung erscheinen wird, so möge hier dieser vorläufige Hinweis genügen. *O. P.*

VEREINE

⊙ In der Februarsitzung der **Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Fischel über Raphaels erstes Altarbild, die Krönung des heiligen Nikolaus von Tolentino. Im Dezember 1500 erging an den damals noch in Peruginos Werkstatt tätigen Raphael und den sonst nicht bekannten Evangelista di Pian di Mileto der Auftrag für ein großes Altarbild in Città di Castello. Im September 1501 erfolgte die letzte Zahlung. Beschreibungen des Bildes geben Lanzi, Pungileoni und Vasari. Nach einem Erdbeben im Jahre 1789, das die Kirche zerstörte, wurde das Bild an Papst Pius VI. verkauft. Vicar berichtet, wie das Gemälde damals in einzelne Teile zersägt wurde. Eine Kopie der unteren Hälfte wurde angefertigt, um das Original an seiner ursprünglichen Stelle zu ersetzen. Diese Kopie befindet sich jetzt im Museo municipale zu Città di Castello. Bei der französischen Invasion des Jahres 1798 wurden die Stücke des Originals aus dem Vatikan entführt und waren seitdem verschollen. An Material für die Rekonstruktion des verlorenen Werkes existieren, abgesehen von der Kopie, zwei Zeichnungen in Lille und in Oxford. Auf Grund dieser gelang es dem Vortragenden, zwei noch erhaltene Reste des Originalgemäldes Raphaels zu identifizieren. Ein Gott-Vater umgeben von Cherubim, jetzt im Museum zu Neapel, ist ein Fragment der oberen Bildhälfte. Das Stück kam aus S. Luigi de' Francesi nach Neapel und mag durch französische Soldaten, die bei der Plünderung des vatikanischen Palastes beteiligt gewesen, in diese Kirche gestiftet worden sein. Ein Engelkopf, der jetzt unter dem Namen Timoteo Viti geht, gelangte aus der Galeria Tosio in das Museum von Brescia, er läßt sich mit Hilfe der Kopie sicher als Teil der Engelgruppe rechts von dem Heiligen feststellen.

KONGRESSE

Der **dritte Kongreß für christliche Archäologie** wird im Herbst dieses Jahres in Rom im Anschluß an die Säkularfeier des Konstantinischen Sieges an der milvischen Brücke (312) stattfinden. Gleichzeitig soll auch der internationale Kongreß für klassische Archäologie abgehalten werden.

Der Russische Künstlerkongreß in St. Petersburg. Unter dem Protektorate des Kaisers und dem Ehrenpräsidium der Großfürstin Maria Pawlowna, Präsidentin der Kaiserlichen Akademie der Künste, tagte während der Weihnachtsferien in St. Petersburg der erste altrussische Künstlerkongreß. Sein Programm war überreich und überreich war auch die Anzahl der angemeldeten und der gehaltenen Vorträge, die ziemlich alle Fragen des Kunstlebens streiften. Doch weder in ihnen noch in den angenommenen Resolutionen ist die wesentliche Seite des ganzen Unternehmens zu erachten; wie bei den meisten Kongressen war auch bei diesem die persönliche Fühlung der beste Gewinn für die Teilnehmer. Er ermöglichte einer ganzen Reihe von Künstlern und Pädagogen, die ihr Leben in Kulturdämmerung der Provinz verbringen müssen, mit den maßgebenden Leuten der Residenz in Verbindung zu treten und von deren leitenden Ideen Kenntnis zu nehmen, was jedenfalls nur fruchtbar auf das noch ärmliche, aber aufstrebende provinziale Geistesleben wirken dürfte. In diesem Sinne dürften die Arbeiten der zweiten Sektion (Kunsterziehung) und der fünften (Denkmalschutz) den meisten Erfolg versprechen. Eine ausführlichere Besprechung des gesamten Kongreßbildes verbietet sich leider, da sie nur bei weitgreifender Kulturbetrachtung verständlich wäre. *—chm—*

Der vierte **Internationale Kongreß für Kunstunterricht**, Zeichnen und angewandte Kunst wird vom 12. bis 18. August in Dresden tagen und mit einer großen Zeichen- und Lehrmittel-Ausstellung, wie sie in gleichem Umfange noch nie veranstaltet worden ist, verbunden sein. Gleichzeitig findet ebendort eine große Ausstellung statt, welche die Entwicklung der Kunst von ihren frühesten Äußerungen aus Kindeshand bis zu den höchsten Leistungen veranschaulichen soll. Es werden über 2000 Teilnehmer aus mehr als 50 Kulturstaaten erwartet.

FORSCHUNGEN

Rubens und Polen. In einem so betitelten Vortrage, den der Krakauer Universitätsprofessor Georg Graf *Mycielski* in Wien gehalten hat und in dem er in weitem Rahmen die Beziehungen der flandrischen Malerschule zu Polen vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhun-

derts besprach, teilte er hauptsächlich seine Forschungen über drei Bilder des P. P. Rubens mit, die mit Polen in Zusammenhang stehen. Es ist ihm gelungen, auf dem Hochaltar der Pfarrkirche des hl. Nikolaus in *Kalisz*, einer größeren Stadt des Königreiches Polen, knapp an der Grenze des Großherzogtums Posen, eine bisher völlig unbekannte *Kreuzabnahme* des Rubens zu entdecken, eine Entdeckung, die sich durch Nachforschungen im dortigen Kirchenarchiv vollinhaltlich bestätigt hat. Laut einem im Jahre 1639, also noch zu Lebzeiten des Rubens, geschriebenen Aktenstück wurde das Bild vom Hofsekretär Sigismunds III. Peter Żeromski, im Jahre 1621 von Antwerpen nach Polen gebracht und der Nikolauskirche seiner Vaterstadt geschenkt. Das Bild (Leinwand, 3,20 m hoch, 2,12 m breit) geht eng mit den drei Kreuzabnahmen Rubens' in den Kirchen in Arras zusammen, die aber von Rooses als Schulbilder erklärt wurden. Graf Mycielski hat nun festgestellt, daß das Kaliszer Exemplar das Original ist, nach welchem das Bild auf einem Seitenaltare des rechten Seitenschiffes der Kirche des hl. Johannes Ev. in Arras gemalt worden ist. Das Kaliszer Bild ist etwas kleiner als diese Arraser Wiederholung.

Ein zweites Bild ist das Porträt des Kronprinzen Ladislaus Wasa, das 1624 während des Aufenthaltes Wasas in Flandern im Auftrage der Infantin-Statthalterin Isabella Clara Eugenia gemalt wurde und das sich noch 1628 in Flandern befand, da es, wie Graf Mycielski überzeugend nachwies, auf einem Bilde von Wilhelm van Haecht, das sich im Besitze des Lord Huntingfield in Birmingham befindet, genau kopiert wurde. Das Bild, das nur aus einem etwas veränderten Kupferstiche des Paul Pontius bekannt war, war bis 1890 völlig verschollen, bis es von Rooses in einem argen und stark beschnittenen Zustande in Genua im Pal. Durazzo-Pallavicini in einem »Selbstporträt des Van Dyck« entdeckt wurde.

Schließlich teilte Graf Mycielski mit, daß im Jahre 1632 König Ladislaus Wasa bei Rubens ein Phantasieporträt des 1370 vorstorbenen Polenkönigs Kasimir des Großen bestellte. Das Bild befand sich im Wawelschlosse in Krakau ist aber heute, wohl für immer, verschollen.

Die auch sonst sehr interessanten Ausführungen Professor Mycielskis werden in extenso im Kunstgeschichtlichen Jahrbuche der k. k. Zentralkommission in Wien erscheinen.

O. P.

Einige bisher unbekannte **Miniaturen Guglielmo Giraldis,** des bedeutendsten ferraresischen Miniaturmalers im 15. Jahrhundert, veröffentlicht P. Liebart im Dezemberheft der Arte. Sie finden sich in einem kürzlich von der Bibl. Ambros. zu Mailand erworbenen Exemplar der Noctes atticae des Aulus Gellius, dessen Niederschrift laut dem Explicit 1448 vollendet wurde. Die Hauptillustrationen des Buches sind ein Titelblatt, das Aulus Gellius im Kreise seiner Freunde, bei der Arbeit und nach der Art des 15. Jahrhunderts auf einem Marmorthron sitzend darstellt, und die reiche Umrahmung der Anfangsseite mit dem (ungedeuteten) Wappen des Bestellers. Die Inschrift der ersten Miniatur Gul. D. F. P. hat Liebart wohl mit Recht Gulielmus de Ferraria pinxit gelesen. Wir hätten demnach in diesen Miniaturen Frühwerke des Künstlers zu erkennen, der von 1441 bis 1505 urkundlich nachweisbar ist und von dem wir bisher nur Werke einer späteren Zeit kannten. *-l.*

Neue Nachrichten über den Veroneser Trecentomaler **Giacomo da Riva,** von dem bisher als einzige urkundliche Nachricht eine Inschrift unter einem Madonnenbilde in S. Stefano zu Verona bekannt war, veröffentlicht Giuseppe Biadego im Bolletino d'Arte (1911, Heft X). Er verfolgt das Leben des Künstlers an verschiedenen Miets- und Kaufverträgen und an Steuereintragungen von 1374 bis zu seinem zwischen 1416 und 1418 erfolgten Tode und weist nach, daß seine Familie aus Riva am Gardasee stammte. Zu dem genannten, schon 1889 von P. Sgulmero publizierten Fresko von 1388 in S. Stefano fügt Biadego noch eine Madonna in S. Zeno und eine Madonna in der Mandorla mit den Heiligen Johannes Baptista und Jacobus und einem Stifter in S. Stefano, die 1396 datiert ist. Beide Arbeiten stehen, nach den Abbildungen zu urteilen, dem gesicherten Madonnenbilde so nahe, daß man sie wohl als Werke Giacomos wird ansehen dürfen, obgleich Biadego selbst nur auf der Zuschreibung an dessen Schule bestehen will. *-l.*

VERMISCHTES

Nochmals Haarlem. Herr Dr. Bredius schreibt uns, daß die Stadtrats-Sitzung in Haarlem eigentlich noch drastischer verlaufen ist, als wir in unserer Notiz in der letzten Nummer angedeutet haben; nämlich der betreffende Herr sagte über die Hals-Sammlung des Museums wörtlich: »Wenn die Bürgerschaft vor die Frage gestellt würde, einen Direktor à 1500 Gulden zu nehmen oder den Rummel (»den boel«) zu verkaufen, dann würde die Majorität für das Letztere stimmen«. Ferner drückte ein anderer in der Haarlemer Zeitung die Meinung aus, es sei höchste Zeit, daß Bredius aus dem Aufsichtsrat des Museums ausscheide. Diesen liebenswürdigen Rat hat denn auch Herr Dr. Bredius eiligst befolgt. Das Geschlecht der Droogstoppels, von denen uns Max Havelaar so köstlich berichtet hat, scheint also noch nicht ausgestorben zu sein.

Nach den Entwürfen, die Prof. **Peter Behrens** geschaffen hat, ist jetzt mit der Ausführung des neuen **deutschen Botschaftspalais in St. Petersburg** begonnen worden. Der Platz liegt bei der Isaaks-Kathedrale, zwischen Isaaks-Platz und Morskaja.

Die **Berliner städtische Kunstdeputation** hat beschlossen, auch in diesem Jahre 12000 Mk. für die große Berliner Kunstausstellung und 6000 Mk. für die Ausstellung der Sezession zur Verfügung zu stellen. Die Beträge sollen nach der Wahl der Kunstdeputation zur Erteilung von Ehrenpreisen oder zum Ankauf ausgestellter Kunstwerke Verwendung finden. Die Ehrenpreise sollen nicht weniger als 3000 Mk. betragen.

Florenz. Die dem **Orcagna** zugeschriebene Tafel mit der **Darstellung des Heiligen Dominikanerordens,** die in einer Seitenkapelle in Santa Maria Novella hing, und vor ungefähr einem Monat gestohlen worden war, ist in diesen Tagen durch die Polizei wiedergefunden worden.

Zur Erweiterung von Sempers berühmtem Bau der eidgenössischen **Technischen Hochschule in Zürich** haben die Bundesbehörden rund $11^1/_2$ Millionen Franken bewilligt. Gegenwärtig sind in dem Bau noch Universität und Polytechnikum untergebracht. Zur Ausführung kommt der Entwurf des Prof. *Gull* von der Züricher Hochschule.

Inhalt: Anmerkungen zu den Rubensbildern der Alten Pinakothek in München. Von L. Burchard. — Ad. Brüning †. — Ein Werk Peruginos in der Galerie Borghese. — Leipziger Schillerdenkmal. — Ausgrabungen in Cyrene. — Ausstellungen in Berlin, Karlsruhe. — Erwerbungen der Kaiserl. Gemäldegalerie in Wien. — Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft; 3. Kongreß f. christl. Archäologie; Russischer Künstlerkongreß; 4. Internat. Kongreß f. Kunstunterricht. — Rubens und die Polen. — Miniaturen Giraldis; Neues über Giac. da Riva. — Vermischtes.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 18. 1. März 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE SCHMIDT-AUSSTELLUNG IM BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

Genau bis auf den Tag und die Stunde ist Georg Friedrich Schmidt der Zeitgenosse Friedrichs des Großen, der später diesen Schmidt zu seinem Hofkupferstecher ernannte, ihn auch beschäftigte und begönnerte, ihm ein Windspiel schenkte und seine Werke von ihm illustrieren ließ (beiläufig: Schmidts mindeste Arbeit, weil er schwerfällig erfand und ihm der Sinn für Ornament abging). Am 24. Januar 1712 ist unser Schmidt als Sohn eines Tuchmachers geboren, angeblich in Schönerlinde bei Berlin. Diese Angabe soll auf einer Familientradition beruhen, die ältesten Biographen Schmidts, Crayen (1789) und Jacoby (1815), wissen davon noch nichts, beide lassen ihn in der Stadt Berlin zur Welt kommen. Die Familientradition wird so schlecht unterstützt, daß ich die neue Nachricht ablehnen und die alte wieder aufnehmen möchte, in der Hoffnung, daß der Fund in einem Berliner Kirchenbuch noch einmal zu Crayens, Jacobys und meinen Gunsten entscheiden wird.

Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt das beste Schmidtwerk, das je zusammengebracht wurde, auch in den Abdrücken der verschiedenen Plattenzustände nahezu vollständig. Aus diesem Besitz wurde zum 200jährigen Geburtstag Schmidten die Gedächtnisausstellung gemacht, die zu den anderen fridericianischen Vorführungen dieser Festtage in naher ergänzender Beziehung steht, als sie dem ersten Illustrator des großen Königs gilt und in zahlreichen Bildnissen die besten Männer seines Staates und seines Hofes zeigt.

Unter den Kupferstechern ist Schmidt auch bei internationaler Vergleichung ein rühmlicher Mann. In Berlin ist er der erste wirkliche Künstler seines Faches, der hier auftritt, nicht nur zeitlich und für seine Zeit der erste. (Sicher ist er höher zu stellen, als der Duodezphilister Chodowiecki.) In Berlin und der kargen Mark erwachen alle Künste spät und der bessere Künstler war selten bodenwüchsig. Wenn er es war, ist er als Märker mehr zu loben, denn als Künstler. Franz Friedrich, der um 1550 in Frankfurt an der Oder als Kupferstecher und Holzschneider arbeitete (ein Nachahmer Cranachs), würde in der Künstlergeschichte von Nürnberg und Augsburg kaum Erwähnung finden. Für die Oderstadt ist er eine bemerkenswerte Erscheinung. Am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts wurde in Berlin das, zumeist höfische, Bedürfnis nach gestochenen Bildnissen und anderen Besorgungen des Ruhms zumeist von zugewanderten Graphikern besorgt. Die wichtigsten sind die beiden Augsburger Elias Hainzelmann und Johann Georg Wolfgang. Neben diesen arbeitete auch schon ein Berliner Stadtkind Samuel Blesendorf, dessen recht tüchtige Arbeiten die Vergleichung mit den Augsburgern, namentlich mit dem keineswegs sehr hervorragenden Wolfgang, gut aushalten. Blesendorfs Schüler ist Georg Paul Busch, der wiederum der Lehrer von Georg Friedrich Schmidt wurde. Die Reihe Blesendorf, Busch, Schmidt umschließt ein Jahrhundert der einheimischen berlinischen Kupferstichkunst. Busch kann wenig, zwischen seinem tüchtigen Lehrer und seinem großen Schüler steht er dürftig da. Die besseren Arbeiten seiner späten Zeit werden, weil ihm nichts Besonderes zuzutrauen ist, trotz Buschens Unterschrift für Jugendarbeiten Schmidts ausgegeben, bei einigen wenigen begründet eine alte Tradition die Zuweisung, die außerdem auch noch durch den Anblick unterstützt wird. Jedenfalls hatte Schmidt den Lehrherrn bald überholt und der Lerneifrige mußte sich, wollte er noch fortschreiten, die letzte Schulung auswärts suchen. Das konnte ihm nur Paris bieten. Die großen französischen Porträtstecher galten ihm (eine der frühesten Arbeiten Schmidts ist eine Kopie nach Edelinck) und schon der älteren Generation als die bestauntesten Muster, deren Nachahmung sicher den wesentlichsten Teil von Buschens Unterricht ausgemacht hatte. Auch vom befreundeten Antoine Pesne hatte Schmidt Hinweise auf Paris erhalten. Im Jahre 1737 tritt der Fünfundzwanzigjährige die Reise an. Unterwegs lernt er in Straßburg zufällig den Kupferstecher Johann Georg Wille kennen, den ähnliche Zwecke nach Frankreich führten. Sie reisen zusammen und hausen auch später in Paris miteinander, in einer Freundschaft, die während des ganzen Pariser Aufenthaltes Schmidts in ungetrübter Intimität besteht. Wille hat ausführliche Tagebücher hinterlassen, die, längst (von Georges Duplessis) herausgegeben, nicht so bekannt sind, wie dieses lesenswerte Memoirenwerk es verdient. Für Schmidts Aufenthalt in Paris sind sie eine ergiebige, noch nicht ausgeschöpfte Quelle. Bei den Malern Lancret und Rigaud fand Schmidt Anschluß (vielleicht durch Pesne vermittelt) und Förderung. Die Einwirkung dieser doppelten Verbindung bestimmt für das weitere Leben Schmidts künstlerische Laufbahn

in seiner zweifachen Tätigkeit als Radierer und Stecher. Er radiert Lancrets Bilder, aber die Porträts des Rigaud gibt er in Linienstich wieder. Das ist nicht willkürliche Auswahl, sondern für die verschiedenen Vorbilder sind die technischen Prozeduren nach Herkommen und Art maßgeblich und wären nicht ohne Schaden für die Wirkung miteinander zu tauschen.

Schmidts Radierungen verdienen trotz lauten Rühmens in alter und neuer Zeit keine besondere Beachtung. Im Dienste Lancrets hat er sich die gefällige aber unpersönliche Technik der Pariser Radierer spielend angeeignet, später noch durch das Studium von Rembrandt zugelernt. Aber hier bleibt Schmidt immer Nachahmer, er entwickelt die Radierung, so meisterlich er sie beherrscht, nicht zu einer eigenen Sprache. Auch in der Reproduktion der Bilder bleibt er unterhalb der Höhe, die andere erzwungen haben. Dem Linienstecher aber erwies sich die Pariser Schulung äußerst förderlich. Ihm bestimmte die Verbindung mit Rigaud (die mehr als eine Ergänzung zu Pesnes Einfluß für ihn wurde) die weitere Laufbahn. Schmidt war schon vor dem Pariser Aufenthalt aus Neigung und weil berlinisches Herkommen und Bedürfnis es verlangte, Bildnisstecher höfischer Kunstart. Rigauds prunkvolle Personendarstellungen entsprachen so sehr der Schmidtischen Porträtauffassung, daß er im weiteren Leben auch die Bildnisse eigenen Vorwurfes merklich im Stil Rigauds hält. An Rigauds Bildern wächst Schmidts Grabsticheltechnik rasch zu der Größe, die ihn nicht nur seinen französischen Mustern nahebringt, sondern in manchen technischen Qualitäten über sie stellt. Schon 1739, nach nur zweijährigem Pariser Aufenthalt, stellt er die große Platte nach Rigauds Bild des Marschalls Louis de La Tour d'Auvergne fertig, die gegenüber seinen früheren Berliner Arbeiten einen unglaublichen Fortschritt zeigt. Dem hier zuerst von Schmidt gewählten großen Format bleibt er weiterhin gern getreu, weil es eine bedeutende Wiedergabe des stofflichen Nebenbei ermöglicht. In der technischen Behandlung dieses Nebenbei exzelliert Schmidt, ohne aber die Bildniswirkung zu einem aus Brokat und Spitzen, Sammet und Hermelin zusammengesetzten Stilleben zu verflachen. Diese großen Porträtstiche allein machen Schmidts Ruhm aus.

In der Berliner Ausstellung werden zum erstenmal in größerer Anzahl Zeichnungen von Schmidt vorgeführt. Aus der Pariser Zeit Rötelzeichnungen, Köpfe, wohl nach Bildern, in der Art, wie es damaliger französischer Akademiebrauch war. Aus den vierziger Jahren besitzt das Kupferstichkabinett einige große Bildnisstudien in buntem Pastell von sehr guter Ausführung: das beste Blatt ein Frauenkopf; das größte aber nicht beste (namentlich nicht wegen der schlechten Erhaltung) ein großes Doppelbildnis eines Ehepaares von 1745, 1904 in einer Münchener Auktion erworben. Aus der Petersburger Zeit Schmidts zwei vorbereitende Studien zu Stichen, von denen das Porträt des Arztes Mounsey beinahe bis zur Güte des erwähnten Frauenkopfes reicht. Dann mußten natürlich die Illustrationen zu den Werken Friedrichs des Großen in die Ausstellung aufgenommen werden, von denen das Berliner Kabinett eine lange Reihe der Entwürfe (Feder und Bleistift) besitzt. So interessant sie sind, schon deswegen, weil sie den Beifall des großen Königs gefunden haben, so fallen sie doch neben den Pastellbildnissen ab. Also auch hier ergibt sich dieselbe Bewertung wie bei den graphischen Arbeiten Schmidts. *JARO SPRINGER.*

NEKROLOGE

Wien. Am 19. Februar starb hier der Architekt Hofrat Professor **George Niemann** im 71. Lebensjahre. Er war am 12. Juli 1841 in Hannover geboren, hatte zunächst am Hannoverschen Polytechnikum unter Hase studiert und kam dann nach Wien ins Atelier Teoph. Hansens, wo er sechs Jahre blieb. 1873 erhielt er die Professur für Perspektive und Stillehre an der Wiener Akademie. Sein Interesse und seine Arbeit galt in erster Linie der Archäologie und Architekturgeschichte. So ging er mit Conze und Hauser nach Samothrake, nahm dann an Benndorfs Expeditionen nach Kleinasien teil (1873, 1881—82, 1884—85), arbeitete 1893—94 in Aquileia und 1896—1902 bei den Ausgrabungen in Ephesus mit. Noch im Vorjahre hat er eine Forschungsreise nach Kleinasien gemacht. Die Resultate seiner Studien und Reisen hat er in einer Reihe von Artikeln in Fachzeitschriften niedergelegt; er hat auch eine Anzahl eigener Publikationen herausgegeben, von denen folgende genannt seien: »Lehrbuch der Perspektive« (1883), »Reisen in Lykien und Karien« (mit Benndorf, 1884), »Das Monument in Gjölbaschi« (mit Benndorf, 1885), »Die Palastbauten des Barockstils in Wien« (nur einige Hefte herausgekommen), »Th. Hansen und seine Werke« (mit F. v. Feldegg, 1893). Niemann war Mitglied des Österreichischen und des Deutschen Archäologischen Instituts und Besitzer vieler Ordensauszeichnungen. Selbst gebaut hat er nur wenig.

Wien. Am 16. Februar starb hier im 62. Lebensjahre der Genre- und Porträtmaler **Angelo Trentin.** Er war am 2. September 1850 in Udine geboren, hatte an der Wiener Akademie und von 1876—80 in München studiert.

PERSONALIEN

Hamburg. Auf den Hallenser Lehrstuhl der Kunstgeschichte hatte als Nachfolger des Professors Goldschmidt Dr. **A. Warburg** in Hamburg einen Ruf erhalten, den er aber abgelehnt hat. Dem ausgezeichneten Gelehrten wurde aus diesem Anlaß von der Hamburgischen Regierung der Titel *Professor* verliehen.

Berlin. Der bekannte Historienmaler **Graf Ferdinand Harrach** hat seinen 80. Geburtstag gefeiert.

Wien. Der bekannte Bildhauer und Professor an der Wiener Akademie **Edmund Hellmer** ist vom Kaiser durch Erhebung in den Ritterstand ausgezeichet worden.

WETTBEWERBE

Für das neue Berliner **Heim des Vereins deutscher Ingenieure,** an der Ecke der Sommer- und Dorotheenstraße, gegenüber dem Reichstagsgebäude, waren die Architekten A. Breslauer sowie Reimer und Körte in Berlin, K. Hocheder in München, Lossow und Kühne in Dresden, Friedrich Pützer in Darmstadt zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert worden. Das Preisgericht, dem Stadtbaurat H. Erlwein in Dresden, Geh. Baurat Dr. h. c. Ludwig Hoffmann in Berlin, Baurat Franz von Hoven in Frankfurt a. M. und Geh. Hofrat Dr. h. c. Friedrich von Thiersch in München angehörten, entschied sich einstimmig dafür, den Entwurf von Reimer und Körte in Berlin zur Ausführung zu empfehlen.

AUSGRABUNGEN

Die Expedition der Harvard-Universität nach den Pyramiden. Wir haben an dieser Stelle (Kunstchronik 1910/11, Spalte 417/18) von der so außerordentlich erfolgreichen Expedition der Universität Harvard nach den Pyramiden von Giseh berichtet, welche auf die Geschichte der Baukunst und der Plastik der 4. Dynastie so reiches Licht geworfen hat und wobei statuarische Werke zum Vorschein gekommen sind, welche zu dem schönsten und erhabensten gehören, was die ägyptische Plastik hervorgebracht hat. Wenn auch nicht bemerkenswert durch Funde von Plastik, so sind doch die Ausgrabungen an der Pyramide von Zawiet-El-Aryan, über welche das eben eingetroffene Dezember-Bulletin 1911 des Museums of fine arts in Boston berichtet, von großer Bedeutung für die Baugeschichte der Pyramiden. — Die großen Pyramiden von Giseh bilden bekanntlich nur eine einzelne Gruppe in der Reihe königlicher Friedhöfe, die sich von Abu-Rawâsh als nördlichsten Punkt bis zu dem Fayûm ausdehnen. Jede dieser Begräbnisstätten ist durch Ruinen von Pyramiden oder noch stehende bezeichnet. Zawiet-El-Aryan ist die dritte Stätte, liegt also zwischen Giseh und Sakkara. Die amerikanische Expedition begann im Jahre 1910, die Ausgrabungen an dem ungefähr 100 m im Durchmesser messenden Schutthügel, der am Rande des Felsplateaus sichtbar ist. Dieser Schutthügel von Zawiet-El-Aryan wurde sofort als ein königliches Grab, wahrscheinlich eine Pyramide mit Dammweg und Taltempel erkannt. Ihr Äußeres wurde in der Saison 1910/11 von Trümmern und Schutt gereinigt, wobei man auf einen Schacht stieß, der bei einer früheren Ausgrabung das Mauerwerk bis in den Kern der Pyramide durchschnitten hat. An diesem Querschnitt konnte man erkennen, daß ein Zentralkern von ungefähr 11 m im Quadrat in pyramidaler Form gebaut war und zwar aus von der Umgebung genommenen rohen Steinen. Auf diesen Kernbau war eine 260 cm dicke, zweite Schicht gelegt, der sich weitere 13 aus demselben Mauerwerk und in derselben Dichte anschlossen; die 14 Schichten über dem Kern bildeten einen Winkel von ungefähr 68° mit der Horizontale. Durch Vergleich mit den anderen Pyramiden glaubt man aus der Größe des Winkels darauf schließen zu können, daß die Zawiah-Pyramide eine Stufenpyramide gleich denen von Sakkarah und Medum war. Über die Art der Erbauung der Pyramiden hat bekanntlich Lepsius die Ansicht ausgesprochen, daß jeder Pharao, sobald er den Thron bestiegen hatte, seine Pyramide im kleinen Maßstab begann, um jedenfalls eines Grabes sicher zu sein. Mit der Zeit vergrößerte er seine Pyramide mit Lagen, die über die kleine, ursprüngliche Pyramide gelegt wurden. Starb er, so vollendete sein Sohn die letzte Lage. So hatte jeder König eine Pyramide gleichsam im Maßstab der Länge seiner Regierung. Lepsius' Ansicht ist vielfach bekämpft und nicht durchweg bestätigt; aber es ist sicher, daß der Plan von jeder der drei Giseh-Pyramiden einmal oder zweimal erweitert worden ist. Die Schichten der Pyramide von Zawiah geben wahrscheinlich nur eine zufällige Illustration der Theorie von Lepsius. — Die Schichten- oder Lagepyramiden wurden vielmehr daraus in Lagen gebaut, weil sie in der Frühzeit des Wachsens ägyptischer Steinarchitektur entstanden sind. Sie sind die frühesten Versuche der Ägypter, die Frage nach der Art des Gebrauchs von Stein in der Massenkonstruktion zu lösen. Bei der Zawiah-Pyramide ist außerdem noch die geringe Qualität des Steins und die Nachahmung des den Ägyptern seit Jahrhunderten geläufigen Schlammziegelmauerwerkes zu bemerken. In dieser frühesten Steinarchitektur muß man einfach die strukturalen Details der Schlammziegelarchitektur kopiert denken. Das Mauerwerk an der Zawiah-Pyramide, daß aus kleinen, in ihrem Maßstab nicht viel variierenden Steinen besteht, ist gerade das, was man von an Schlammziegelwerk erzogenen Arbeitern erwarten konnte, die hier nur einen armseligen leicht bröckelnden Stein zur Verfügung hatten. — Direkte Anhaltspunkte zur Datierung der Pyramide von Zawiet-El-Aryan wurden nicht gefunden. Da aber Pyramiden meist von Gräbern anderer Mitglieder der königlichen Familie und solchen hoher Würdenträger umgeben sind, und da man einen Friedhof mit Mastabas der 3. Dynastie, welche Marmorschalen mit dem Namen des Horus Kha-ba bargen, bei der Pyramide gefunden hat, so läßt sich die Stufenpyramide von Zawiet-El-Aryan wohl in das Ende der 3. Dynastie, zu welcher der Pharao Kha-ba gehörte, datieren. — *M.*

AUSSTELLUNGEN

Das Direktorium der **Internationalen Baufach-Ausstellung Leipzig 1913** legt in einer Denkschrift den Zweck und die Ziele dieser ersten Weltausstellung für Bau- und Wohnwesen dar. Der Herausgeber, Heinrich Pfeiffer, befürwortet als neuen Typ des Ausstellungswesens die *Welt-Spezialausstellungen.* Eine solche wird die Leipziger Ausstellung von 1913 sein, die das gesamte Gebiet des Bau- und Wohnwesens umfaßt. Zahlreich sind die Gebiete, die von dem Rahmen dieser Ausstellung umschlossen werden, größere Abschnitte der Denkschrift beschäftigen sich mit: Städtebau und Siedelungswesen, Architektur, Wohnwesen, Gartenvorstadt Leipzig-Marienbrunn, Raumkunst, Ingenieur-Baukunst, Industrie, Bauhygiene. Diesen gewaltigen Stoff soll die Veranstaltung wohlgeordnet und übersichtlich vorführen. Das Verhältnis zwischen baulicher Entwicklung und Gesamtkultur tritt heute noch deutlicher in Erscheinung als in früheren Kulturperioden, unsere soziale Entwicklung wäre nach mancherlei Richtung nicht möglich gewesen ohne den technischen Fortschritt auf dem Gebiet des Bauwesens. Der Denkschrift sind Grundrisse, Lagepläne und eine Vogelperspektive des Ausstellungsgeländes beigelegt. Dieses Blatt läßt die Größe der Anlage, die schöne Aufteilung des Geländes, die klare Gruppierung der Gebäude deutlich erkennen und gibt eine gute Vorstellung davon, wie imposant der Blick von dem Haupteingang durch die breite Hauptstraße der Ausstellung auf das in ihrer Achse liegende und den malerischen Abschluß bildende gewaltige Völkerschlachtdenkmal wirken muß.

Wien, Ausstellungen. Der Januar brachte uns eine Reihe sehr interessanter Ausstellungen. In erster Linie ist die schöne Ausstellung *französischer Impressionisten* zu nennen, die die *Galerie Miethke* veranstaltet hat und die Bilder von Manet bis Cézanne vereinigt. Das Hauptgewicht ist auf Werke aus den siebziger und achtziger Jahren gelegt. Das älteste Bild ist aus der vorimpressionistischen Zeit, die großen »Ringer« von Courbet vom Jahre 1853. Ein riesiges Bild mit zwei gewaltigen nackten Ringkämpfern auf einer von Tribünen umgebenen großen Wiese, wohl noch ohne Luft, aber ungemein interessant in der leidenschaftlichen Durchmodellierung der Körper. Von Manet ist der »Sänger Faure als Hamlet« von 1877 ausgestellt, mit starken spanischen Einflüssen, nicht eines seiner bedeutendsten Porträts; wundervoll dagegen ein spätes Porträt von Manets Frau auf einer Bank vor einem dichten Gartenhintergrund mit tief aufleuchtenden Blumen, das Ganze in einer meisterhaft breiten und saftigen Behandlung; die wenn auch nicht gerade sehr anmutige Person unübertrefflich bis ins Letzte erfaßt. Daran schließen sich einige interessante Bilder von Pissarro, besonders die frühen der siebziger Jahre (»Das Wehr«, »Die Ernte«), ungemein fein in der Luftstimmung, mehrere Sisleys, eine Reihe von

älteren Bildern Monets, von denen ich besonders auf ein meisterhaftes Stilleben und auf die »Lektüre im Freien« (1876), eine Dame, die in einer Blumenwiese liegend liest, hinweisen möchte. Auch Renoir kam mit älteren und neueren Bildern gut zur Geltung; besonders ein Frauenbildnis von 1870 gibt einen hohen Begriff seiner Kunst. Seine letzten Bilder leiden unter einer manchmal unerträglichen Süße der Farbe und Glätte der Formdurchbildung. Seltsam groß und monumental selbst im Kleinsten wirken daneben die vier Bilder von Cézanne, ein frühes aus schwarzem Hintergrund herauswachsendes Knabenbildnis, eine eigenartige, ebenfalls auf tiefdunklem Grunde stehende Versuchung des hl. Antonius, eine späte Landschaft und ein in seiner großen Einfachheit und tiefdringenden seelischen Durcharbeitung ergreifendes spätes Bildnis seiner Frau. Endlich sind noch ein paar Stilleben von d'Espagnat ausgestellt.

Die *Sezession* hat eine große internationale *Plakatausstellung* veranstaltet, zu der auch zwei Wiener Sammler ihre Schätze hergeliehen haben. So zeigt die Ausstellung einen leidlichen Überblick über die Plakatkunst von den siebziger Jahren bis heute. Zu den interessantesten gehören die französischen Stücke mit Arbeiten von Chéret, Toulouse-Lautrec, Steinlen, Léandre, Forain, Veber u. a. m. Von den übrigen Nationen seien, um nur ein paar Namen zu nennen, ältere Arbeiten von Beardsley, Mackintosh, Toorop, Klinger, Stuck, Moser, Roller und viele andere erwähnt. Dazu kommt dann eine große Reihe von ausgeführten und entworfenen Arbeiten junger, meist deutscher und österreichischer Künstler, die es gestatten, den heutigen Stand des Plakats in diesen Ländern zu beurteilen. Man hat vor einigen Jahren auf die Ausbildung der Plakatkunst übertriebene Hoffnungen gesetzt, sogar von dieser Seite aus eine »Regeneration« der Malerei erwartet. Heute wird das wohl niemand mehr ernstlich glauben wollen. Ja, ich möchte sogar noch weiter gehen und sagen, daß das Bildplakat überhaupt, wenigstens so wie es heute gepflegt wird, eine überwundene und abgetane Sache ist. Die Franzosen, die das Bildplakat schufen, waren bedeutende und wirklich geistvolle Maler oder Zeichner, so daß ihre Arbeiten eine künstlerische Bedeutung an sich haben. Heute ist das Plakat fast durchwegs in Händen von Routiniers, die ihrer Aufgabe Genüge getan zu haben glauben, wenn sie eine Witzblattkarikatur oder eine witzige Anekdote ins Riesige vergrößern. Das *Plakat-Spezialistentum*, wie es etwa Hohlwein oder Jul. Klinger und andere ausbilden, ist das Schädliche. Es gibt keinen »Plakat«-Stil. Bildplakate sind nur dann gut, wenn sie von bedeutenden Künstlern gemacht sind, wie etwa die vom Münchner Weisgerber oder die (Entwürfe) vom Kölner Janssen. Eines aber scheint mir das Entscheidende zu sein: das Plakat ist keine Domäne der Kunst, sondern des Kunstgewerbes. Meiner Ansicht nach liegt die Zukunft des Plakates im reinen oder ornamental geschmückten *Schriftplakat*. Daß die Hauptsache beim Plakate die Schrift ist, haben schon die älteren Franzosen gefühlt, indem sie ihre Figuren mit auffallenden Schriftzeilen kreuz und quer umgaben oder sogar durchsetzten. Das moderne deutsche Plakat begeht den Kardinalfehler, Bild und Schrift gewöhnlich von einander zu trennen, so daß, wer das eine betrachtet, das andere nicht sieht. Leider kommt das Schriftplakat in der Ausstellung sehr schlecht weg, obwohl man gerade in Wien, der Stadt, wo von der Schule Prof. von Larischs die ganze moderne Schriftbewegung in Österreich und Deutschland ausgegangen ist, interessante und wertvolle Versuche hätte erwarten sollen. Das wenige, was ausgestellt ist, ist gänzlich verfehlt. Und gerade das Schriftplakat hat eine gründliche Reform nötig; denn was man heute davon auf der Gasse sieht, ist erbärmlich.

Daneben brachte die Sezession eine Kollektivausstellung von Arbeiten ihres Mitglieds, des Architekten *Leopold Bauer*. Bauer ist aus der Schule Otto Wagners hervorgegangen und ist in den letzten Jahren zu den Akademikern abgeschwenkt. Er glaubt noch etwas mehr tun zu müssen und verhöhnt in einem Vorworte zum Kataloge die Bestrebungen der modernen Architektur. Eine an alte Stile anpassungsfähige Natur ist bei Adaptierungen und Zubauten an alte Schlösser, wie sie Bauer in Mähren vorgenommen hat, am Platze. Bei Monumentalbauten, wie Kirchen, Bankgebäuden usw. müssen wir solche »Anempfindungen«, die vom romanischen Stile bis zum Biedermeier gehen, durchaus ablehnen. Es ist ein wahres Glück, daß sein Entwurf für das neue Kriegsministerium in Wien in Form einer zinnengekrönten italienisch-gotischen Burg mit riesigem Mittelturm nicht angenommen wurde, trotzdem der angenommene Entwurf von Oberbaurat Baumann schlecht genug ist. Dazu kommt, daß Bauer seine akademischen Arbeiten durch hie und da angebrachte Linien- und Ornamentmätzchen »modern« aufputzt, wodurch etwas ganz Charakterloses entsteht. Reumütige Überläufer werden von der Gegenpartei immer gern und liebevoll aufgenommen und werden selbst zu den wütendsten Feinden dessen, was sie früher verteidigt haben. Darin beruht die Wichtigkeit des »Falles Bauer«, der in künstlerischer Hinsicht der Rede nicht wert wäre. Die Wiener reaktionären Kunstkreise haben sich aber bereits des Falles bemächtigt und beuten ihn gegen die Modernen aus. Bauer hat auch schon den Auftrag für den großen Neubau der Österreich-Ungarischen Bank in Wien erhalten. Schmerzlich berührt es nur, daß solche Bestrebungen von der Sezession aus indirekt gefördert werden.

Von der vortrefflichen Ausstellung der Jung-Norweger im *Hagenbunde* soll nächstens die Rede sein. *O. P.*

Zur **Miniaturen-Ausstellung in Brüssel**, welche Anfang März eröffnet werden wird, steuerten unter anderen bei der König von Württemberg und der Prinz von Lichtenstein. Der erstere sandte zwanzig der kostbarsten Stücke aus seiner Sammlung, geschichtliche Persönlichkeiten darstellend, und ausgeführt von den größten Meistern aller Epochen von Cranach, Holbein an bis zu Clouet und Coswey. Unter den vom Prinzen von Lichtenstein geliehenen Miniaturen ragen hervor zwei kleine Bildnisse von Antonello von Messina, ferner mehrere Stücke vom »Meister der halben Figuren« und vom »Meister des Todes der Maria«.

Ausstellung japanischer Farbenholzschnitte im ethnographischen Museum zu Leiden. Das Leidener ethnographische Museum fährt fort, aus seinem reichen Bestand an japanischen Farbenholzschnitten wechselnde Ausstellungen zu veranstalten; und der Konservator der betreffenden Abteilung, Dr. de Visser, sucht in seinen illustrierten Führern durch dieselben dem Besucher durch Erklärung des Stofflichen, der Vorstellungen eine der Hauptschwierigkeiten hinwegzuräumen, die sich dem Verständnis und damit auch dem Genuß dieser uns durch die ganz andere Lebens- und Denkweise des Volkes so fremden Kunst in den Weg stellen. Die Führer, die in dem Museum zu 0,10 fl. käuflich sind, sind Sonderabdrucke aus der bekannten holländischen Zeitschrift »Elseviers geillustreerd maandschrift«. Die letzte Ausstellung war den wichtigsten Schülern von *Katsugawa-Shunsho* (1726—1792) gewidmet, mit Ausnahme von Hokusai; dieselbe umfaßte im ganzen 76 Nummern. Zehn Blätter davon entfielen auf *Shunko;* auf der Mehrzahl derselben waren agierende Schauspieler dargestellt. Dasselbe war der Fall mit den ihm nahestehenden *Shunjô, Shunkwaku und Shunyei.* Nur der

letztere hat nebenbei noch andere Motive behandelt. Ein sehr charakteristischer Holzschnitt von ihm zeigte den Kampf des Helden Kagekiyo mit einem Krieger; letzterer ist zu Boden geworfen, Kagekiyo hat ihm den Fuß auf den Nacken gesetzt; meisterhaft ist der Ausdruck des Entsetzens in dem verzerrten Gesicht des Besiegten, seine Augen quillen hervor, er sucht zu schreien, aber er hat nicht mehr die Kraft dazu. — Den größten Schüler Shunshôs, *Shuncho*, hatte man auf zwanzig Blättern zu studieren eine vortreffliche Gelegenheit. Seine in reiche Gewandungen gehüllten spazierengehenden öffentlichen Frauen oder seine Szenen aus dem häuslichen Leben des Volkes, das sich bei dem eigenartigen Bau der japanischen Häuser mit den vielen fast stets zurückgeschobenen Türen und Fenstern an voller Öffentlichkeit abspielt, waren gleich ausgezeichnet durch die Feinheit der Konturen wie die harmonisch abgestimmten Farben. Von großem Reiz waren auch seine Landschaften, so besonders eine sich weithin dehnende Ebene mit einem Fluß zur Zeit der Kirschblüte; wunderbar zart, fast unmerklich war das Rosa der Blüten angedeutet. Auf anderen Blättern waren die verschiedenen Stadien der Gewinnung der Seide dargestellt. Ein wie feines Naturgefühl den Künstler beseelte, zeigte ein Holzschnitt, auf den zwei Frauen in einem Zimmer zu sehen waren; die eine lehnt auf die Fensterbank und schaut hinaus auf das Land, wo der Regen in Strömen auf die Reisfelder niederschlägt, weiter im Hintergrund eilen zwei Träger und einige Fußgänger unter Dach zu kommen. Reizend war die natürliche, legere Haltung der träumerisch mit ihrem Blick in die Ferne schweifenden Frau wiedergegeben. Ferner waren von Shuncho noch verschiedene von den länglichen schmalen Blättern ausgestellt, sogenannte Hashira-Kakushi (Säulenbedecker) mit Figuren von größeren Abmessungen; auf einem spielt eine Frau mit einer Katze, auf einer andern schneidet ein Mann einen Fisch in Scheiben, während seine Frau mit einer Schüssel in der Hand zusieht; der intime, häusliche Geist, der aus der Behandlung solcher unendlich einfacher und alltäglicher Vorgänge spricht, hat etwas Holländisches; man denkt an Pieter de Hoogh oder Brekelenkam. Ein interessanter Stich von *Shunzan*, einem anderen Schüler Shunshôs, zeigte einen Mann bei einem Wasserfall mit einem riesigen Karpfen auf der Schulter; bewundernswert war hier vor allem die Zeichnung der Schuppen des Fisches. Prächtig war auch ein Blatt von *Shunsei* mit Vögeln; meisterhaft war da die Wiedergabe der hohen kräftigen Läufe eines stehenden Vogels. — Durch eine größere Anzahl Stiche war dann *Shunsen* vertreten; seine Arbeiten unterschieden sich von denen der bisher genannten Künstler durch stärkere, lautere Farben, die oft eine weniger vornehme Harmonie ergeben; sie muteten deshalb im allgemeinen neuer an, obwohl sie, wie Dr. de Visser in seinem Aufsatz hervorhebt, aus dem »Kabinett van Zeldzaamheden« stammen, und daher vermutlich noch zu Lebzeiten des Künstlers in Japan gekauft sind. Von ihm waren mehrere sehr wirkungsvolle Schneelandschaften zu sehen; auf einer derselben stehen drei Personen, in Unterhaltung begriffen, am Ufer eines breiten Flusses; die Unterhaltung im Freien muß schon länger währen, trotz des Schneegestöbers, denn ihre aufgespannten Schirme sind mit einer dicken Schneeschicht bedeckt, wie das ganze Land ringsum, die Häuser und die Bäume. Shunsens Spezialität als Kinderdarsteller konnte man auf anderen Blättern bewundern, da sieht man Jungen auf einem Steckenpferd reiten, oder einen großen Schneeball machen, oder sie sind beschäftigt einen kleinen mit Blumen beladenen Wagen fortzubewegen; bei der letzten Vorstellung war die Bewegung dieser aus Leibeskräften schiebenden und ziehenden Knirpse — meistens hatten sie etwas unförmig-dicke Gliedmaßen — besonders gut zum Ausdruck gebracht. Der letzte der in der Ausstellung vertretenen Künstler war *Shuntei* (1769—1820). Ein Blatt von ihm stellt den erbitterten Kampf zweier Krieger dar; der eine von ihnen liegt überwunden zu Boden und wartet nur auf den Gnadenstoß, der ihm sein Haupt vom Rumpfe trennen soll. Shuntei zeigt sich hier als ein Meister in der Wiedergabe gewaltsamer Bewegungen und wilder Kraft. Von einem ganz anderen Charakter, viel feiner und distinguierter waren vier Surimonos von ihm; neben den gewöhnlichen Farben war hier auch Gold und Silber verwendet. Auf einer der schönsten war eine Hetäre in kostbarer Kleidung von reicher, delikater Musterung abgebildet, einen blühenden Zwergbaum betrachtend; die Farben waren grau, sepiabrau, grün, schwarz und silber. *M. D. Henkel*

SAMMLUNGEN

× Die **Kunstsammlung Rudolf Mosse,** eine der großartigsten und reichhaltigsten deutschen Sammlungen von Werken neuerer Kunst, präsentiert sich jetzt, nach einem inneren Umbau des Mosseschen Hauses (Leipzigerplatz 15), in neuer Gestalt als ein Privatmuseum, dem Berlin wenig an die Seite zu stellen hat. Durch die Herrichtung einer größeren Anzahl von Räumlichkeiten im Erdgeschoß und ersten Stock für die Zwecke der Galerie und durch die Erwerbungen der letzten Jahre hat die Sammlung nun erst ihr endgültiges Aussehen erhalten. *Fritz Stahl*, der dem Besitzer beratend zur Seite stand und mit Regierungsbaumeister *Breslauer* die Disposition und Gestaltung der schönen Säle durchführte, hat dabei mit geschultem Geschmack seines Amtes gewaltet. Gleich im Empfangssaal sieht man sich von einer Gruppe erlesener Werke begrüßt. Man sieht zwei prachtvolle Köpfe von Leibl, zwei Thomas (»Abend im Schwarzwald« und eine merkwürdige, doppelt bemalte Tafel mit einem Knaben- und Mädchenporträt auf den beiden Seiten), ein Nana-Bild Feuerbachs, eine frühe Tizian-Kopie Lenbachs (nach dem Selbstporträt des Meisters im Prado), ein kleines Bild »Das Bad« von Gabriel Max aus seiner besten Zeit, einen feinen Spitzweg: »Eremit und Rabe«, Stucks reliefartig stilisierten »Tanz«, einen von Lichtern flimmernden »Schweinestall« Liebermanns. Dazu eine Meuniersche Bronze. Sehr gut klingt mit diesen jüngeren Stücken aus der Zeit der solidesten modernen Technik ein herrliches altholländisches Frauenporträt von Jacob Backer zusammen. Der nächste Saal wird von Israëls und Menzel beherrscht. Das große Bild »Durch Nacht zum Licht«, eins der von Sterbe- und Begräbnisstimmung erfüllten Küstendorfinterieurs, vertritt die Kunst des holländischen Meisters ganz vorzüglich. Menzel tritt imposant auf mit einem wenig bekannten Gemälde aus der ersten Periode »Die Wachtstube«, von fabelhafter Beherrschung schwälenden Lichts im Innenraum, und mit mehreren kostbaren Gouachen; darunter ist die Studie eines in Nachdenken (oder Musikgenuß?) sich versenkenden Mannes. Dazwischen hängen ein kleiner dekorativer Fries Makarts von schwelgerischen Farben (»Allegorie der Webekunst«), ein Lenbachscher Bismarck, ein famoser Harburger: »Die Politiker« und mehrere belgische Bilder. Einige Skulpturen, wie eine Büste Rudolf Mosses selbst von Fritz Klimsch und Schotts »Kugelspielerin«, kommen hinzu. Von hier aus wird der Blick durch eine Flucht schön gegliederter Säle, die durch einen Podest mit einer steinernen Löwin von Gaul geteilt wird, bis in einen Kuppelraum geführt, wo eine monumentale Gruppe von Hugo Lederer: »Caritas«, sehr wirkungsvolle Aufstellung gefunden hat. Auf dem Wege dorthin fesseln mehrere Werke von Bedeutung. So ein kleinerer Böcklin: »Die hehre Muse«. Eine Landschaft von Blechen, die sowohl für seine Böcklin vor-

ahnende Naturanschauung wie für seine helle Palette charakteristisch ist. Ein entzückender Feuerbach aus früher, vorpariser Zeit: »Der kleine Bacchus und die Windgötter«. Ein römisches Forumbild von Oswald Achenbach, das durch die Feinheit seines Tones überrascht. Auch ein »Altmännerhaus« des Belgiers P. J. Diercks fällt auf. Ein Skulpturensaal fügt sich ein, in dem als Hauptstück Reinhold Begas' »Susanna« steht, eine seiner zartesten und lebendigsten Gestalten. Sie wird umgeben von der »Salome« von Fritz Klimsch, einer sehr liebenswürdigen Gruppe von Eberlein »Amor und Psyche« aus der Zeit vor seinem Phrasenbombast, und einigen älteren Stücken. Ein prächtiger Barockgobelin gibt diesem Raum Farbe und Stimmung. Auch in den oberen Stockwerken, wo die Kunstwerke teils, wie im Parterre, in geschlossenen museumsartigen Sälen gehängt, teils in den Privaträumen des Besitzers verteilt sind, erhält die Sammlung ihren Stempel durch die beste deutsche Kunst der letzten Jahrzehnte, soweit sie bis zur Schwelle des Impressionismus führte, der selbst hier noch eine geringere Rolle spielt. Wieder findet man Lenbach, von dem einige Familienbildnisse stammen. Auch Stauffer-Bern hat den Hausherrn gemalt (dessen Bruder Max Mosse er freilich noch glänzender porträtierte). Paul Meyerheim, Hans Herrmann, Kallmorgen, Hans von Bartels, Claus Meyer, Hanns Fechner sind vertreten. Eduard von Gebhardt mit einem kräftigen Studienkopf. Josef Scheurenberg mit dem »Hessischen Bauernjungen«, der vielleicht seine beste Leistung darstellt. Eugen Dücker mit einer guten Marine. Gabriel Max mit einem seiner bekannten Frauenköpfe. Knaus mit einem Mädchenkopf. Sperl mit einem »Bauerngarten«. Grützner, Friese, Passini, Bracht. Dann tritt wieder Liebermann auf (»Lesendes Mädchen«). Neben ihm Uhde mit einer der schönsten Fassungen des öfters behandelten Themas vom »Gang nach Bethlehem«. Ein interessanter großer Habermann ist vorhanden. Von Leistikow ein Buchenwald; von Corinth ein kleineres Blumenstilleben; vom Grafen Kalckreuth ein Aquarell. Auch Skarbina und Fritz Werner, Menzels Freund und Schüler, fehlen nicht. Von den Jüngsten ist fast allein August von Brandis mit einem vortrefflichen Interieurbilde »Der Jäger« zu finden. Bemerkenswert sind von älteren Arbeiten noch die kleinen Kriegsszenen von Friedrich Kaiser, einem zu Unrecht vergessenen Künstler. Der Musiksaal erhält festlich-heiteren Klang durch Ludwig von Hofmanns »Frühlingssturm«. Auch einige ausländische Werke sind verteilt. Am merkwürdigsten darunter ein auffallend heller und phantastischer Israëls: »Saul und David«. Neben einigen weniger bedeutenden Spaniern und Italienern tauchen ein flotter Zorn und ein delikater Diaz auf. Es ist ein großer Reichtum, der hier im Laufe der Jahre zusammengekommen ist, und man beobachtet genau, wie der Geschmack des Sammlers zu immer feineren Objekten aufstieg.

M. O.

Die **Versteigerung** der **Gemäldesammlung des Konsuls Weber-Hamburg** hat in den Tagen vom 20. bis 22. Februar durch Rudolph Lepke in Berlin stattgefunden. Die Beteiligung war eine außerordentliche, und das Gesamtergebnis belief sich auf über vier und eine viertel Millionen Mark. Einen ausführlichen Bericht und die vollständige Preisliste enthält unser dieswöchentlicher »Kunstmarkt« (Nr. 22/23).

FORSCHUNGEN

Neue **Studien über einige lombardische Maler des Quattrocento** hat Malaguzzi-Valeri in einem Aufsatz vereinigt, der im Dezemberheft der Rassegna d'arte erscheint. Zanetto Bugatto schreibt er versuchsweise zwei Bildnisse Francesco Sforzas und Bianca Maria Viscontis im Archivio Capitolare in Monza zu. Wohl zu Recht widerspricht er der neuerdings mehrfach versuchten Zuschreibung des Kreuzigungstriptychons in Brüssel und der Kreuzabnahme in den Uffizien aus der Schule Rogers van der Weyden an den genannten Künstler mit der richtigen Begründung, daß diese Werke zu starke Züge niederländischer Eigenart aufweisen, um von einem Italiener gemalt sein zu können, selbst wenn dieser längere Zeit in den Niederlanden gewesen wäre. Er verwirft aber auch die Deutung der beiden Porträts auf der Kreuzigung in Brüssel als Bildnisse Francesco Sforzas und Bianca Maria Viscontis und will das Stifterwappen auf dem Bilde rechts nicht als das der Sforza gelten lassen. Dann bespricht er einige Werke der Bembo und einige ihrer Art verwandte oder ihm früher zugeschriebene Arbeiten, von denen besonders eine Madonna im Freien mit Engeln in San Francesco zu Brescia als eine jener frühen, noch stark gotisch gefärbten Arbeiten der lombardischen Schule interessant ist. Er gibt das Werk einem Vorläufer des Foppa, Maestro di Foppa. Es folgen einige Notizen über Gottardo Scotti, Leonardo Vidolenghi, Donato da Montorfano — dem Malaguzzi-Valeri eine 1900 mit der Sammlung Cernazai in Mailand als Gregorio Schiavone verkaufte Kreuzigung zuschreibt —, Costantino und Agostino da Vaprio.

—l.

INSTITUTE

Florenz. Kunsthistorisches Institut. Sitzung des 18. Januar. Herr Dr. *Richard Liebreich* sprach über *die Asymmetrie des Gesichts vom physiologischen und künstlerischen Standpunkt betrachtet.* Er ging davon aus, daß die Asymmetrie des Gesichts entgegen der verbreiteten Annahme Lombrosos und Nordaus nicht auf verbrecherische Anlage zurückzuführen sei, sondern sich bei fast allen Menschen aller Rassen und aller Zeiten, selbst der prähistorischen, konstatieren läßt, der Vortragende hat sie, unter einer sehr großen Anzahl von Schädeln der verschiedenen Museen, schon in der Steinzeit und bei Mumien nachgewiesen. Ein symmetrisches Gesicht, wie wir es konstruieren können, hat es nie gegeben. Die Ungleichheit der Gesichtshälften ist verursucht durch die Lage des Fötus: das linke Jochbein wird etwas zurückgedrängt und dadurch abgeplattet, wovon die benachbarten Teile, linke Augenhöhle und linker Oberkiefer, mit betroffen werden. Der physiologische Grund hierfür folgt aus dem aufrechten Gang des Menschen (vergl. die Schrift des Vortragenden über »Die Asymmetrie des Gesichtes und ihre Entstehung«, französisch Paris Masson 1908, deutsch Wiesbaden Bergmann 1908). Zwerge verhalten sich der Frage gegenüber verschieden: proportioniert gebaute Zwerge mit kleinem Kopf sind ausnahmsweise symmetrisch, disproportionierte Zwerge hingegen, wie wir sie auch aus Bildern des Velazquez kennen, sind wegen ihres großen Kopfes asymmetrisch. In der Kunst sind zweierlei Asymmetrien zu unterscheiden: die natürliche und eine ausschließlich künstlerische. Die natürliche wird von den realistischen Porträtisten wiedergegeben, wie z. B. der bekannte antike Cicero-Kopf der Uffizien es zeigt. Eine ausschließlich künstlerische Asymmetrie, die mit der natürlichen in keiner Beziehung steht, findet sich häufig in antiken Skulpturen, und zwar nur, wenn sie für eine bestimmte Stellung des Beschauers bestimmt sind: sie fehlt bei zentraler Aufstellung sowie bei vollkommener Vorderansicht, sie nimmt zu mit der Drehung des Kopfes, so daß sie am stärksten bei einer für Profilansicht bestimmten Darstellung ist: die abgewandte Seite, nach der der Kopf gedreht ist, wird rückwärts gedrückt, Augen, Mund und Nasenflügel werden abgeflacht, das Ohr wird in den Schädel gedrückt. Ein so behandelter Kopf erscheint, wenn man ihn en face betrachtet, verzerrt, er

erscheint hingegen vollkommen, wenn man ihn vom richtigen Standpunkt aus, z. B. in Dreiviertelprofil oder in Profilansicht, betrachtet. Die Kenntnis dieses Prinzips ist für die Aufstellung von Statuen wichtig. Die Venus von Milo z. B. darf nicht so aufgestellt sein, daß die linke, abgewendete Seite ihres Gesichtes beleuchtet wird. Im Vatikanischen Antiken-Museum ist danach zu erweisen, daß manche Köpfe falsch aufgesetzt sind. Die Laokoongruppe müßte ihrer antiken Basis entsprechend um etwa 20 Grad nach ihrer linken Seite hin gedreht werden, dann erst bekämen die Gesichter den richtigen Ausdruck. Nach diesem Prinzip ist auch der kürzlich gefundenen Niobide der Banca Commerciale Italiana ihr Platz in der Niobidengruppe anzuweisen. In der Malerei aller Zeiten wird die Asymmetrie durch Vermeidung der vollen Vorderansicht meistens umgangen, doch finden wir sie von realistischen Malern angegeben. Die idealisierenden Maler gleichen die Ungleichheit der beiden Gesichtshälften aus. Dies ist aber, da sie selbst den schönsten Frauenköpfen keinen Schaden tut, nicht zu raten: der Ausdruck, der individuelle Charakter, die Ähnlichkeit werden unter solchem Verbessern der Natur immer leiden. — Die für Künstler und Kunsthistoriker außerordentlich interessanten Ausführungen des Vortragenden wurden erläutert durch Demonstrationen an Schädeln und Gipsbüsten, unter Beachtung der Antike und der Renaissance, der idealistischen und realistischen Auffassung. Der Vortrag wird in den »Mitteilungen« des Kunsthistorischen Instituts gedruckt werden. *H. B.*.

VERMISCHTES

Nach dem Tode H. v. Tschudis sind wiederum angebliche Details über sein Ausscheiden aus dem preußischen Staatsdienst und über sein Verhältnis zu Bode aufgetischt worden. Doppelt bedauerlich, wenn solche Irrtümer auch in gute, ernste Bücher übergehen; so lesen wir z. B. in der Vorrede zu Karl Schefflers jüngst erschienenem Führer durch die National-Galerie: »Als Tschudi, der bis dahin Assistent im Kaiser-Friedrich-Museum gewesen war, die Leitung der National-Galerie übernahm, ist die Sammlung dem Generalverband der Königlichen Museen einverleibt worden, und dadurch ist dann der Generaldirektor Wilhelm Bode der unmittelbare Vorgesetzte des Leiters der National-Galerie geworden«. Das hört sich so an, als wenn Bode seine Überordnung über Tschudi durchgesetzt hätte, als Tschudi die Leitung der National-Galerie übernahm. In Wahrheit aber wurde Tschudi schon 1896 (also unter Schönes Generaldirektoriat) Leiter der National-Galerie und Bode erst zehn Jahre später Generaldirektor. Übrigens war die National-Galerie dem Generaldirektor nur formell untergeordnet, da das Wesentliche, nämlich die neuen Erwerbungen, von der Landeskunstkommission und dem Minister direkt entschieden wurden. Und gerade in bezug auf Ankäufe hat Bode sich, wenn auch außeramtlich, in einem entscheidenden Moment für Tschudi auf die Schanze gestellt: er hat nämlich persönlich bei dem Kaiser empfehlende Worte für den Ankauf jener ausgezeichneten französischen Bilder eingelegt, wegen deren kurz darauf später der Kaiser anderen Sinnes geworden ist und Tschudi gehen ließ. So haben sich diese Dinge abgespielt.

Falsche Roybets. Dem sehr bekannten französischen Maler Ferdinand Roybet passieren von Zeit zu Zeit Sachen, die auf diesen Offizier der Ehrenlegion ein sehr sonderbares Licht werfen. Im Prozeß gegen die Familie Humbert stellte sich heraus, daß Roybet für einen tüchtigen Preis dem Schwindler Frédéric Humbert Bilder gemalt hatte, die dann Humbert unterzeichnete und so Medaillen im Salon erwarb. Ob ein solches Verfahren eines Ehrenlegionärs und eines Künstlers überhaupt würdig ist, erfuhr man wenigstens aus der Pariser Presse nicht, die es ganz in Ordnung zu finden schien und keine Kritik übte. Ebensowenig kritisiert sie die neueste Geschichte, die den nämlichen Künstler vor die Gerichte gebracht hat. Diesmal handelt es sich um ein Bild seines Schwagers Rollion, das er mit seiner Unterschrift versehen und so verkäuflich gemacht hat. Der Mann, der das Bild gekauft hat, bekam Zweifel an seiner Echtheit, aber Roybet garantierte ihm, daß das Bild wirklich von ihm sei. Der Mann gab sich damit nicht zufrieden und wandte sich an die Gerichte, wo der Maler dann zugeben mußte, daß das Bild nicht von ihm sei, daß er aber aus Gutmütigkeit seinen Namen darauf gesetzt habe. Da diese Gutmütigkeit ihm wie seinerzeit seine Gutmütigkeit bei Frédéric Humbert mit klingender Münze bezahlt worden ist, sieht die Sache etwas böse aus, indessen wird Roybet wohl auch diesmal unangetastet bleiben. Jedenfalls muß den Käufern von Bildern, die ohnehin so große Mühe haben, den Listen und Schlichen der Fälscher zu entgehen, die Lust am Kaufen ganz und gar verdorben werden, wenn sich bekannte Maler selbst hergeben, um ihre eigenen Arbeiten verfälschen zu lassen. Bekanntlich gibt es so eine große Anzahl angeblicher Corots, die der gutmütige alte Meister eigenhändig signiert hat, um armen Teufeln von Schülern und Freunden aus der Not zu helfen. Das ist schon sehr ärgerlich für die Sammler, aber Corot handelte wenigstens wirklich nur aus Gutmütigkeit und Freundschaft; wenn jetzt bekannte Künstler sich auch noch bezahlen lassen, um auf Bilder anderer Leute ihren Namen zu schreiben, dann dürfte den Käufern doch die Gemütlichkeit ausgehen. *K. E. S.*

× **»Künstlerschaft und Warenhaussteuer«** lautet ein Thema, über das zurzeit nicht nur Debatten, sondern wichtige Verhandlungen an maßgebenden Stellen stattfinden. Die seltsame Angelegenheit hat ihren Ursprung darin, daß die preußische Steuerbehörde den Versuch machte, kunstgewerbliche Werkstätten, die die Ausschmückung der von ihnen hergestellten Innenräume auch mit Einzelkunstwerken besorgen, kurzweg als »Warenhäuser« zu behandeln, die dann im Sinne des Gesetzes von ihrem Gesamtumsatz Steuer entrichten müßten. Die Sache war schon soweit gediehen, daß auch *Hermann Muthesius*, als zwei Berliner Kunstgewerbefirmen eine einigermaßen befremdliche Anzeige gegen ihn bei der Behörde einreichten, als »Warenhaus« betrachtet werden sollte, da er als Architekt gleichfalls vielfach für die Einrichtung der von ihm erbauten Häuser sorge! Der »Verein Berliner Künstler«, der seit neuerer Zeit mit anerkennenswerter Energie in derartigen, den Kunstberuf betreffenden Fragen das Wort ergreift und bei diesen Bemühungen schon gute Erfolge erzielt hat, wandte sich daraufhin mit einer Eingabe an den preußischen Finanzminister. In Besprechungen, die infolgedessen zwischen Vertretern dieses Ressorts, des Ministeriums der öffentlichen Arbeiten und der Künstlerschaft abgehalten wurden, hat sich nun auf seiten der Regierung die Geneigtheit gezeigt, den Wünschen der Künstler entgegenzukommen und eine ihre Interessen schädigende Auslegung des Gesetzes zu verhüten. Es soll künftig darauf Rücksicht genommen werden, daß Werkstätten der bezeichneten Art und Architekten (Firmen sowie einzelne) nach Herkommen und Gebrauch Kunstwerke führen oder verkaufen, auch Aufträge an Künstler vermitteln, ohne daß dadurch im mindesten der Charakter des Warenhauses für sie gültig wird.

× In der **Berliner Atelierfrage** scheint sich die günstige Lösung, die man nach verschiedenen offiziösen Aus-

lassungen schon nahegerückt glaubte, doch nicht so rasch einstellen zu wollen. Die Regierung macht jetzt darauf aufmerksam, daß es sich bei dem Verbot der Ateliers in der fünften Etage (also im sechsten Geschoß der Häuser) nicht lediglich um feuer- und gesundheitspolizeiliche Beanstandungen der betreffenden Räume selbst handle, sondern um das Prinzip, dem immer stärker auftretenden Bestreben der Grundstücksbesitzer nach einer intensiveren baulichen Ausnutzung des Grund und Bodens entgegenzutreten und zu verhindern, daß durch die Zulassung weiterer zum dauernden Aufenthalt von Menschen bestimmter Räume über das statthafte Maß hinaus eine noch weitere Anhäufung von Menschen auf einem verhältnismäßig geringen Raume stattfindet. Die Verhältnisse liegen in dieser Hinsicht in Großberlin sehr ungünstig. Schon 1900 kamen durchschnittlich auf ein bewohntes Gebäude in London 7,93, in München 28,9, in Hamburg 23,3, in Berlin aber 50,1 und in Charlottenburg gar 52,6 Bewohner — wobei freilich auch die Größe der Häuser in Betracht zu ziehen ist. Infolgedessen wird es bei dem Verbot des Polizeipräsidenten sein Bewenden haben; doch sollen in besonders gearteten Fällen Ausnahmen gestattet sein.

LITERATUR

Dora Schumann, Die *Darstellungen der Verkündigung in der italienischen Kunst der Renaissance.* Leipzig, B. G. Teubner, 1910.

In dieser knappen, geistvoll geschriebenen Studie erschöpft die Verfasserin das Thema keineswegs. Es ist ihr hauptsächlich darum zu tun, auf die künstlerischen Prinzipien, die bei der Darstellung in Frage kamen, hinzuweisen. Sie beschränkt sich fast ausschließlich auf die Malerei — sehr ungerecht, man muß auch die zahllosen Reliefs und Freigruppen heranziehen, — nur bei der toskanischen Kunst zieht sie die Plastik in ausgiebigerem Maße heran. Nach einem kurzen literarischen Exkurs gibt die Verfasserin einen Überblick der Formen der Darstellung in der altchristlichen und byzantinischen Kunst, um dann zu den verschiedenen Schulen Italiens, die von Toskana, Umbrien, Siena, Venedig und Oberitalien zu übergehen. Den Schluß bildet eine zusammenfassende ästhetische Betrachtung. Das Ganze hat mehr den Charakter eines Essays als einer gelehrten ikonographischen Abhandlung. *B.*

Schlösser und Burgen Sachsens. Die heimatkünstlerischen Bestrebungen in Sachsen haben durch eine soeben erfolgte Veröffentlichung des *H. von Kellerschen* Verlages in *Dresden* eine wertvolle Stütze und Förderung erhalten. Der Dresdener Zeichner und Radierer *Rob. Langbein* gibt in einem ersten Heft zehn der schönsten alten »*Schlösser und Burgen Sachsens*« heraus. Weitere Hefte werden sich anschließen. Das erste Heft enthält die Albrechtsburg (Meißen), Weesenstein, Kriebstein, Vogtsberg, Schwarzenberg, Stein, Mylau, Rochsburg, Kuckuckstein und Hohnstein. Hauptmann a. D. C. von Metzsch-Reichenbach hat zu den einzelnen Bauwerken bau- und familiengeschichtliche Notizen geschrieben, so daß der Geschichts- und Bauforscher genau und klar orientiert ist.

Die Radierungen (Bildgröße 18 × 24 cm.) gehen lediglich auf möglichst getreue Nachbildung des Bauwerkes in seiner Massigkeit und Gliederung aus; sie verzichten, um diesen Eindruck ungeschwächt wirken zu lassen, auf künstlerisch effektvolle Behandlung und bringen als Stimmungselement ein wenig landschaftliche Umgebung und eine meist gut gelungene Behandlung und Charakterisierung der Jahreszeiten zum Ausdruck. Wegen ihrer schlichten, aber in der Klarheit der Überschneidungen und im Reichtum der sorgfältig durchgearbeiteten Formen ehrlichen und deshalb wohltuenden Ausdrucksweise werden diese Blätter den sächsichen Heimatfreunden gerade jetzt beim Wiedererstarken der heimatkünstlerischen Bestrebungen willkommen und erfreulich sein. *Br.*

Thieme-Beckers

Allgemeines Künstler-Lexikon

Sechs Monate nachdem der fünfte Band von Thieme-Beckers Künstler-Lexikon erschienen ist, liegt jetzt schon der sechste Band fertig vor. Meine, bei der Übernahme des Verlages gemachte Ankündigung über die gesicherte und rasche Durchführung des Lexikons hat sich also bewahrheitet. Die Drucklegung des siebenten Bandes hat bereits begonnen; er wird noch in diesem Jahre erscheinen.

Probebogen sendet unberechnet und portofrei

E. A. Seemann, Verlagsbuchhandlung in Leipzig

Inhalt: Die Schmidt-Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett. Von Jaro Springer. — George Niemann †; Angelo Trentin †. — Personalien. — Wettbewerb: Heim des Vereins deutscher Ingenieure in Berlin. — Die Expedition der Harvard-Universität nach den Pyramiden. — Ausstellungen in Leipzig, Wien, Brüssel, Leiden. — Kunstsammlung Rudolf Mosse; Versteigerung der Gemäldesammlung Weber in Hamburg. — Studien über einige lombardische Maler des Quattrocento. — Kunsthistorisches Institut in Florenz. — Vermischtes. — Anzeige.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 19. 8. März 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE RUBENSBILDER DER ALTEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

Unter dem Titel »Anmerkungen zu den Rubensbildern der Alten Pinakothek in München« veröffentlicht Ludwig Burchard in Nr. 17 der Kunstchronik »Anmerkungen, die als Vorschläge zu Änderungen und Zusätzen im Münchener Katalog gedacht sind«. Neben zwei ganzen, recht dankenswerten Beobachtungen zur »Madonna im Blumenkranz« und »Christus und die Reuigen« enthält der etwas prätenziöse Aufsatz einerseits Exzerpte aus der Rubensliteratur, Erörterungen, die entweder mit den Münchener Bildern direkt nichts zu tun haben oder sich über Dinge aufhalten, die im Katalog gar nicht behauptet worden sind — andererseits höchst subjektive Urteile über Eigenhändigkeit und Qualität verschiedener Werke, die da Herr Burchard ohne fest fundamentierte Beweise urbi et orbi verkündet. — Es sei hier nur auf weniges im einzelnen eingegangen. Nicht nur der Augenschein zeugt von der Eigenhändigkeit des »Engelsturzes«, auch die Geschichte seiner Entstehung spricht dafür. Der von Burchard zitierte Brief stammt aus den ersten Vorverhandlungen; über die weitere Geschichte gibt der Katalog Auskunft. Unverständlich geradezu ist es, wie man an der Eigenhändigkeit des »Seneca« und des »Meleager« in seiner jetzigen Form zweifeln kann. Weder bei der »Gefangennahme Simsons« noch bei dem Porträt des Kardinalinfanten Ferdinand hat der Katalog die Eigenhändigkeit von Rubens in Frage gestellt, wie es nach Burchards Ausführungen den Anschein erweckt; es sind lediglich die abweichenden Meinungen zitiert.

Rührend ist der Vorschlag, beim Selbstbildnis des Künstlers mit seiner ersten Gattin oben ein vielleicht noch vorhandenes Stück Leinwand hervorzuziehen. Das Bild ist oben nie auch nur *einen* Zentimeter größer gewesen. Man erkennt oben noch deutlich ein Stückchen ungrundierter Leinwand. Wahrhaft erschütternd wirkt dann die Beweisführung, daß, weil eine mäßige Kopie des »hl. Christoph« Anstückungen aufweist, das Münchener Bild beschnitten sein muß! Daß das oben zugefügte Halbrund bei dem »Kleinen Jüngsten Gericht« nicht aus *sehr* viel späterer Zeit stammt, ist ja auch die Meinung des Katalogs. Die Hauptsache hier ist doch, daß eben eine spätere, vielleicht eigenhändige *Anstückung* festzustellen ist. Dieser ganze Passus in Burchards Aufsatz war gänzlich überflüssig.

Die »Leichenfeier des Decius Mus« ist sehr wohl eigenhändig, nur wurde diese Skizze ähnlich wie fast alle Skizzen des Medicizyklus zu Ausgang des 17., spätestens zu Anfang des 18. Jahrhunderts bildmäßig ergänzt. Hauser hat diese Bilder in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zum Teil von ihren Anstückungen und Übermalungen befreit, bei dem »Decius Mus« sind noch einige Reste jener späteren Übermalung geblieben. Ganz ähnlich liegt der Fall bei der »Niederlage Sanheribs« und der »Bekehrung Pauli«. Ob die Teilreplik der »Helene Fourment« (Nr. 796) erst im 18. Jahrhundert entstanden ist, scheint sehr zweifelhaft, da das Bild bereits im Düsseldorfer Katalog von 1719 erwähnt wird. Das »Waldinnere« ist von Bode, Glück und Tschudi stets für eine Arbeit des Rubens angesehen worden. Burchard muß sich daher damit abfinden, daß man dieses interessante Stück doch nicht in Erlangen belassen hat.

AUGUST L. MAYER.

NEKROLOGE

× Am 19. Februar starb in Berlin, wo er geboren, studiert, gelehrt und gewirkt, der Landschaftsmaler **Albert Hertel** im fast vollendeten 69. Lebensjahre. Mit ihm ist einer der Hauptrepräsentanten der älteren Berliner Schule dahingegangen, ein Mitglied des Menzel-Knaus-Meyerheim-Kreises, dem er künstlerisch wie freundschaftlich eng verbunden war. Er gehörte noch zu der Landschaftergeneration, die als verspätete Erbin der Heroiker vom Anfang des vorigen Jahrhunderts, der Koch und Rottmann, auftrat und demgemäß die Quelle ihrer künstlerischen Bildung immer noch hauptsächlich in Italien suchte. Auch Hertel hatte Jahrelang (1863—1867) sein Domizil in Rom, wo er sich namentlich an Dreber anschloß, und stilisierte südliche Szenerien, oft mit biblischer oder mythologischer Staffage, waren sein Hauptgebiet. In seiner Frühzeit hatte er diese Motive oft mit kräftigen Farben und einer warmen malerischen Tongebung vorgetragen; ein größeres Bild dieser Art, das auf der historischen Landschafterausstellung am Lehrter Bahnhof im Sommer 1905 auftauchte, überraschte durch seine ungewöhnliche Qualität und lenkte den Blick auf Hertels Jugendproduktion überhaupt zurück. Auch nordische, holländische und sogar Berliner Themata (»Sommerabend vor dem Brandenburger Tor«, 1874) packte er damals recht resolut an. Später freilich verlor seine Malerei jenen persönlichen Ausdruck und begnügte sich mehr und mehr mit einem blassen und matten Kolorit, namentlich im Aquarell, das er mit Vorliebe pflegte. Einen ganzen Zyklus dieser Wasserfarbenbilder aus Rom und der Cam-

pagna bewahrt die Nationalgalerie. Von seinen sonstigen Werken seien hier hervorgehoben: »Genuesische Küste« »Nordische Strandszene« (beide in der Nationalgalerie), »Acqua acetosa« (1870), »Via Flaminia«, »Landschaft aus dem Sarcatal mit Christus und dem Versucher«, mehrere dekorative Zyklen, wie die großen Landschaften mit Motiven Sophokleischer Tragödien im Vorsaal der Aula des Berliner Wilhelmsgymnasiums und sechs italienische Landschaften mit den Werken der Barmherzigkeit (1874). Hertel war am 19. April 1843 geboren. Von 1901 an war er längere Zeit Vorsteher des Meisterateliers für Landschaftsmalerei an der Berliner Hochschule. Er gehörte zu den Künstlern, die in nahe Beziehung zum Kaiserhause traten. Besonders wurde er vom Kaiser Friedrich und der Kaiserin Viktoria geschätzt, die sich von ihm unterrichten ließ. Auch Wilhelm II. hatte von seinen Eltern her die Sympathien für Albert Hertel übernommen.

Der am 26. Februar in Paris erfolgte Tod des im Jahre 1836 geborenen Malers **Jules Lefebvre** hat weniger für die Geschichte der Kunst als für den akademischen Unterricht eine gewisse Wichtigkeit. Aus der Akademie hervorgegangen, mit dem Rompreise in die Villa Medici gesandt und nach seiner Rückkehr immer von den offiziellen Kunstbehörden berücksichtigt, hat er als offizieller Kunstprofessor eine größere Rolle gespielt denn als ausübender Künstler. Er lehrte nicht nur in der staatlichen Akademie, sondern auch bei Julian und blieb hier wie dort der von David, Ingres und Cabanel gepflegten Tradition getreu. Alle seine Werke tragen den Stempel dieser akademisch kühlen Schulmeisterlichkeit, und es ist nicht wahrscheinlich, daß die Nachwelt sie sehr lange bewundern wird. Dagegen hat Lefebvre seinen Lohn von der Mitwelt erhalten, bei der er als Porträtist beliebt war, also daß er seit vierzig Jahren die Damen der Aristokratie und Plutokratie von Paris zu malen hatte. Eines seiner besten weiblichen Bildnisse, das Porträt seiner Tochter Ivonne, befindet sich im Luxembourg, wo auch seine bedeutendste allegorische Leistung, die einen Spiegel in der Hand haltende nackte Wahrheit, aufbewahrt wird. Derartige allegorische Frauengestalten hat Lefebvre in fast ebenso großer Zahl gemalt wie Porträts, es wäre aber müßig, alle diese stets mit einem hübschen Namen wie Carmen, Fiammetta, Mignon, Chloe usw. beschenkten Damen einzeln zu besprechen, da alle den gleichen Charakter tragen und im Lebenswerk Lefebvres überhaupt nichts durch außerordentliche Qualitäten hervorragt.

PERSONALIEN

Geh. Baurat Prof. **Heinrich Kayser,** der hervorragende Berliner Architekt und Senator der Akademie der Künste, vollendete am 28. Februar sein 70. Lebensjahr.

Die Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Berliner Akademie der Künste hat Prof. **Ludwig Dettmann,** den Direktor der Königsberger Kunstakademie, zum auswärtigen Mitglied der Sektion für die bildenden Künste gewählt.

Wien. Anläßlich des Schlusses der internationalen Kunstausstellung in Rom sind vom österreichischen Kaiser mehrere Auszeichnungen verliehen worden. So wurde dem Generalkommissär der österreichischen Abteilung in Rom, Direktor der Staatsgalerie Dr. *Friedrich Dörnhöffer* unter Genehmigung seiner Vorrückung in die sechste Rangklasse der Titel eines Regierungsrates, dem Erbauer des österreichischen Pavillons in Rom, Professor der Wiener Kunstgewerbeschule, Architekt *Josef Hoffmann* ebenfalls der Titel eines Regierungsrates verliehen.

Budapest. Dem bekannten ungarischen Porträtmaler *Philipp Laszlo* ist der erbliche ungarische Adel mit dem Prädikate »von Lombosy« verliehen worden.

FUNDE

Zwei neue Holzfiguren vom Isenheimer Altar. Die plastischen Figuren des Isenheimer Altars in Colmar sind bekanntlich nicht von Grünewald, sondern wohl von jenem Niclaus von Hagenau geschnitzt worden, dem man auch die vier Büsten der Anstalt St. Marx in Straßburg zuschreibt. H. A. Schmid vermutet (S. 98), daß diese Figuren unmittelbar vor Grünewalds Isenheimer Tätigkeit, also um 1505—1508 entstanden sind. Leider ist nicht alles erhalten; wie das Gehäuse und Gestänge des Altars zerstört ist, so fehlten auch (Schmid S. 121) neben der Hauptfigur des hl. Antonius »ein Hirte, der ein Schwein und ein Bauer, der kniend ein Huhn darbringt. Die Figuren waren ungefähr halb so hoch wie die Mittelfigur, entsprachen also im Maßstab der Stifterfigur neben dem hl. Augustinus«. Nun ist es Wilhelm Voege gelungen, diese beiden Figuren in München unter Boehlers Beständen herauszufinden und Schmid hat den schönen Fund anerkannt. Voege wußte nichts davon, daß Figuren vermißt würden; er hat lediglich nach Stilmerkmalen geurteilt. Wir hoffen, es gelingt, diese Figuren nach Colmar zurückzubringen. Denn wenn sie auch nicht von Grünewald selbst sind, muß doch jede Möglichkeit, dem ursprünglichen Aspekt wieder nahe zu kommen, benutzt werden. — Übrigens erledigt sich durch den Fund auch die andere Frage, ob die kleine Antoniusfigur im Schongauer-Museum, nach der die Zeichnung in Basel gemacht ist, auch zum Altar gehört habe. Schmid hatte das bereits aus Stilgründen abgelehnt, sie vielmehr in die Zeit um 1470—1500 angesetzt. Der Fund Voeges besetzt den Schrein des Altars so vollständig, daß für weitere Figuren kein Platz bleibt. Der Ort bestätigt nun also, was die Zeit verriet. — Vielleicht hilft dieser schöne Fund, der gerade in die Zeit der neuen Grünewald-Glut fällt, mit dazu, die Rekonstruktion des Gesamtaltars zu betreiben. Freilich genügt es nicht, ihn einfach wieder zusammenzuschrauben, man muß ihm vor allem zu dem originalen Licht wieder verhelfen. Ein großer Teil der ursprünglichen Wirkung beruhte auf dem harmonisch das schöne Ungetüm umschließenden hohen Chor der alten Prämonstratenser-Abtei.

AUSGRABUNGEN

Die Ausgrabungen der Amerikaner in Sardes. Wir haben an dieser Stelle (Kunstchronik 1911/12, Spalte 149) schon kurz über den Beginn der amerikanischen Ausgrabungen in Sardes berichtet. Die zweite Kampagne dauerte von Februar bis Ende Juni 1911, wobei das ganze Tempelgebiet ausgeräumt wurde. Es war hier Grund von 3 bis 10 m Dichte zu entfernen, und die Amerikaner können auf diese erfolgreiche Ausgrabungstätigkeit, bei der sie auf den vier Seiten des Tempelgebietes jeweils eine kleine Eisenbahn zur Verfügung hatten, mit Recht stolz sein. Die bei diesen Ausgrabungen entdeckten architekturalen Details sind von höchstem Interesse und von großer Schönheit. Sie bekräftigen die Ansicht, daß der Tempel in der besten Periode des jonischen Stils, also im Beginn des vierten Jahrhunderts, erbaut worden ist. Jonische Säulen wurden in drei verschiedenen Maßstäben bei der äußeren Säulenhalle, bei den Säulen des Schatzhauses und im Innern der eigentlichen Cella angewandt, welche später zweifellos in eine Zisterne umgebaut worden war. Die Säulen auf der Westseite des Tempels waren alle kanneliert, die auf der Ostseite trugen mit Ausnahme von zwei zwischen den Anten keine Kannelierung. Während man im Vorjahre geglaubt hatte, daß der Tempel nach dem

großen Erdbeben vom Jahre 17 n. Chr. nicht mehr in Benutzung geblieben ist, haben die diesjährigen Ausgrabungen durch Inschriften usw. den Nachweis gebracht, daß der Tempel bis ins zweite Jahrhundert n. Chr. im Gebrauch war. Was man von unvollendeter Arbeit gefunden hat, gehört zu den, nach dem Erdbeben begonnenen und dann nicht mehr zu Ende geführten, Restaurierungen. Einzelfunde in diesem Tempelgebiet waren gering, abgesehen von zwei nur in Fragmenten gefundenen männlichen Kolossalköpfen. — Dagegen brachte die Ausgrabung der Gräber in der Nekropolis an dem Bergabhang jenseits des Flusses gegenüber dem Tempel ganz bedeutende Resultate und Einzelfunde. Über 200 Gräber wurden geöffnet, von denen jedes durchschnittlich sechs Bestattungen aufgenommen hat. Gold-, Silber- und Bronzefunde, zahlreiche Funde von Töpfereien wurden gemacht. Die Gräber stammten ursprünglich aus sehr früher Zeit, wurden oft ausgeräumt und wieder gebraucht, und das ging durch viele Jahrhunderte. Die Gräber liegen in die Hügelseite eingegraben, eines über dem andern, und konnten nur auf ganz schmalen Pfädchen erreicht werden. Die Eingänge in die Gräber der oberen Reihen waren kaum verhüllt; die Erosion hat die Eingänge zu den Gräbern der unteren Reihen tief vergraben. Die Töpfereien beginnen mit der mykenäischen Zeit und dauern bis in die späte griechische. Bei dem gefundenen Goldschmuck fällt die Ähnlichkeit zwischen der lydischen und der etruskischen Goldarbeit auf; sie mag eine wichtige historische Bedeutung haben. Die interessantesten in den Gräbern gefundenen Gegenstände waren jedoch die Siegelsteine. Sie bilden eine Sammlung von seltener Schönheit und künstlerischem Wert, ganz abgesehen von ihrer antiquarischen Bedeutung. Nur wenige stammen aus der hellenistischen Periode und ahmen griechische Vorbilder nach; die Majorität kommt aus der griechisch-persischen Periode, diese waren wahrscheinlich von griechischen Künstlern für vornehme Perser gemacht. — Unter der untersten Gräberreihe stieß man auf Mauern, welche zu Häusern gehört haben, deren untere Teile aus sonnengetrockneten Ziegeln hergestellt waren, während die Dächer und sonstige Details aus Terrakottaziegeln bestanden. Große Dachziegel waren von feinster Tonerde gefertigt und ausgezeichnet gebrannt. Es scheint auch, daß diese Terrakottaziegel bemalt und dann mit einer Glasur bedeckt waren. Howard Crosby Butler, der den Bericht im American Journal of Archaeology erstattet, ist der Ansicht, daß alle diese kolorierten Ziegel älter wie das vierte Jahrhundert sind und teilweise bis in das sechste Jahrhundert hinaufreichen.

Das gleiche Heft des *American Journal of Archaeology*, dem wir diesen wichtigen Bericht über die Ausgrabungen in Sardes entnehmen, bringt noch einige interessante Aufsätze. George H. Chase, der Archäologe der Harvard-Universität, beschreibt eine pränestinische Cista in der Sammlung des Herrn James Loeb in München, eines der besten Exemplare dieser Klasse mit Darstellung einer Gigantomachie. Chase ist der Ansicht, daß diese Cista nicht früher als um 300 bis 250 v. Chr. zu datieren ist. Sie ist ein charakteristisches Beispiel der Kunst von Latium aus dieser Zeit und zeigt zwar die griechische Kunst der süditalienischen Städte, läßt aber die realistischen Tendenzen, wie sie ein Charakteristikum der späteren römischen Kunst geworden sind, schon ahnen. — Zwei korinthische Kopien des Kopfes der Athena Parthenos (eine Terrakottaform und ein Marmorrelief) legt David M. Robinson vor und schließt daran eine äußerst dankenswerte vollständige Liste der Darstellungen der Parthenos. — Überhaupt ist der jetzt vollendete XV. Band (1911) des American Journal of Archaeology wieder ebenso reichhaltig wie die jeweils wegen Inhalt und Ausführung gerühmten früheren Bände. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die **zweite juryfreie Berliner Kunstausstellung,** die sogenannte Hundertmarkausstellung, die Skizzen, Studien und Graphik enthält, wurde am 29. Februar geschlossen. Während auf der ersten juryfreien Kunstschau nur etwa 25 Verkäufe abgeschlossen wurden, war der Verkauf diesmal bedeutend lebhafter. Am 14. März eröffnet dann die Vereinigung bildender Künstler als dritte juryfreie Kunstschau in ihren Räumen in der Potsdamer Straße eine Bildnisausstellung.

× Die **Frauenarbeit in Kunst und Kunstgewerbe,** die sich auf der großen Berliner Ausstellung »Die Frau im Haus und Beruf« präsentiert, nimmt in diesem imposanten Dokument moderner weiblicher Berufstätigkeit eine beherrschende Stellung ein. Nicht als ob die Malerinnen mit ihren engeren Berufskolleginnen sich ungebührlich vordrängten. Im Gegenteil, die eigentliche »Kunstausstellung« ist nur ein Kapitel neben andern, ist »Gruppe XV«, und beansprucht in dem Gesamtbilde einen verhältnismäßig bescheidenen Raum. Aber das ganze Arrangement ist durchaus vom künstlerischen Geiste getragen. Es ist bemerkenswert, wie die Damen Fia Wille, Else Oppler-Legband und Lilly Reich die riesigen Ausstellungshallen am Zoologischen Garten, deren Öde und Unübersehbarkeit bisher jedem Unternehmen an dieser Stelle geschadet haben, als Einheiten gehalten, wie sie die Einbauten besorgt, die Pavillons errichtet, das Eisengerüst der Pfeiler und Brüstungen verkleidet, für eine strenge Durchführung guter Plakate in Wort und Schrift gesorgt, alles durch einfache, gut abgestimmte Farbenakkorde zusammengefaßt haben. In der kunstgewerblichen Abteilung verdienen die Innenbauten und Zimmereinrichtungen von den genannten Künstlerinnen, von Elisabeth von Bazko, von Ilse Dernburg, Frau Cucuel-Tscheuschner, Fräulein Klopsch und Elisabeth von Zahn genannt zu werden, die auch durch ihr ausgezeichnetes Musterschaufenster auffällt. In einer Glasmalereigruppe regiert Ilse Schütze-Schur, in der Schmuck- und Fächerkunst Margarete Erler. Die »Kunstausstellung« selbst zeigt eine vorzügliche Durchsiebung des Besten, was die deutsche Frauenkunst heute zu bieten hat; sie würde jeder männlichen Künstlergruppe alle Ehre machen. Neben den bekannten Namen tauchen neue auf. Auch schwierigere Themata, wie größere Landschaften, Gruppenbildnisse, plastische Akte werden jetzt mit Ernst in Angriff genommen und gelöst. Von dem schülerhaften Nachbeten männlicher Vorbilder, das früher Frauenausstellungen oft unerträglich machte, ist wenig mehr zu spüren. Besonders interessant sind Zeichnungen aus deutschen Gefängnissen, die Käte Kollwitz, Clara Siewert und Hedwig Weiß für die Gruppe »Fürsorge für weibliche Gefangene« geschaffen haben: Anschauungsbilder von aufrüttelnder stofflicher Wirkung, doch zugleich von hoher künstlerischer Qualität. Zum ersten Male wurde es für diesen Zweck gestattet, in Gefängnissen nach dem Leben zeichnerische Studien zu machen.

Wien. *Hagenbund* (Januar-Februar). Durch die Einladung an die *Jung-Norweger,* in Wien eine Kollektivausstellung zu veranstalten, hat sich der Hagenbund ein unbestreitbares Verdienst erworben; lehrt uns diese Ausstellung doch, daß sich hoch im Norden Europas eine Malergruppe zusammengefunden hat, die durch Klarheit und Sicherheit der Absichten und durch eine bedeutende Höhe des Durchschnittsniveaus uns den höchsten Respekt abzwingt. Der bedeutendste dieser Künstler ist uns ja kein Fremder, Edvard Munch ist ja seit langem auch im Auslande wohlbekannt und geschätzt. Die meisten seiner jüngeren Genossen aber dürften dem Auslande neu sein. Edvard Munch

ist noch heute, wie gesagt, der hervorragendste Vertreter der Kunst seiner Heimat. In der Ausstellung ist er durch eine große Reihe von älteren, jüngeren und jüngsten Bildern und Graphiken sehr gut vertreten. Er war immer und ist noch heute ein Farbensynthetiker, der immer mehr großen monumentalen Wirkungen zustrebt. Daß Paris einen großen Einfluß auf ihn ausgeübt hat, ist sicher, ebenso sicher aber, daß er diesen Einflüssen nie sklavisch unterlegen ist, daß er immer er selbst blieb. Ohne auf die einzelnen ausgestellten Bilder näher einzugehen, möchte ich die bedeutendsten kurz erwähnen: Von älteren Bildern die flächig gehaltene »Straße in Kragerö«, das großzügige »Selbstporträt im Restaurant«, die »Melancholie«, dann »Amor und Psyche« (1907), in merkwürdig freier Strichtechnik und überaus zartem psychischen Gehalt, »Blond und Schwarz«, ein köstliches Bruststück einer Brünetten und einer Blonden mit wundervoll nuanciertem Karnat, das prachtvoll hingestrichene lebensgroße Porträt des Schriftstellers Gierlöff am Meeresstrande mit dem Strohhut in der Hand und sein letztes Bild, ein riesiges dekorativ-monumentales Bild »Unter dem Baume«, vielleicht ein Symbol der drei Lebensalter. Das wohlbekannte graphische Oeuvre ist in vortrefflicher Auswahl vertreten.

Die zahlreichen anderen Aussteller so zu besprechen, daß jedem Gerechtigkeit widerfährt, verbietet hier leider der Raum. Denn von Harriet Backer, der nun 67jährigen »Mutter« dieser Malergruppe, die trotz ihres Alters noch so erstaunlich frisch und »jung« malt bis zu den jüngsten Mitgliedern, die das zwanzigste Lebensjahr gerade erreicht oder knapp überschritten haben, gibt es da eine ganze Reihe ausgesprochener hochbegabter Malerindividualitäten. Nur wenige können hier hervorgehoben werden. Von den älteren zunächst Th. Holmboe, der in der Richtung der französischen Impressionisten malt, dann die eigenartig kühlen, klaren und bestimmten Landschaften Harald Sohlbergs, dem Licht- und Luftstimmungen die Hauptsache sind. Stärker aufgelockert sind bei zarter Gesamthaltung die Landschaften und Figurenstücke Thorv. Erichsens (»Winterabend«, »Der gelbe Knabe«.) Bei den jüngeren Künstlern zeigt sich übereinstimmend ein Streben nach strafferer Formsynthese und, im Anschlusse an Cézanne und die jüngeren Franzosen, die Vorliebe für kräftige, satte, ungebrochene Farben. Ich möchte vor allem auf die schönen Arbeiten Per Deberitz' hinweisen (»Birnbaum in der Sonne«), dann auf die kräftigen Stücke Per Krohgs, Porträts und Stilleben, auf die Porträts und Landschaften Hendr. Lunds, die interessanten Stilleben und Landschaften Arne Kavlis, und die farblich sehr amüsanten Stilleben von Oluf Wold Torne, der zur älteren Generation gehört. Zu den jüngsten der Künstler, die ganz mit der neueren französischen Richtung gehen, gehören H. Sörensen und Jean Heiberg, endlich Dagfin Werenskiold, der eine Reihe reizvoller streng stilisierter Tierstücke beigesteuert hat, meist Vögel, symmetrisch angeordnet, die überaus dekorativ wirken. Von Graphiken und Zeichnungen möchte ich außer den schon genannten Arbeiten Munchs noch eine Anzahl Radierungen und Zeichnungen des alten Erik Werenskiold erwähnen, dann die Porträtzeichnungen von H. Lund und nicht als letzte eine Serie der wohlbekannten köstlichen »Simplicissimus«-Karikaturen von Olaf Gulbransson. Kurz, es ist eine im Ganzen und Einzelnen so befriedigende und qualitativ bedeutende Ausstellung, wie sie in Wien schon sehr lange nicht zu sehen war.

O. P.

Reinhold Hoberg, der Leiter der Pan-Presse in Berlin, stellt im »Graphischen Kabinett« am Kurfürstendamm eine reiche Kollektion seiner Arbeiten aus, ein technisch vielseitiges Material, das den begabten Graphiker von den verschiedensten Seiten zeigt. Seine Themen nimmt er meistens aus dem volkstümlichen Leben. Es sind viele gelungene humorvolle Typen darunter. Am besten ist Hoberg in seinen Landschafts-Radierungen, bei denen er mit einfachen Mitteln viel herauszuholen weiß.

SAMMLUNGEN

× In der **Berliner Nationalgalerie** nehmen nun, nach allerlei zeitraubenden Zwischenspielen, die baulichen Veränderungen flotten Fortgang, und das verjüngte Antlitz, das Ludwig Justis Reformarbeit dem Hause geben will, wird immer deutlicher erkennbar. Namentlich im dritten Stockwerk ist die Arbeit vorgerückt und jetzt zugleich mit der Aufstellung der **Sammlung Grönvold** ein Provisorium geschaffen worden, das soeben auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, um sie gleichsam am Werden der »neuen Nationalgalerie« Anteil nehmen zu lassen. Diese Sammlung, die als Leihgabe, vorläufig nur für ein Jahr (hoffentlich aber dauernd!) Aufnahme gefunden hat, hängt nun in dem Saal, der bisher die französischen Impressionisten und die Sammlung Königs beherbergte. Bernt Grönvold hat den Raum selbst für seine Schätze hergerichtet und daraus ein Interieur von ausgesprochen nordischem Charakter, etwa im Sinne Hammershöis gemacht: Teilung der Wände durch eine weiße Leiste, darüber braune, darunter graue Stoffbespannung, und auf dieser die Bilder in durchgeführter oberer Begrenzungslinie. Die feine innere Geschlossenheit der Sammlung wird dadurch besonders klar, weit klarer als auf der Jahrhundertausstellung, wo ihre Stücke verteilt erschienen. Vor allem entfaltet so das Werk *Friedrich Wasmanns* seinen Reichtum. Man verfolgt nun vor der Serie seiner Porträts, Landschaften und Studien, wie der außerordentliche Künstler von der primitiven, durch dänische Einflüsse geleiteten Kunst seiner Vaterstadt Hamburg, über die nazarenischen Anregungen in Rom, selbständig zu einer freien malerischen Anschauung gelangte, die ihn, ohne daß von direkten Berührungen die Rede sein könnte, in die unmittelbare Nachbarschaft des jungen Menzel rückte. Wie er von sauber-bescheidener Intimität und einer aus der Tiefe schöpfenden Empfindung zu heiterem Vortrag, köstlich ausgeglichenen Harmonien und zarten Helligkeiten aufrückte, die ganze Etappen der späteren allgemeinen Entwicklung vorwegnahmen. Was er von Haus aus besaß: eine seltene Fähigkeit zu komponieren und ein fabelhaftes Gefühl für wohlerwogene Farbenverbindungen, hat Wasmann in der tirolischen Einsamkeit, in der er alterte und 1886 als Greis von 81 Jahren starb, aus eigner Kraft zu höchster Ausdrucksfähigkeit gesteigert. Die schönsten der aufgereihten fünfzig Gemälde des Künstlers seien hier zusammengerückt: der frühe Akt von 1829, der Bauernhof und der große Landschaftsblick aus Meran (1835), das Bild der drei Kinder (ca. 1840), die köstliche Gruppe der Mutter und der Schwestern (ca. 1845), dann die Frau mit der Korallenkette, die Alte mit den gekreuzten Händen (ein Meisterstück ersten Ranges). Das Porträt der Schwiegermutter von 1845 und die Landschaft »Ottmanns Gut unter dem Berge« wecken besonders lebhafte Erinnerungen an Menzel. An den Berliner Meister läßt auch der ausgezeichnete männliche Halbakt eines hageren jungen Mannes denken, der früher (noch auf der Jahrhundertausstellung) unter dem Namen Wasmanns ging, heute aber seinem Hamburger Altersgenossen *Viktor Emil Janssen* (1807 bis 1845) zugeschrieben wird. Auch dies Bild ist jetzt in der Nationalgalerie; ebenso das breit gemalte Porträt eines italienisch aussehenden Jünglings von Janssen. Sodann ist des Dänen Grönvold deutsche Entdeckerarbeit namentlich den beiden *Rohden* zugute gekommen, die auf

diese Weise nun gleichfalls in die Galerie gelangt sind. Vom Vater, *Martin von Rohden* (1778—1868), der von Kassel nach Rom kam, wo er die italienische Landschaft aus einem ganz modernen Empfinden malte, sieht man die kostbar zarten Bilder von der Campagna, von Tivoli, von der Villa Adriana, die Waldlandschaften und Blicke über die Ebene. Den Sohn, *Franz von Rohden* (1816—1904), lernen wir hauptsächlich als Porträtisten kennen. Drei *Leibls*, die noch der Sammlung angehören, zeigen in diesem Kreise sehr eindringlich die heimliche Kontinuität der »bonne peinture« in Deutschland von 1800 bis 1900 trotz allen akademischen Widerständen.

Daneben übersieht man nun die neue Gesamtanordnung im dritten Geschoß der Nationalgalerie. Vier Sonderkabinette sind hier geplant. Das der *Casa Bartholdy*, von dem kürzlich schon an dieser Stelle die Rede war, ist halb fertig und wirkt schon in diesem noch fragmentarischen Zustande so überzeugend, daß es allgemeinen Beifall findet. Ein kleiner Vorraum birgt Handzeichnungen des Nazarener, wie übrigens auch ein Nebensaal der Sammlung Grönvold die entzückenden Zeichnungen Wasmanns und Rohdens vorführt. Die weiteren Kabinette werden *Joh. Christian Reinhart*, *Schinkel* und *Max Klinger* gehören, von denen die Galerie dekorative Zyklen besitzt. Schinkel wird, mit den neuerworbenen Wandgemälden, im früheren ersten Saal der Ausländer einquartiert, wo jetzt die Impressionisten hängen, die später mit der Sammlung Königs ins bisherige Handzeichnungskabinett der Nationalgalerie kommen. Dies wieder wird im jetzigen (älteren) Casa Bartholdy-Saal untergebracht, wo es abgeschlossen liegt und ruhiges Studium ermöglicht. Andere Sondersäle in den Fächerkabinetten der Apsis gehören heute schon den Fontainebleauern und Courbet (die jetzt viel besser hängen), den übrigen Ausländern (Segantini, Zorn usw.), einer Auswahl bester Handzeichnungen und Studien von Feuerbach, Marées und anderen, sowie der jüngst geschenkten Sammlung Hildebrandscher Aquarelle (Sammlung Hofmeister), die sehr geschickt in großen Gestellen mit herausziehbaren Rahmen untergebracht wurden. Auch an der (sehr nötigen!) Aufhellung des Oberlichts in allen diesen Sälen wird gearbeitet. Im Erdgeschoß der Galerie endlich sind jetzt die Vorarbeiten des Umbaus fertiggestellt. Man sieht, wie viel Raum gewonnen ist (mehrere hundert Meter Behangfläche!), und wie vorteilhaft die baulichen Veränderungen für die Zwecke des ganzen Museums sein werden, wenn sie erst vollendet sind. Dieser Tag wird freilich kaum vor dem Ende des Sommers anbrechen.

Hannover. Das **Kestner-Museum** versandte seinen Bericht über die Verwaltungszeit vom 15. April 1908 bis 1. April 1911, den ersten unter der Direktion Behncke. Unter den Neuerwerbungen ragt Uhdes »Predigt Christi« hervor, ein farbiger Entwurf zu dem Altargemälde in Zwickau, eine »Straße in Amsterdam« von Max Liebermann vom Jahre 1884 und eine der 1908 in Noordwyck gemalten Strandszenen desselben Meisters. Dazu kommen zwei Bilder von Habermann mit allen charakteristischen Merkmalen dieses Künstlers. Unter den Neuerwerbungen ist ferner vertreten Walter Georgi, Walter Püttner, Angelo Jank, Ernst Oppler, Hans Müller-Dachau. Aus der Wilhelm-Busch-Gedächtnisausstellung von 1908 wurden acht kleine Ölbilder erworben neben verschiedenen Bleistift- und Federzeichnungen. Unter den Handzeichnungen sind zwei Rembrandt-Originale und dann der für Hannover besonders interessante Ramberg, der im Kestner-Museum jetzt sehr reich vertreten ist. Auch die Medaillen und Plaketten, sowie die Münzsammlung, ebenso die kunstgewerbliche Abteilung haben wichtige Neuerwerbungen zu verzeichnen; die Porzellanabteilung ist um seltene Pièces vermehrt worden, ebenso die Silbersammlung. Das Museum kann also mit Befriedigung auf diese letzten Jahre zurückblicken.

Florenz. Die Galleria Pitti ist endlich offiziell der Verwaltung der staatlichen Galerien übergeben worden. Bis jetzt gehörte die kostbare Galerie der Krone.

FORSCHUNGEN

Die von uns schon vor mehreren Monaten angekündigten **grundlegenden Forschungen über den Hausbuchmeister** werden im nächsten Hefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« ihren Beginn nehmen und sich durch mehrere Hefte hindurchziehen. Die Studien sind die gemeinsame Arbeit der Herren K. Friedrich Leonhardt und Helmuth Th. Bossert.

× **Drei unbekannte Gemälde von Anselm Feuerbach** aus Privatbesitz veröffentlicht Prof. Dr. Eduard Heyck in der Märznummer von »Westermanns Monatsheften«. Die interessanten Arbeiten, die hier zum ersten Male in gut informierenden Dreifarbendrucken wiedergegeben werden, gehören Herrn Gerichtsrat Damm in Hannover. Das älteste, das noch Tschudi gesehen und in die Frühzeit — die Pariser, allenfalls Karlsruher Epoche — datierte, trägt auf der Rückseite die Benennung »*Melancholie*«, deren Herkunft von Feuerbach selbst nicht unwahrscheinlich ist. Es ist die Halbfigur eines brünetten jungen Weibes in Profilstellung, das mit fast geschlossenen Augen und leise gesenktem Haupt vor sich hinträumt. Ein weißes Gewand, das vom Scheitel herabfließt, hüllt die linke, zur Brust erhobene Hand ein und bedeckt die linke Schulter, während die rechte frei bleibt. Die Studie ward später, 1869, für das Orpheus-Bild benutzt. Sie hat schon das von oben links einfallende Blau, das in dem späteren Gemälde wesentlich wird, und steuert in manchen Einzelheiten Züge zur Gestalt der Eurydike bei. Das zweite der jetzt aus dem Dunkel auftauchenden Werke ist der *Kopf eines römischen Mädchens;* wie Heyck plausibel macht, vielleicht eine Porträtstudie der jungen Ciocciara, die Feuerbach vor der Nannaperiode öfters als Modell benutzte und auch für die edlen Frauen der Dantebilder verwertete. Der Kopf ist in klingenden venezianischen Farben gemalt, die doch von einem eigentümlich Feuerbachischen Ton überhaucht sind. Ein wenig jünger, aber auch noch vor der Nannazeit anzusehen ist das dritte Bild: ein *Knabenkopf* von ungewöhnlich plastischer Energie und sprechendem Leben. Ob die Studie in Rom selbst oder auf Ferien in Deutschland entstanden ist, läßt sich freilich schwer entscheiden.

VERMISCHTES

Hans Thoma hat seiner Heimatgemeinde **Bernau** für das dortige Kirchlein ein **Altarbild** gemalt, das zurzeit im Thoma-Museum in Karlsruhe ausgestellt ist. Die gekrönte Madonna breitet ihren Mantel über den zu ihren Füßen liegenden Ort Bernau aus, prächtige, kräftige Schwarzwaldtannen stehen am Eingang des Dorfes, aus ihren Zweigen ertönt das Lied der Vögel; auch das Geburtshaus des Meisters wird auf dem Altarbilde sichtbar. Die kleine Gemeinde ist durch dieses Bild um eine große Anziehungskraft für die Fremden bereichert worden.

Zukunftsmalerei. Paris steht augenblicklich im Zeichen der Zukunftsmalerei. Das neue Evangelium wird von italienischen Missionaren gepredigt, die ihren Hauptsitz in Mailand mit Zweigniederlassungen in Rom und Paris haben. Der eigentliche Führer ist nicht Maler, sondern Dichter, und heißt Marinetti. Während die zu seiner Fahne schwö-

renden Maler eine Ausstelluug bei einem Kunsthändler des Boulevards veranstaltet haben, hält er Vorträge und sucht Propaganda für seine Ideen zu machen. Diese Ideen sind im Grunde weiter nichts als die logische Folgerung aller Neuerungen der letzten zehn Jahre, denen stets eine mehr oder heftige Abwendung von allen alten Kunstanschauungen zugrunde lag. Diese Italiener führen diese Abneigung auf die Spitze, und Marinetti erklärt in seinen Vorträgen, nicht nur in der Politik, sondern auch in der Kunst seien Dynamit und andere Sprengstoffe eine herrliche Erfindung, um Platz für neue Ideen zu schaffen. Er befürwortet also, daß man die alten Tempel, Kirchen und Paläste sowohl als auch die Bildwerke und Malereien vergangener Epochen ein bißchen in die Luft sprenge und so tabula rasa für die Zukunftskunst mache. Während Marinetti so grimmig predigt, zeigen die fünf Zukunftsmaler, die er für seine Ansichten gewonnen hat, was sie unter Zukunftsmalerei verstehen. Dabei zeigt sich freilich, daß die Sache nicht ganz neu ist: in den Uranfängen der darstellenden Kunst und bis in die Renaissance hinein bemühten sich die Maler, einen dauernden Vorgang von seinem Anfange bis zu seinem Ende auf einer einzigen Leinwand oder einer einzigen Mauerfläche darzustellen. Das taten sie, indem sie den nämlichen Mann drei- oder zehn- oder zwanzigmal malten und ihn jedesmal in einer anderen Phase seiner Tätigkeit zeigten. So gibt es zum Beispiel eine Darstellung der Hinrichtung Savonarolas in Florenz, wo man die Verurteilten sowohl zwischen ihren Beichtvätern auf dem zum Schafott führenden Stege, als auch aufgehängt an der Spitze des den Scheiterhaufen überragenden Galgens sieht. Dieses nun ist der springende Punkt der neuen Zukunftsmalerei: die neuen Apostel wollen nicht ein festes und starres Bild geben, sondern die Sache muß in beständiger Bewegung sein. In ihrem Manifest sagen sie zum Beispiel, ein Pferd habe nicht vier Beine, sondern zwanzig oder noch mehr, und so malen sie dann auch wirklich einen durch die Luft geschwungenen Stock nicht ein-, sondern zwanzigmal; von einer vorüberschwebenden Tänzerin malen sie in eine Ecke des Bildes das halbe Profil, dann kommt ein Tisch, eine Topfpflanze oder so etwas, das man auch nur halb sieht, dann erscheint wieder das linke Bein oder der rechte Arm der Tänzerin, neue Hindernisse, neue Bruchstücke der tanzenden Person usw. Ein Maler hat einen Spaziergang in Paris gemalt: da sieht man das Sacré Coeur, einen Autobus, einen Zeitungsverkäufer, eine lustwandelnde Dame, den großen Triumphbogen, zwei Dutzend Haustüren, Fenster, Mauern, dreihundert Bruchstücke von eilenden oder weilenden Menschen, kurz alles, was man vielleicht auf einer Autobusfahrt von Montmartre nach der Place de l'Etoile sehen mag, und was der Schriftsteller von einer solchen Fahrt allenfalls erzählen könnte. Da man in der Vorüberfahrt immer nur halbe Eindrücke erhält, da alle diese Eindrücke sich zu einem tollen Durcheinander vereinigen, so stellt diese Zukunftsmalerei so etwas wie einen Sankt-Veitstanz von Linien und Farben dar, ebenso weit entfernt von der erwähnten primitiven Nebeneinanderstellung sukzessiver Vorgänge, die ebenso naiv wie klar und einfach war, wie von irgend einer heutigen Kunstbestrebung, die durch Farbe, Licht oder Linie auf das Auge wirken will. Selbstverständlich werden die grellsten und tollsten Farben nebeneinander, durcheinander und übereinander geschmiert, ebenso toll und närrisch kreuzen und decken sich die Linien, und nachdem man sich die ausgestellten 35 Gemälde, deren einige recht respektable Dimensionen haben, sattsam beschaut und im Manifeste der Zukunftsmaler gelesen hat, daß sie auf den Titel »Narren« stolz sind, kann man kaum umhin, ihren Stolz ein wenig zu kitzeln, indem man ihnen zugesteht, daß sie diesen Ehrentitel ein klein wenig verdienen. Man würde ihnen den Titel voll und ganz zubilligen, wenn man nicht argwöhnte, daß in dieser Narrheit vielleicht Methode stecken könnte. Toll- und Narrheit sind mächtige Empfehlungen beim heutigen Snob, und vielleicht sind diese Zukunftsmaler gar nicht so närrisch, wie sie sich stellen, sondern sie suchen nur, besser beglaubigten Narren das Geld aus der Tasche zu holen! *K. E. Sch.*

Das **Kopenhagener Ballett als Monumentalskulptur.** Dr. Carl Jacobsen, der bekannte dänische Mäzen, will jetzt unter anderem die bekanntesten und hervorragendsten Ballettsterne Kopenhagens in Bronze verewigen lassen. Rudolf Tegner soll einen Ballettspringbrunnen schaffen, der in der idyllischen Parkanlage Rosenborg Platz finden wird, und vor die von Jacobsen gegründete Glyptothek sollen zwei »Flaggenstangen der Tanzkunst« zu stehen kommen, Arbeiten von Karl Bonnesen. Die Gestalten der Tänzerinnen werden etwa in Lebensgröße erscheinen.

Carpeaux' Tanzgruppe. Seit Wochen schon disputieren die Pariser Blätter darüber, ob man die berühmte Tanzgruppe vor der Großen Oper abnehmen und durch eine Kopie ersetzen solle. Der Regen hat dem Meisterwerke des Bildhauers Carpeaux ein wenig zugesetzt, und es heißt, daß die Arbeit rettungslos verloren ist, wenn man sie an ihrem Platze läßt. Nur ist man noch uneinig, ob man ein besonderes Regendach über die Gruppe bauen oder aber das Werk abnehmen und in das Museum des Louvre bringen, während an seine bisherige Stelle eine neue Kopie treten soll. Die Pariser, die sich so herumstreiten, machen der Patrie des Arts wenig Ehre. Sie könnten wissen, was alle Leute wissen, die jemals ein Bildhaueratelier betreten haben, daß die Gruppe an der Großen Oper durchaus keine von der eignen Hand des Bildhauers geschaffene Originalarbeit, sondern weiter nichts als eine von dem sogenannten »Praticien«, dem Steinmetzen, geschaffene Kopie ist, zu der Carpeaux, der mit Aufträgen überhäuft war, nicht das geringste eigenhändig hinzugetan hat. Und weiter sollten diese Kunstfreunde wissen, daß eben in dem Museum, wohin sie die angebliche Originalarbeit Carpeaux' bringen wollen, das wirkliche Original schon seit dem Tode des Meisters aufgestellt ist. Im Louvre steht der nach dem von Carpeaux modellierten Tonmodell hergestellte Gipsabguß der Tanzgruppe, der übrigens nur halb so groß ist als die nach ihm ausgeführte Marmorkopie an der Oper, die man jetzt als Original retten möchte. An der Hand dieses wirklichen Originials, das sicher und gut aufgehoben ist und tausend Jahre hier stehen kann, ohne im geringsten vom Zahne der Zeit zu leiden, kann man hundert und tausend ebenso gute Marmorkopien anfertigen lassen wie die vor der Großen Oper. Das ganze Geschrei ist also müßiges Geschwätz, und das französische Kunstministerium könnte sich nicht ärger blamieren, als wenn es wirklich ein Regendach über die Gruppe stellen oder gar den etwas verregneten Stein in das Museum bringen und durch eine neue Kopie ersetzen ließe.
K. E. Sch.

Wien. Zwischen dem **Komitee für das Luegerdenkmal** und der Wiener Künstlerschaft ist ein Konflikt ausgebrochen, der, im Zusammenhange mit den Vorkommnissen gelegentlich der jüngsten Bismarckdenkmal-Konkurrenz, vielleicht prinzipielle Bedeutung hat. Das Wiener Denkmalkomitee nimmt das Recht für sich in Anspruch, unabhängig vom Spruche der Jury einen Entwurf für das auszuführende Denkmal auszuwählen. Die Künstlerschaft fordert wiederum, daß sich das Komitee an den Spruch der Jury halte. Da bisher keine Einigung erzielt worden ist, ist nun der Delegierte des Künstlerverbandes öster-

reichischer Bildhauer aus der Jury ausgetreten und sämtliche Künstlervereinigungen Wiens haben beschlossen, sich am Wettbewerbe nicht zu beteiligen. Es wird interessant sein zu sehen, wie sich das Komitee zu dieser Tatsache stellen wird. *O. P.*

LITERATUR

R. Anheißer, *Altschweizerische Baukunst.* Neue Folge. 54 S. u. 100 Taf. Fol. Bern, A. Francke. 1910. Geb. Fr. 35 (M. 28.—).

Zu der ersten, mit ungeteiltem Beifall aufgenommenen Sammlung seiner liebevollen Federzeichnungen (1907) fügt der Verfasser nun eine zweite, voll von Schätzen baulicher Schönheiten. Wenn man bedenkt, zu welchen Prachtwerken das Schweizerland außerdem noch den Stoff geliefert hat, so kann man sich eine Vorstellung von dem fast unerschöpflichen Reichtum der Bauformen in diesem gesegneten Alpenlande machen. Zunächst werden wir wieder in die Westschweiz geführt, durch die Städte und Flecken am Bieler See, im Jura, im Berner Oberland und am Genfer-See. Dann lernen wir das rätoromanische Haus Graubündens kennen und wandern mit dem Verfasser durch das stille Toggenburg und den Thurgau herab bis Schaffhausen und Lauffenburg. Überall sind Bürger- und Bauernhäuser, Städte- und Dorfbilder, Burgen, Brücken, Kirchen und Klöster von einem feinen Künstlerauge erfaßt, in ihrem malerischen Eindruck und zugleich mit ihren charakteristischen Detailformen dargestellt und durch eine glänzend geschriebene Einleitung des näheren erläutert. Es ist erfreulich zu sehen, daß unter dem Eindruck dieser und verwandter Publikationen die neuschweizer Baukünstler sich doch endlich auf ihr besseres Erbe besinnen. Auch der flüchtig Reisende wird bemerken, daß in den Neubauten der letzten Jahre der entsetzliche Kastenstil der Alpenhotels überwunden ist und überall die bodenständige altschweizerische Bauart zu neuem Leben erwacht. Man würde dem Verfasser sehr gern auf einer gleichen Wanderung durch die Südschweiz folgen. Was man nur im Vorbeifahren auf den großen Bahnlinien sieht, erweckt den lebhaften Wunsch, durch ein Aufnahmewerk ähnlicher Art in die Baukunst der italienischen Alpentäler eingeführt zu werden. *Bergner*

Pèleo Bacci, *Documenti Toscani per la Storia dell'Arte.* Volume I con 13 illustrazioni, Firenze 1910, Ferrante Gonnelli. X und 163 Seiten 8° mit 13 Tafeln.

Im Jahre 1810 erschienen in Florenz die »Notizie inedite della Sagrestia Pistojese etc«, eine noch heute geschätzte, auf archivalischen Forschungen basierende Arbeit des gelehrten Cicerone Sebastiano Ciampi über Werke der Skulptur, der Malerei und der Goldschmiedekunst in Pisa und Pistoja. Die Hundertjahrfeier dieses trotz seiner Mängel sehr verdienstlichen Buches hat Pèleo Bacci durch die Herausgabe seiner seit Jahren sorgsam gehüteten Archivalien in die Erinnerung gerufen. Die Dokumente des uns vorliegenden ersten Bandes beziehen sich fast ausschließlich auf die Geschichte der Kunst in *Pistoja.*

Die alte Ghibellinenstadt im Norden von Florenz hat niemals große Meister hervorgebracht, und wenn sie auf künstlerischem Gebiete Eigenes leistete, so waren es meist eklektische Arbeiten von Nachahmern der Meister aus den benachbarten großen Kunstzentren. Von Florenz, Lucca und Pisa durch allen Zwist getrennt, hat Pistoja doch jederzeit den Künstlern dieser Städte gastliche Aufnahme gewährt. Die Lage der Stadt am Anfang der großen den Apennin durchquerenden Handelsstraßen und mit freiem Wege zum Meere war der Entwicklung des Handels und der Gewerbe sehr günstig. Die Bischöfe und Podestà, die meist von auswärts kamen, brachten Künstler ihrer Heimat nach Pistoja, wo diese Arbeit und Gewinn fanden. Schon Dante erwähnt in seiner Divina Commedia die kostbaren Kirchenschätze in der Sakristei von San Jacopo, aber ihre Hauptstücke hat er nicht geschaut: Nicht die Statue von Giglio Pisano, nicht den von Aachen hierhergebrachten Arm des Stadtheiligen Zeno in seinem kostbaren Gehäuse, nicht das wundervolle Reliquiar des Kreuzes, das der Florentiner Romolo di Senuccio di Salvi geschaffen, und nicht die kostbaren silbernen Tafeln, die in Florenz von der Meisterhand des Francesco Niccolai und des Leonardo di ser Giovanni entworfen waren und ebensowenig die Kelche, die Duccio di Donato, Barnaba und Ambrogio da Siena gearbeitet hatten.

Neben der Architektur, der Bildhauerkunst und der Malerei blühte das Kunstgewerbe in Pistoja. Eine große Zahl von Künstlern und Kunsthandwerkern zieht an uns vorüber. Lombardische Marmorarbeiter und Architekten kommen aus Pisa und Lucca und finden hier Beschäftigung. Der Florentiner Maler Coppo di Marcoaldo, der in der Schlacht von Montaperti gefangen genommen wurde, entflieht aus seinem Gefängnis in Siena und findet zugleich mit dem Sieneser Goldschmied Pace di Valentino gastliche Aufnahme. Florenz entsendet Puccio Capanna, einen der besten Schüler Giottos, Siena den großen Meister Pietro Lorenzetti und Sieneser Künstler führen das Grabmal des berühmten Rechtslehrers Messer Cino Sighibuldi aus. Pisa gibt auf viele Jahre hinaus seine besten Marmorbildner, Niccola und Giovanni Pisano an Pistoja ab. Aus dem nahen Bologneser Appennin kommt Dalmasio di Jacopo Scannalocchi und sein Sohn Lippo, der später in Siena seinen Wohnsitz nimmt. Maler und Marmorari siedeln aus dem fernen Verona nach Pistoja über, Teppichweber aus Como und Parma, aus Deutschland und Flandern. Das sind die wichtigsten der Künstler, über deren Wirken Pèleo Bacci uns zu orientieren beabsichtigt.

Das erste Kapitel der Arbeit bringt neue Dokumente über *Guido da Como* und seine Schüler in Pistoja (1250—1252). Die Inschrift auf dem Taufbrunnen im Baptisterium zu Pisa von 1246 wird zum ersten Male richtig gelesen und interpretiert. Guido und Guidetto sind nach Bacci Zeitgenossen, aber nicht Vater und Sohn, und Guido Bigarelli aus Como, der den Taufbrunnen im Baptisterium zu Pisa meißelte, ist nicht identisch mit dem Guido da Como, der in S. Bartolomeo zu Pistoja gearbeitet hat. Letzterer ist das Oberhaupt einer ganzen Schule von Marmorarbeitern, deren Tätigkeit zum ersten Male durch Bacci beleuchtet wird. Das zweite Kapitel ist dem Meister *Buono di Bonaccolto* und anderen Florentiner Marmorarbeitern gewidmet und umfaßt die Jahre von 1260 bis 1272. Eine bisher ganz unbekannte Betätigung der Florentiner Plastik wird hier durch den Verfasser illustriert. Es sind die letzten Künstler der absterbenden romanischen, von Pisa und Lucca beeinflußten Richtung. In einem dritten Kapitel wird der Wortlaut des nur fragmentarisch erhaltenen Kontraktes vom 10. Juli 1273 rekonstruiert, der *Niccola Pisano* verpflichtete, für die Kapelle S. Jacopo im Dom einen Marmoraltar zu liefern. Die Ansicht, daß Niccola von Geburt Pisaner war, empfängt durch den Passus: »De capella sancti Blasii Pisarum« eine neue Stütze. Von einem Pistojeser Meister *Manfredino d'Alberto,* der von 1280 bis 1293 für die Kirche S. Michele di Fassolo zu Genua noch erhaltene Fresken schuf, und von einigen seiner Zeitgenossen, wie Schiatta di Bonodito (1280), Nanni di Ughetto (1295—96), Puccino (1293), Vanni di Orlandetto (1299), vermelden neue Urkunden, die Bacci in mühseliger Archivarbeit gesammelt hat.

Die Accademia Ligustica in Genua bewahrt jetzt die von den Wänden der Kirche S. Michele abgelösten Fres-

ken des Manfredino, die das Gastmahl in Bethanien und S. Michael als Seelenrichter darstellen und von ihrem Schöpfer folgendermaßen firmiert und datiert sind: »MAGISTER MANFREDINUS PISTORIENSIS ME PINXIT MCCLXXXXII MENSE MADII.« Ein drittes Fresko, das mit der Kirche zerstört wurde, stellte in kolossaler Größe den Erzengel dar mit der Inschrift: »in mense Januarius (!) hoc opus factum fuit.« Die von Bacci beigegebenen Abbildungen lassen den Meister als einen Nachfolger des Coppo di Marcoaldo erkennen, der 1274 in Pistoja tätig war. Im fünften Kapitel rekonstruiert der eifrige Urkundenforscher auf Grund alter und neuer Dokumente die Geschichte des *Silberaltars* in *S. Jacopo* zu Pistoja und seines Meisters *Pero da Firenze* und meldet, daß 1357 Ugolino di Vieri da Siena als Schiedsrichter über das mißlungene Werk ein Urteil abgab, das niederschmetternd war. Im sechsten Kapitel wird von den neun Bildfeldern desselben Altars »in cornu Evangelii« gehandelt, die von 1361 bis 1164 durch die Florentiner *Francesco Niccolai* und *Leonardo di Ser Giovanni* angefertigt wurden, und im Schlußkapitel von den Geschichten aus dem Leben des Apostels Jacobus, die *Leonardo di Ser Giovanni* schuf und die ihm eine bedeutsame Stellung als Übergangsmeister zwischen Andrea Pisano und Lorenzo Ghiberti zuweisen.

Die schöne und sorgfältige Veröffentlichung Baccis verdient den Fachgenossen auf das angelegentlichste empfohlen zu werden. *Walter Bombe.*

Neben meiner Kunst. Flugstudien, Briefe und Persönliches von und über Arnold Böcklin, herausgegeben von Ferdinand Runkel und Carlo Böcklin. Mit 125 Illustrationen. Vita, Berlin-Ch.

Dieses Buch beschäftigt sich zum erstenmal eingehender mit den Böcklinschen Flugproblemen und bringt hierzu auch soweit möglich Quellenmaterial bei, drei Aufsätze über den Vogelflug, die der Maler im Jahre 1886 in der Zeitschrift des Deutschen Vereins zur Förderung der Luftschiffahrt publiziert hat; im Zusammenhang mit seinen Flugstudien stehende Briefe, Vorarbeiten zu den Aufsätzen, Notizen und erläuternde Zeichnungen. Das Erstaunliche an Böcklins Flugapparat (der übrigens im Lauf der Jahre verschiedene Wandlungen durchgemacht hat) war, daß derselbe »in seiner Bauart fast vollkommen den heute von den Flugtechnikern verwendeten sogenannten Zweideckern entsprach« (Oberstleutnant Buchholz). Nur hielt Böcklin den größten Teil seines Lebens an der Überzeugung fest, daß der Flug mit Hilfe des Windes ohne jede eigene treibende Kraft (Motor) zu bewerkstelligen sein müßte. Es ist klar, daß hier seine gewaltige Phantasie alles, was diesem Gedanken entgegenstand, einfach ausschaltete, während der nüchterner denkende Wissenschaftler sofort die praktische Unmöglichkeit der Idee einsah. So spricht sich auch Generalleutnant Goltz in einem Brief an den Künstler in dieser Hinsicht aus (S. 263). Es wäre wohl wünschenswert gewesen, wenn sich ein Fachmann der Bearbeitung der rein flugtechnischen Teile des Buches gewidmet und dieselben in historischer Reihenfolge und kritisch unter Beigabe der geordneten Quellen behandelt hätte. So hat man leider den Eindruck, als ob dem Buch in seiner ganzen Anlage die klar ordnende und scheidende Hand gefehlt hätte. Das Eingangskapitel, überschrieben »Das Doppelich«, bringt nur Persönliches und zwar auf eine wenig glückliche Art, indem es Eigenschaften des Künstlers, die ihren Grund in der Notwendigkeit des Zusammenlebens mit einer aus allen möglichen Charakteren zusammengesetzten menschlichen Gesellschaft haben und daher fast allen Menschen gemeinsam sind, als etwas Besonderes hervorhebt, ferner indem es des Künstlers inneres Verhältnis zu Adolf Hildebrand in recht unnötiger und in diesem Zusammenhang eigentlich unverständlicher Weise erörtert, ohne dabei auch alle hierfür in Betracht kommenden Gründe angeben zu können. Bedeutend wertvoller ist das folgende Kapitel, das sich mit den Flugstudien, ihrer Geschichte und ihren Ergebnissen beschäftigt und auch in ausführlicher Weise Episoden aus dem Leben des Malers erzählt, so weit sie in einem gegenständlichen oder auch manchmal nur zeitlichen Zusammenhang mit seinen Flugideen stehen. Hier findet sich auch in rein künstlerischer Hinsicht manch schätzbare Bemerkung, wie z. B. daß die Toteninsel ihre Entstehung dem Anblick der Festung von Ischia und nicht der Insel Ponteconissi, die Böcklin nie gesehen, verdankt. Dagegen muß einer Stelle energisch widersprochen werden, nämlich dem unglücklichen Versuch, Böcklin nachträglich zum Wagnerianer zu stempeln. Ein so großer Musikfreund und namentlich Verehrer der Klassiker Böcklin war, so stand er doch der Wagnerschen Musik durchaus ablehnend gegenüber, was bei seiner ganzen Art vollkommen begreiflich und eigentlich selbstverständlich ist. Seinem gesunden musikalischen Sinne, seiner so aus dem Vollen schöpfenden Gestaltungskraft wollte die Wagnersche Musik mit ihrer oft gequälten Erfindung, ihrer schwülen Sinnlichkeit, ihrem Arbeiten mit Mitteln, die in keinem Verhältnis zu der häufig surrogatartig anmutenden Empfindung stehen, keine Befriedigung gewähren, und so hatte sie ihm innerlich nur wenig zu geben, genau so wie seinem ganzen Wesen der *Mensch* Wagner widerstrebte. Wenn die Herausgeber des Buches Böcklins scharfe Antwort auf Wagners Frage »Von Musik verstehen Sie wohl nicht viel?« damit erklären wollen, daß Wagner von dem Maler verlangt hatte, er sollte bei der geplanten Parsivaldekoration »Pflanzen auf Gipfeln malen, wo sie — in dieser Höhenlage — niemals vorkämen«, so kann ich mich eines Zweifels an dieser heute ja leider nicht mehr auf ihre Richtigkeit nachkontrollierbaren Auslegung nicht erwehren. Böcklins musikalische Götter waren Bach, Gluck, Mozart und Beethoven und zu dieser Geschmacksrichtung bekannten sich damals und bekennen sich noch heute viele seiner Freunde und Kollegen. Die folgenden Kapitel behandeln nun des Künstlers Bemühungen und Versuche für seine Ideen die Militärbehörden und Luftschifferkreise in Berlin zu gewinnen, dann die schon vorerwähnten Aufsätze, Briefe und ähnliches. Unter den zahlreichen auf die verschiedenen Orte, Personen, Kunstwerke und Technika bezüglichen Abbildungen zeigt das gut und solid ausgestattete Buch als Wertvollstes bisher unbekannte Zeichnungen, Brief- und Manuskriptfaksimiles und Photographien des Meisters, dabei eine ganz köstliche Karikatur seines Freundes Viktor Zurhelle. So darf man das Werk, wenn es auch in mancher Hinsicht nicht das ist, was es hätte sein können, doch für den Böcklinfreund und -forscher als von Nutzen erachten, da es Neues und überhaupt eine bisher fast unbeachtete, durch Jahrzehnte währende Tätigkeit Böcklinschen Geistes zum ersten zur Sprache bringt. *B—r.*

Inhalt: Die Rubensbilder der Alten Pinakothek in München. Von August L. Mayer. — Albert Hertel †; Jules Lefebvre †. — Personalien. — Zwei neue Holzfiguren vom Isenheimer Altar. — Die Ausgrabungen der Amerikaner in Sardes. — Ausstellungen in Berlin, Wien. — Berliner Nationalgalerie; Kestner-Museum in Hannover; Galerie Pitti in Florenz. — Forschungen über den Hausbuchmeister; Drei unbekannte Gemälde von Feuerbach. — Vermischtes. — Anheißer, Altschweizerische Baukunst; Bacci, Documenti Toscani per la Storia dell'Arte; Neben meiner Kunst. Von F. Runkel und Carlo Böcklin.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 20/21. 22. März 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

THEODOR SCHREIBER †

geboren 1848 in Strehla, gestorben 1912 in Leipzig

Das Leipziger Museum hat seinen langjährigen Direktor, die Archäologie einen verdienten Forscher verloren. Theodor Schreiber ist am Morgen des 13. März nach kurzer Krankheit entschlafen.

Vor wenigen Monaten konnte er in aller Stille des Tages gedenken, wo er vor 25 Jahren zur Leitung des Leipziger städtischen Museums als Nachfolger Lückes berufen ward. Diese Berufung war damals eigentlich ein Schritt vom Wege, weil der Archäologe Schreiber, der sich schon in seiner klassischen Wissenschaft einen Namen gemacht hatte und bereits eine außerordentliche Professur bekleidete, der Pflege der modernen Kunst bisher fern geblieben war. Was aber zuerst ein Versuch, oder vielleicht eine vorübergehende Stellung schien, ward für Schreiber, der alles, was er ergriff, mit Treue, Liebe, Ernst und gebildetem Fleiß umfaßte, bald zur zweiten Lebensaufgabe. So ward der Erforscher der alexandrinischen Kunstblüte Direktor eines nur auf die Pflege der lebenden Kunst gestellten Museums; so blieb aber auch der moderne Museumsdirektor sein lebelang Archäologe. Und in dieser Doppelwelt, in der er sich bewegte, in diesem Durchdringen zweier, in der Art der Betätigung einander ausschließenden Lebenskreise findet man den Schlüssel zu manchem Zug im Wesen des Verstorbenen.

Aber das soll ihm doch hier über das Grab hinaus nachgerufen werden: er hat sich mit ganzem Herzen bemüht, Leipzigs Kunstbesitz zu mehren, Leipzigs Kunstverständnis zu heben. Fortgesetzt hat er jahraus, jahrein durch beredsame Vorträge Begeisterung für die moderne Kunstbewegung, Verständnis für die ältere Kunstübung in der Leipziger Bürgerschaft zu wecken gesucht. Besonders um Klinger hat er sich sehr verdient gemacht; und er sprach mit Vorliebe von der Zeit, da die schrankenlose Verehrung Klingers bei den maßgebenden Vertretern der öffentlichen Kunstpflege durchaus noch keine Selbstverständlichkeit war. Aus diesen Zeiten packte er gern aus, wenn man an seine verspäteten Käufe, an verpaßte Gelegenheiten rührte.

Allerdings gehörte er auch nicht zu den starken, rücksichtslosen Persönlichkeiten, die das für gut Erkannte gegen alle Widerstände durchsetzen. Aber wenn man aufzählen würde, was unter seinem Direktorat das Leipziger Museum an Schätzen gewonnen hat, so würde doch eine stolze Reihe für ihn zeugen: Böcklins Toteninsel und Liebermanns Konservenmacherinnen, Leibls Spinnerin und Klingers Blaue Stunde, Segantinis Liebesfrucht, Thomas wundervolle Mainlandschaft und der große, prächtige Zuloaga. Jedenfalls ist das Leipziger Museum, wenn wir Hamburg ausschließen, unter den städtischen Museen Deutschlands eines der besten und reichsten. Und daß es so geworden ist, darum hat Schreiber in einem Vierteljahrhundert sich redlich verdient gemacht.

In der Altertumswissenschaft verknüpft sich mit seinem Namen die Aufhellung der Kenntnis von der alexandrinischen Bildnerei. Als Schüler Overbecks kam Schreiber Ende der siebziger Jahre nach Italien, wo er mehrere Jahre in Rom, dann in Palermo Studien machte. Damals katalogisierte er (mustergültig, und heute noch vorbildlich) die Antiken der Villa Ludovisi und bemerkte dabei zwei schöne Reliefs, die er als hellenistisch ansprach, und die das Samenkorn waren, aus dem seine ganze künftige Forscherlaufbahn entsproß. Er machte sich nämlich auf die Suche nach weiteren solchen Reliefs hellenistischen Stiles, entdeckte in Wien jene Brunnenreliefs aus dem Palazzo Grimani, über die er eine ausgezeichnete Abhandlung herausgab, und bereiste schließlich mit Unterstützung der sächsischen Akademie der Wissenschaften alle Teile Europas, um diese »hellenistischen Reliefbilder« photographisch aufzunehmen. In dieser großen Publikation hat er der Archäologie eine Materialsammlung bereitet, die — wie auch dieses Material gewertet und gedeutet werden mag — für die Wissenschaft höchst wichtig ist

Schließlich sah er sich vor die interessante Aufgabe gestellt, zunächst als archäologischer Beirat dem Geographen Sieglin bei einer von dessen Bruder ausgerüsteten Expedition nach Ägypten zur Seite zu stehen. Sieglin wollte auf Grund von Schriftquellen das Grab Alexanders des Großen finden. Lokale Schwierigkeiten machten die Erforschung aber unmöglich. Jedoch begann nun Schreiber durch Sieglins Munifizenz selbständig weitere Forschungen in Alexandria zu unternehmen und hat auch später noch eine zweite solche Sieglin-Expedition ausgeführt. Das hauptsächliche Ergebnis ist niedergelegt in einem Werke über die Nekropole von Kôm-esch-Schukafa in Alexandrien. So kam er schließlich auch auf Studien über die Bildnisse Alexanders des

Großen und hat auch hierüber eine sehr gründliche Arbeit verfaßt.

Daß die Ergebnisse seiner Forschungen bei seinen Fachgenossen nicht ungeteilten Beifall fanden, darf nicht verschwiegen werden; aber Studniczka hat an seinem Grabe gesagt: der Kern seiner wissenschaftlichen Lebensarbeit wird nicht verloren gehen.

Und so soll Schreibers eigentümliche Persönlichkeit voll innerer Güte und Schreibers Leistung für das Leipziger Museum in langer, dankbarer Erinnerung bleiben. *GUSTAV KIRSTEIN.*

DER KAMPF UM DAS NEUE BERLINER OPERNHAUS

Die gesamte deutsche Architektenschaft befindet sich seit geraumer Zeit in lebhafter Erregung über die Art, wie die für Berlin bedeutungsvolle Angelegenheit des *neuen königlichen Opernhauses* auf dem sogen. Krollschen Terrain im Tiergarten behandelt wird. Diese Erregung ist in den letzten Wochen noch gestiegen, da mit einem Schlage das Problem aus der Geheimniskrämerei, die seit zwei Jahren damit getrieben wurde, ins Stadium der Öffentlichkeit getreten ist. Es handelt sich hier ja nicht um ein architektonisches Unternehmen der Krone allein — wie es z. B. die Wiener Hofoper darstellt —, sondern um einen Bau, dessen Kosten zu drei Vierteln (neun von zwölf Millionen Mark) vom preußischen Staat bestritten werden soll, wobei man noch auf eine Beteiligung der Stadt Berlin rechnet, während die Krone selbst nur drei Millionen zuschießt. So konnten denn, da das Abgeordnetenhaus nicht länger als bloße Bewilligungsmaschine fungieren wollte, die in der Stille bestellten und gefertigten Pläne nicht mehr der Kritik und dem Publikum entzogen werden. Sie wurden öffentlich ausgestellt — und ein allgemeines unwilliges Staunen ist die Folge.

Kurz mag hier die Vorgeschichte des jetzigen Projekts dargelegt werden. 1904 wurde vom Geh. Baurat Genzmer, der damals das Schinkelsche Schauspielhaus in Berlin umbaute, ein Plan zum Umbau des alten Knobelsdorffschen Opernhauses entworfen. Zwei Jahre später entstand Genzmers bedenklicher Vorschlag, das alte Haus abzureißen und an seiner Stelle eine neue Hofoper zu bauen — damals setzte die stürmische Bewegung zur Erhaltung von Friedrichs des Großen »Zauberpalast« ein, die denn auch siegreich blieb. So sah man sich für den Neubau, der, wie versichert wurde, notwendig sein sollte — es gibt Leute, die das auch heute noch nicht zugeben —, nach einem andern Platze um. Eine Zeitlang dachte man an das Terrain, auf dem heute die Singakademie und das Finanzministerium stehen; doch das wäre gar nicht geeignet gewesen. Und 1909 entstand Genzmers Vorentwurf zu einem Opernhause auf dem fiskalischen Krollschen Gelände am Königsplatz, gegenüber dem Reichstagsgebäude. Für diesen Platz entschied man sich und ging an die Arbeit.

Das Ministerium für öffentliche Arbeiten, das nun die Angelegenheit ressortmäßig übernahm, schrieb einen Wettbewerb aus — nein doch: eben *keinen* allgemeinen Ideenwettbewerb, wie man ihn erwartet hätte und forderte, sondern es lud acht Künstler zur Einsendung von Entwürfen ein. Auf das dringliche Verlangen der Öffentlichkeit nach einer allgemeinen Konkurrenz, das inzwischen nie verstummt ist und heute angesichts der vorliegenden Resultate des anderen Verfahrens lauter als je erklingt, antwortete die Regierung neulich in einem Vortrage des Geheimrats Saran mit der mystischen Erklärung, der vielfach komplizierten Aufgabe wegen sei ein solcher Weg »als nicht geeignet« erschienen — eine völlig unverständliche Begründung, mit der sich gar nichts anfangen läßt. Jene acht Künstler waren: Genzmer, v. Ihne, Fürstenau, Thiersch, Littmann, Seeling, Karst & Fanghänel und Ludwig Hoffmann. Der Berliner Stadtbaurat lehnte ab; er sei anderweitig zu sehr in Anspruch genommen. Die übrigen sieben entsprachen der Einladung. Ihre Entwürfe, 1910 eingeliefert, seitdem ängstlich geheim gehalten, — wir werden noch darauf zurückkommen —, sind jetzt im Abgeordnetenhause ausgestellt, zusammen mit den Ergebnissen des *zweiten Wettbewerbs*, der nun inszeniert wurde, nachdem die des ersten nicht befriedigten.

Zu dieser zweiten Konkurrenz zog man drei von jenen Sieben heran: *Littmann, Seeling* und *v. Ihne*. Aber siehe da, es kam noch ein vierter hinzu: der Regierungsbaumeister *Hans Grube*, ein unbeschriebenes Blatt. Damit hatte es folgende Bewandnis. Zwischen dem ersten und dem zweiten Wettbewerb fanden unter den beteiligten Ministerien der öffentlichen Arbeiten, des königlichen Hauses und der Finanzen Verhandlungen statt. Es wurde dabei im Bautenministerium auf Grund des brauchbar Erscheinenden im ersten Wettbewerb ein neuer Entwurf ausgearbeitet, der zwar vom Hausministerium, besser: von der Generalintendanz, die ihm unterstellt, noch genauer: vom Intendanten Grafen Hülsen-Haeseler, zunächst wegen mancher Mängel im Inneren nicht ohne weiteres akzeptiert, aber doch als Grundlage für die Fortarbeit angesehen wurde unter Berücksichtigung bestimmter Sonderwünsche der Intendanz. *An diesem Entwurf war Grube wesentlich beteiligt*, und es wurde nun vom Hausministerium der Wunsch geäußert, daß auch dieser junge, unbekannte Architekt neben den genannten drei älteren Künstlern »mitkonkurrieren« möge — ein Wunsch, den das Bautenministerium um so schneller erfüllte, als bekannt war, daß er auch an maßgebendster Stelle geteilt wurde. So saß denn, nachdem an der ersten Konkurrenz bereits ein Ministerialarchitekt beteiligt war (Fürstenau), der allerdings gänzlich versagte, auf einmal auch in der zweiten ein Beamter des Ministeriums, der selbst an den Zwischenarbeiten mitgewirkt hatte und hierdurch wie durch seine ganze Stellung über die Absichten der Regierung und das Material von vornherein ganz anders informiert war als die übrigen drei Architekten und so vor ihnen einen Vorsprung hatte, wenn er auch nun, nachdem seine Beteiligung am Wettbewerb einmal feststand, von den fortlaufenden Verhandlungen und Arbeiten der Ministerien nicht weiter unterrichtet wurde. Und siehe da, das Ministerium, das nun auch gleichsam als Jury auftrat, machte die Entdeckung, daß — Grubes Entwurf der geeignetste sei. Wie sich das doch glücklich traf!

Der somit im Ganzen akzeptierte Plan Grubes, den (nach unwesentlichen Abänderungen) die Regierung ausgeführt zu sehen wünscht, begegnet jedoch allgemeinem Kopfschütteln. Um ihn zu verstehen, muß man, da er sich in allem auf vorher Geleistetes stützt, auf die erste Konkurrenz, von 1910, zurückgehen. Damals hatten die meisten Architekten, vor allem aber Littmann und Seeling, Skizzen entworfen, die ohne Selbständigkeit Formbildungen älterer Berliner Architektur, vor allem Schinkels, benutzten und zusammenfügten. Dabei hatten sie als Hauptmotive eine Tempelvorhalle (meist mit korinthischen Säulen) und einen wiederum als Tempel ausgebildeten Bühnenhausaufbau. Daß sie so vorgingen, war kein Wunder; denn es war ihnen ausdrücklich nahegelegt worden: Keine »moderne« Architektur! »Bewährte Formensprache«! Und zwar —: Klassizismus! (Wobei man noch zufrieden sein kann, daß man wenigstens nicht Barock empfahl.) Es war ihnen deutlich gemacht worden, daß man sich maßgebenden Orts

nicht auf »neue Formen« einlassen werde, die ja unsern Behörden wie sonstigen entscheidenden Instanzen als Teufelswerk gelten.

Für die zweite Konkurrenz wurden den Teilnehmern die Hände noch mehr gebunden, da man ihnen einfach die acht Säulen der Vorhalle in der Programmskizze vorschrieb! Littmann und Seeling änderten nicht viel an ihren ersten Entwürfen. Und Grube folgte diesen absolut. Wie sie, hat auch er ohne alle eigne Empfindung oder neue Beseelung aus dem Geist unserer Zeit die historischen Details aneinandergereiht, konventionelle Säulen, Pilaster, Giebel, Kapitelle, hundertmal dagewesenen Skulpturenschmuck. Keine lebendige, eine tote Kunst. Ein mattes, akademisches Epigonentum. Und wie seine Vorbilder hat Grube hinter dem über Vorhalle, Vestibül, Treppenhaus, Foyer und Zuschauerraum flach sich hinziehenden Dach nun plötzlich den Bühnenhaus-Übertempel herauswachsen lassen: einen klassischen Buckel, eine griechische Geschwulst, eine in die Höhe gewundene Nationalgalerie. Dadurch allein schon gelangt etwas Unruhiges, Zerklüftetes in die ganze Baumasse, was noch schlimmer wird durch ein ratloses Auseinanderzerren der übrigen Teile. So fehlt jeder große Klang, jede einheitliche Wirkung, jeder starke Rhythmus. Hinzu kommt das im Bauprogramm vorgeschriebene Motiv, das Opernhaus nicht frei zu stellen, sondern es zwischen zwei ausgewachsene Berliner »Fünfstöcker« einzuspannen, die mit ihm nur durch Kolonnadendurchfahrten verbunden werden sollten. — Grube, der jüngst die Versetzung von Gontards Königskolonnaden nach dem alten Botanischen Garten geleitet hat, folgt auch hier ohne persönliche Belebung diesem altberliner Motiv, von dem er offenbar nicht los kam, natürlich in der abschwächenden Wirkung, die jede Kopie mit sich bringt. Die Häuser stehen ganz unorganisch rechts und links daneben. Im Ganzen bleibt Grubes Fassadenentwurf in den Verhältnissen, im Einzelnen wie im Ganzen weit hinter Littmanns und Seelings zweiten Skizzen zurück, die selbst gleichfalls unannehmbar wären, aber alle jene Fehler immerhin in manchen Punkten gemildert zeigen. Ihne freilich scheidet aus der Diskussion völlig aus.

Die Disposition des Innern, die Grube vorschlägt, stammt im Wesentlichen gleichfalls direkt oder indirekt von früheren Vorschlägen, zum Teil von den recht guten Grundrissen Seelings im ersten Wettbewerb, die auch jene Programmskizze sich bereits zunutze machte. So ist denn die Raumgruppierung vielfach durchaus praktisch und zweckmäßig; namentlich auch die Anlage der Räume für den kaiserlichen Hof, für dessen Bedürfnisse ausgiebig gesorgt werden sollte: er hat eine ganze abgeschlossene Flucht von Sälen zur Verfügung, Vorsäle, Teesalons, Galerie und Speisesaal, die zugleich eine zusammenhängende Verbindung zwischen der großen Hofloge und der kleineren königlichen Proszeniumsloge (an der Südseite) bilden. Anderes, das auf Grubes eigene Rechnung kommt, ist unmöglich. So besonders die Anlage einiger Räume des technischen Betriebes, die auf Wunsch der Generalintendanz so angeordnet wurden, die aber allen theaterpolizeilichen Forderungen in bezug auf Licht, Luft und Umbauung der Höfe widersprechen. Es ist darauf hingewiesen worden, daß ein privates Theaterunternehmen, das solche Dinge einreichte, niemals die Zustimmung der Polizei erhalten würde. Das trifft besonders auch für die Zugänge zu den vorderen Parkettreihen zu, die unter den in Parketthöhe liegenden Proszeniumslogen her geführt sind, über Treppen hinauf (! die eine davon hat gar 15 Stufen!) — eine ebenso häßliche wie gefährliche Einrichtung im Falle einer Panik; überdies schneidet sie Löcher in die Füße der Pfeiler der Proszeniumslogen!

Blickt man auf den ersten Wettbewerb zurück, so findet man, daß dabei manche Details auftraten, die mit viel mehr Recht hätten übernommen werden können. Vortreffliche Züge hat das Projekt von *Genzmer*, der vor allem den Oberbau über den Zuschauerraum hinüberzog (wo er einen großen, sehr wohltätigen Luftschacht nebst Magazinen einquartierte), so daß er eine einheitliche große Silhouette herausbrachte; der ferner von der vorgelagerten Tempelhalle, die auch bei ihm auftritt, aber feiner, selbständiger empfunden ist als bei den andern, Kolonnaden bis ans Ende der Nebengebäude laufen läßt, also auch hier für eine Einheitswirkung sorgt. In allen Formen ist bei Genzmer am ehesten ein Ausdruck, der eigenartig, neu berührt, ohne überall gleich zu befriedigen.

Die Ausstattung des Innern ist bei Grube völlig unmöglich. Schweres, schematisches Barockgepräge, das weder zu dem im Ganzen sachlichen Grundriß noch zu dem antikisierenden Äußern paßt.

Aber Grube hat eine »schätzenswerte Eigenschaft«, die allen andern fehlt: er ist kein freier Künstler, sondern Beamter, mit dem sich bequemer arbeiten läßt; der sich Wünschen von maßgebender Stelle nicht verschließen wird. Darum scheint sein Entwurf an dieser Stelle auch besonders liebevoll empfohlen worden zu sein, was man klar daran erkennt, daß er allein — einige »Randbemerkungen« von wohlbekannter Handschrift trägt, über deren Herkunft niemand im Zweifel sein kann, der öfters offizielle Baupläne gesehen hat. Der eine dieser Vermerke findet sich in der Grubeschen Grundrißskizze an dem Treppenaufgang zu den höfischen Sälen, der mit einer energisch geschwungenen Pfeillinie in Bleistift durchschnitten ist, während am Rande ein »*Ja*« steht. Der andere deutet auf das Dachgesims eines der Nebengebäude, das Grube einfach hielt, Littmann aber mit reichem Skulpturenschmuck versah, und lautet: »*Wie bei Littmann*«. Daraus ist nun nicht nur die Entscheidung zugunsten Grubes besonders erklärt wie vor allem auch die bei einem Architektenkollegium sonst unverständliche ministerielle Äußerung, man halte es für wünschenswert, *daß in den Grubeschen Entwurf »einige reizvolle architektonische Details des Littmannschen hineingewebt werden«* — eine schier unglaubliche Methode des Stoppelns und »Zusammenschmelzens«.

Aus allen diesen Gründen hat sich der Berliner wie der weiteren deutschen Kunstfreunde über den bisherigen Ausgang dieses Handels eine tiefe Verstimmung bemächtigt. Handelt es sich doch um einen Bau, der das künftige Stadtbild Berlins an einem entscheidenden Punkte mitbestimmen soll. Die einzige Hoffnung, die wir haben, gründet sich nun auf den Landtag und auf die Zeit. Denn erst im nächsten Jahre soll der fertiggestellte Bauplan dem Abgeordnetenhause vorgelegt werden, das dann die erste Rate der Baukosten bewilligen müßte. Am 1. April 1913 hofft man mit dem Bau beginnen zu können. Vielleicht, daß doch bis dahin noch eine bessere Erkenntnis siegt. Bliebe es tatsächlich bei den heutigen Wünschen der Regierung, so würde das für die norddeutsche Architektur einen Schlag bedeuten, den sie sobald nicht wieder verwinden kann, einen neuen Akt in der »Tragödie der Stadtbaukunst«, wie man nach einem hübschen Wort, das kürzlich geprägt wurde, das Schicksal Berlins nur zu treffend bezeichnet hat. Aber auch der Landtag hat bisher nicht gezeigt, daß er die Vorschläge des Ministeriums ohne Weiteres akzeptieren wolle; vielmehr hat das Abgeordnetenhaus entgegen dem Wunsche des Ministers, unter Zustimmung aller Parteien beschlossen, die Aussprache über die ganze Angelegenheit nicht schon jetzt, bei der ersten Lesung des Etats vorzunehmen, sondern sie bis zur zweiten Lesung, also etwa bis Ende April, zu vertagen, um der Künstler-

schaft Gelegenheit zu geben, sich über die Resultate des Wettbewerbs zu äußern. Es ist nun an der Öffentlichkeit, ihre Pflicht zu tun und die Zwischenzeit zu nutzen.

M. O.

NEKROLOGE

† **München.** Akademieprofessor **Otto Seitz,** ein Angehöriger der zahlreichen Münchener Künstlerfamilie dieses Namens ist in der Nacht vom 12. auf 13. März im Alter von fast 66 Jahren hier verschieden. Er war 1846 als Sohn des Kupferstechers Max Joseph Seitz in München geboren worden, hatte die hiesige Akademie als Schüler Pilotys besucht und mit seinem Erstlingswerk, dem Historienbild »Maria Stuart und der Sänger Rizzio« (1869) ziemliches Aufsehen erregt. Es folgten weitere Historien- und Kostümbilder, auch Gemälde mythologischen Inhalts und Genrebilder, die ganz auf den großen Niederländern Teniers und Ostade basierten. Im großen ganzen hat Seitz ziemlich wenig geschaffen, jedenfalls nicht viel in die Öffentlichkeit kommen lassen. Schon mit 27 Jahren (1873) war er als Lehrer an die Münchener Akademie berufen worden, wodurch seine eigene künstlerische Tätigkeit offenbar stark absorbiert wurde. Als geschickter Zeichner war er weiteren Kreisen durch einen Totentanzzyklus bekannt, dessen Hauptblätter in den ersten Jahrgängen der Münchener Jugend der Allgemeinheit übermittelt wurden. Vielleicht wird uns eine Gedächtnisausstellung seiner Werke Gelegenheit geben, uns eingehender mit seiner Kunst zu beschäftigen.

Straßburg. Ein angesehenes Mitglied der elsaß-lothringischen Künstlerschaft ist mit dem kürzlich in Paris verstorbenen Architekten und Maler **Fernand de Dartein** aus dem Leben geschieden. Künstlerisch beschäftigte sich der Verstorbene mit Aquarellen, denen eine liebevoll eingehende Behandlung nachzurühmen ist. Als Architekt hat es Dartein in Paris zu hohen Ehren gebracht; er war General-Inspektor des Brücken- und Straßenbaus, Ehrenprofessor der polytechnischen Lehranstalt, Mitglied der Akademien der bildenden Künste in Mailand, Bologna und Turin und korrespondierendes Mitglied des *Royal Institute* in London.

PERSONALIEN

Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität **Halle** ist nunmehr neu besetzt worden: Dr. **Wilhelm Waetzoldt** ist nach Halle berufen worden. Waetzoldt bekleidete nach Labans Tod das Amt eines Bibliothekars der Kgl. Museen in Berlin und war außerdem im Ministerium tätig. Vorher war er eine Zeitlang Assistent des Herrn Professor Warburg in Hamburg. Er hat sich bekannt gemacht durch sein vorzügliches und kluges Buch »Die Kunst des Porträts«. Es erschienen ferner von ihm als selbständige Publikationen »Das Kunstwerk als Organismus« und »Kunstbetrachtung. Einführung in das Verständnis der bildenden Künste«. Wilhelm Waetzoldt gilt als einer der tüchtigsten unter den jungen Kunsthistorikern; er ist 32 Jahre alt.

Joseph Strzygowski hat am 7. März sein fünfzigstes Lebensjahr beschlossen und konnte zugleich auf sein fünfzigstes Lehrsemester zurückblicken. Nicht ohne ein leises Erstaunen wird sich der Fachgenosse, der seine Wege verfolgt hat, dessen bewußt. Ist dieser Fünfzigjährige doch auf seinem eigensten Forschungsgebiet noch immer der vorderste Stürmer und Dränger. Der Mitstrebende fühlt in solchem Augenblicke den lebhaftesten Trieb zu anerkennender Zustimmung. Man braucht sich nicht zu verhehlen, daß von dem reichen Ertrag seiner Lebensarbeit, besonders von Strzygowskis jüngsten, an das M'schatta-Problem anknüpfenden Forschungen zur frühislamischen Kunst, noch manches Ergebnis schwankend dasteht, daß ihm wie einem jeden auch früher einzelne Fehlgriffe nicht erspart geblieben sind, — aber man darf darum nicht verkennen, wieviel die Geschichte dieser bis dahin noch so ungeklärten Stilbildung und vollends die der altchristlichen und mittelalterlichen Kunstentwicklung ihm zu verdanken hat. Unter den heute wirkenden Hochschullehrern der Kunstgeschichte zählt Strzygowski zu den wenigen führenden Persönlichkeiten. Auf diesen Gebieten besaß die deutsche Wissenschaft überhaupt noch keine, die auch im Auslande als solche gelten konnte, ja nur einzelne tüchtige Vertreter. Solche Anerkennung fordert die Tatsache, daß durch Strzygowski die altchristliche und die islamische Kunstforschung, wenigstens in Deutschland, in ganz neue Bahnen geleitet worden ist. Seiner Richtung folgen bereits alle Freiblickenden unter den altchristlichen Archäologen ohne Unterschied der Konfession. Alte Gegensätze beginnen sich dank den von ihm eröffneten Gesichtspunkten auszugleichen.

»Orient oder Rom« (Leipzig 1901), an der Schwelle des neuen Jahrhunderts erschienen und seit Jahren im Buchhandel vergriffen, wird jederzeit in der Geschichte der Kunstwissenschaft seinen Platz unter den Werken behaupten, welche eine neue Wendung bezeichnen. In diesem Weckruf sprach Strzygowski zuerst mit voller Entschiedenheit die grundlegende Erkenntnis aus, daß in der altchristlichen Kunstentwickelung die Anfänge und alle entscheidenden Fortschritte dem hellenistischen Osten entspringen, nachdem er schon in den »Byzantinischen Denkmälern« (1892/97, I/II) die schöpferische Bedeutung desselben für die altbyzantinische Baukunst und für gewisse Denkmälerklassen wie die Miniaturmalerei und Elfenbeinplastik nachgewiesen hatte. Noch heute hat keine einzige von den aus lebendigstem geschichtlichen Verständnis jedes Kunstwerks hervorsprudelnden Einzeluntersuchungen, aus denen sich »Orient oder Rom« zusammensetzt, ihre Richtung weisende und anregende Kraft verloren, ihre Ergebnisse haben vielmehr zum guten Teil bereits den Charakter bleibender wissenschaftlicher Erkenntnis gewonnen. Auf dem sich neu eröffnenden Felde der Koptischen Kunst setzte Strzygowski kritische Klarheit an Stelle der geistreichen, aber etwas dilettantenhaften Vorarbeiten der ersten Pfadfinder durch die mustergültige Bearbeitung der Koptischen Sammlung des »Cat. général du Musée du Caire« (1904), dem die lichtvolle Sonderung der hier zusammenwirkenden Faktoren: »Hellenistische und Koptische Kunst in Alexandria« (Bull. de la Soc. archéol. d'Al. V, 1902), vorausgegangen war, eine Untersuchung, welche zugleich die Lösung des alten Rätsels der Aachener Kanzelreliefs gebracht hatte. »Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte« (Leipzig 1904), wies trotz der etwas subjektiv gefärbten Deutung mancher Entwickelungszusammenhänge an einem aus älteren und neuesten Denkmälerforschungen zusammengetragenen Material überzeugend nach, daß die altchristliche Architektur auf dem Boden Vorderasiens teils aus griechisch-hellenistischer, teils aus syrischer Wurzel eine die Bautätigkeit des Abendlandes an Reichtum der Typen und Entwickelungsstufen weit hinter sich lassende Entfaltung gewonnen hat, und gab den Anstoß zu wiederholten Aufnahmearbeiten des letzten Jahrfünfts in ganz Kleinasien bis hinauf nach Mesopotamien. Für Byzanz selbst, das Strzygowski bei fortschreitendem Ausgreifen nach Osten mehr als passiven Empfänger und Sammler des christlich-orientalischen Kunsterbes anzusehen sich gewöhnt hat, nicht ohne den berechtigten Widerspruch mancher Fachgenossen zu erfahren, wußte er inzwischen

doch die Arbeitskraft seiner Schüler fruchtbar zu machen (»Byzant. Denkm.« III, 1902). M'schatta bot den Ausgangspunkt für die ihn noch heute vorwiegend beschäftigenden Ursprungsfragen der Islamischen Kunst. In der frühen Datierung dieses Denkmals, das heute dank seiner Anregung im Kaiser-Friedrich-Museum steht, scheint Strzygowski zwar bei der Mehrzahl der Spezialforscher keine Nachfolge zu finden. Auch mag er wohl den arabischen Anteil an der einzigartigen ornamentalen Kunstschöpfung der Arabeske unterschätzen. Und doch hat er auch hier durch den Nachweis der ausschlaggebenden Bedeutung der Weinranke für diese Ornamentbildung ein unumstößliches Ergebnis gewonnen und mit sicherer Intuition die hohe Bedeutung der sassanidisch-persischen Kunsttradition für den dekorativen Stil der frühislamischen Kunst erfaßt, wie neuere Ausgrabungen sichtlich bestätigen. In dem mit kühner Hand aufgeführten Gebäude (Jahrb. d. Kgl. Pr. K.-Samml. 1904) wird vielleicht noch mancher Baustein versetzt werden müssen, größere Teile aber werden schwerlich mehr der Spitzhacke der Kritik zum Opfer fallen.

Daß Strzygowski mit seinem leidenschaftlichen Angreifen jedes neuen Gebiets und seinem Drange zum Aufspüren noch unerkannter Kräfte der Kunstentwicklung leicht in die Gefahr ihrer Überschätzung gerät, wird der nachfolgende Weggenosse bald erkennen und in solchen Fällen ruhig sein »ne quid nimis« sprechen. Das gilt auch von den Hypothesen über die unmittelbare Verpflanzung kleinasiatischer, syrischer und mesopotamischer Bau- und Kunstformen nach dem Abendlande, deren Wanderung Strzygowski nach Westen zurückblickend auf verschiedenen Wegen zu verfolgen versuchte. Ein bedeutsamer berechtigter Kern ist unbedingt darin enthalten, wenn auch manche Zusammenhänge — so z. B. mit der longobardischen Kunst — wohl zu eng geknüpft erscheinen. Die weitere sichtende Kleinarbeit, zu der er jüngere Kräfte um sich zu sammeln im Begriff steht, wird hier größere Klarheit schaffen. Es ist als verdienstvolle Kulturtat des Österreichischen Unterrichtsministeriums zu begrüßen, daß es Strzygowski nach fast 20jähriger Lehrtätigkeit an der Grazer Universität nach Wien berufen und durch Eröffnung eines neuen kunsthistorischen Instituts in den Stand gesetzt hat, auf breiterer Grundlage eine Sammelstelle für alle auf die osteuropäische und die asiatische Kunst unserer Zeitrechnung gerichteten Studien und Forschungen zu schaffen. Krankt doch auch die Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters im gesamten Betrieb der deutschen Wissenschaft bis heute an der mangelhaften Berücksichtigung der altchristlichen und mittelalterlichen Kunstentwickelung des Morgenlandes mit Einschluß von Byzanz, obgleich die veraltete Anschauung von der vollen Selbständigkeit der westeuropäischen Stilbildung dank den Arbeiten Dobberts, Strzygowskis, Vöges, Haseloffs u. a. schon lange prinzipiell für überwunden gilt. Die tägliche Erfahrung akademischer Übungen lehrt, wie gerade das primitive Kunstwollen der germanischen Völker in dieser Rechnung mit zwei unbekannten Größen fast regelmäßig verkannt und als das byzantinische Element angesehen wird. Aber auch die Entstehung des zeichnerischen Stiles der Gotik und vollends der trecentistischen Malerei Italiens ist nicht ohne richtige Einschätzung dieses Faktors zu verstehen. Jedem angehenden Kunsthistoriker des Mittelalters ist es deshalb anzuraten, sich mit ihm im Wiener Seminar durch ein paar Semester vertraut zu machen. Möge es Strzygowski gelingen, auch private Unterstützung für die nach Osten gerichteten Forschungen seiner Schüler zu gewinnen und so den kräftigen Lauf der eigenen Lebensarbeit zum breiten Strome einer fruchtbaren Schule zu erweitern. Damit sei dieser nachträgliche Glückwunsch beschlossen! *O. W.*

Dr. Georg Biermann hat eine ehrenvolle und interessante Berufung erhalten; der Großherzog von Hessen hat ihn nämlich nach Darmstadt gezogen, zur Beratung seines Kabinetts in Sachen der Kunst, und ihm dabei den Titel eines Professors verliehen. Es scheint, als wenn eine Umgestaltung der Darmstädter Künstler-Kolonie geplant ist und daß die Schaffung eines solchen Beirates damit in Verbindung steht.

Zum **Professor** ernannt wurde Dr. **Edmund Hildebrandt,** Privatdozent für Kunstgeschichte an der Berliner Universität. Der Gelehrte, ein Schüler Herman Grimms, war während der Berliner Wirksamkeit von Geh. Rat Heinrich Wölfflin dessen Assistent.

Dr. Martin Wackernagel hat sich an der Leipziger Universität habilitiert, um am dortigen Kunsthistorischen Institut seine Lehrtätigkeit auszuüben. Der Gelehrte war bisher Privatdozent an der Universität Halle.

Albert Welti wurde anläßlich seines 50. Geburtstags von der Universität Zürich zum Ehrendoktor ernannt.

Dr. Julius Baum, Assistent am Museum vaterländischer Altertümer zu Stuttgart, hat sich an der dortigen Technischen Hochschule habilitiert.

Der bisherige Privatdozent an der Technischen Hochschule Karlsruhe **Dr. August Grisebach** hat sich für Kunstgeschichte an der Berliner Universität neu habilitiert.

Dr. **H. H. Josten,** der seit einem Jahre als Assistent des Kunsthistorischen Institutes der Universität Bonn tätig war, wurde als Direktorialassistent an die städischen Museen in Aachen berufen.

† **München.** Prinzregent Luitpold von Bayern hat anläßlich seines 91. Geburtstages die Maler **Karl Becker, Eugen Kirchner,** beide in München, und **Ferdinand Pius Messerschmidt** in Solln zu kgl. Professoren ernannt.

Der Archäologe **Homolle,** der infolge des Diebstahls der Gioconda seiner Stelle als Direktor des Louvre-Museums enthoben wurde, ist auf Antrag des Kultusministers zum Direktor der französischen Schule in Athen ernannt worden.

Wien. Das Professorenkollegium der **Akademie der bildenden Künste** hat vor einiger Zeit einen Besetzungsvorschlag für die seit dem Tode Siegmund L'Allemands († 1910) vakante Lehrstelle an der allgemeinen Malerschule dem Ministerium vorgelegt. Das merkwürdige an dem Vorschlage ist, daß auch hier die Kunstpolitik hineinspielt. Es ist wohl ein Ternovorschlag, nicht aber nach der persönlichen Eignung der Vorgeschlagenen abgestuft, sondern die Auswahl geschah nach der Zugehörigkeit zu den drei wichtigsten Wiener Künstlervereinigungen (implizite Richtungen): aus der »Künstlergenossenschaft« (Künstlerhaus) wurde Maler *Posch,* aus der »Sezession« Maler und Bildhauer *Andri,* aus der »Kunstschaugruppe« Maler *Klimt* vorgeschlagen. Dem Ministerium bleibt die Entscheidung.

WETTBEWERBE

Die von der Stadt **Leipzig** erfolgte öffentliche Ausschreibung zur Erlangung von Vorschlägen für die **städtebauliche Ausgestaltung der Frankfurter Wiesen** hat folgendes Ergebnis gehabt: der erste und zweite Preis wurden zusammengelegt und mit je 12500 Mk. als je ein erster Preis an Architekt Oskar Lange-Berlin-Wilmersdorf zusammen mit Carl Lörcher-Stuttgart und an Professor Bruno Möhring gegeben. Die zwei dritten Preise von je 5000 Mk. fielen an Edmund Neue zusammen mit M. Vogeler-Weimar und an Ingenieur Carl Mürdel, Architekt Hans Rummel, Architekt Christoph Rummel-Frank-

furt a. M. Mit je einem vierten Preise in Höhe von je 3000 Mk. wurden ausgezeichnet die Entwürfe von Architekt Hermann Jansen-Berlin, Architekt Henry Groß-Charlottenburg und Emil Bercher, Friedrich Veil, Karl Magenau, Stuttgart.

Für den Neubau des mit einem **Stadttheaterbau** zu verbindenden **städtischen Museums** in **Nordhausen** liefen 102 Bewerbungen ein. Der erste Preis wurde nicht vergeben, zweite Preise erhielten die Architekten Rudolf Scholz-Pasing und Ludwig Bührer-Stuttgart, dritte Preise Georg Effer-Hamburg und Karl Arp-Hamburg.

DENKMALPFLEGE

Rom. Die *Arbeiten um den sogenannten Neroturm:* die mittelalterliche *Turris militiarum* von den häßlichen Häusern, die sich an sie lehnten, zu befreien, sind schon so weit, daß man den gigantischen Bau in seiner ganzen Größe bewundern kann. Man kann wirklich sagen, daß durch die Entfernung der nichtssagenden Baulichkeiten der Kaserne von Santa Caterina Rom ein Monument aus dem Mittelalter wiedergeschenkt wird, so großartig und wuchtig, wie sich ein zweites kaum finden läßt. Leider fehlt dem Turme, seit dem Erdbeben vom Jahre 1348, welches so viele römische Monumente zerstörte, das dritte Geschoß. Was die Gründung des Turmes betrifft, wird allgemein angenommen, daß Papst Gregor IX. aus dem Hause Conti, der große Freund des Franz von Assisi, denselben vergrößert, auf den Fundamenten eines älteren, von welchem Benedictus Canonicus (1140) in seinem *Ordo* spricht, aufbauen ließ. In den Ruinen, welche von altrömischen Thermen auf dem Hügel an der nördlichen Exedra des Trajansforums geblieben waren, nisteten sich, wie auch meist in klassischen Monumenten, römische Adelsgeschlechter ein, und so kam es, daß zur Zeit Innocenz' III. (1198—1216) *Pandulfus de Subura* sich dort gegen *Johannes Capocci,* einen Senator der Stadt, verteidigte. Das Adelsgeschlecht der *Capocci* befestigte sich auf der Stelle, wo jetzt der Neroturm steht und welche den Namen *Balnea Neapolis* trägt, aus welcher das spätere *Magnapoli* entsprungen ist. Im Jahre 1288 besaß *Riccardo de Anibaldis,* ein römischer Senator, den Turm, so daß in einem Dokument aus jener Zeit man ihn *Richardus de Militiis* nannte, und überhaupt die ganze Region *Contrata Miliciarum.* Im Jahre 1301 kam der Turm an Pietro Caetani, welcher Neffe Bonifaz' VIII. war, und endlich an die Stadt, so daß 1312 Ludwig von Savoyen, ebenfalls ein römischer Senator, darin wohnen konnte. Und Ludwigs Freund Kaiser Heinrich VII. von Luxemburg schlug auch seinen Wohnsitz im Turme auf, als er am 23. Mai 1312 nach Rom kam. Man glaubt, daß es neben dem Turme wohl einen wohnlicheren Bau gegeben haben wird, und einige der alten Backsteinmauern kommen zum Vorschein. Kaiser Heinrich datierte einige seiner Briefe mit der genauen Angabe seines Wohnsitzes am Turme. Im fünfzehnten Jahrhundert wurde der Turm immer mehr vernachlässigt, bis man 1563 das Kloster von Santa Caterina daran lehnte, in welchem später die Kaserne eingerichtet wurde. Jetzt werden sich die Arbeiten bloß auf die Abtragung des Teiles der Kaserne beschränken, welcher sich gerade an den Turm lehnte, aber in den nächsten Jahren wird der Rest fallen und die römischen Thermenruinen und die mittelalterlichen Anbauten der *Turris militiarum* werden ganz zum Vorschein kommen.

DENKMÄLER

Wien. Das **Radetzky-Denkmal,** das »Am Hofe« vor dem alten Kriegsministerium steht, soll nun auf den Stubenring vor das neue Kriegsministerium, das seiner Vollendung entgegengeht, versetzt werden. Zu beiden Seiten sollen Monumentalbrunnen aufgestellt werden.

Ein Goya-Denkmal soll in Bordeaux, wo Goya die letzten zehn Jahre seines Lebens zubrachte und am 16. April 1828 starb, errichtet werden.

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen in Abydos. Während das soeben erschienene Archaeological Report des Egypt Exploration Fund 1910/1911 über die Ausgrabungen in den — von der frühesten vordynastischen Zeit bis in die römische Periode reichenden — Gräberfeldern von Abydos nichts besonders Wichtiges zu berichten weiß, scheinen die diesjährigen Ausgrabungen bedeutende Resultate zu bringen. Als besonders bemerkenswert ist ein römisches Grab zu nennen, das aus einer $6^1/_2$ m langen gewölbten Kammer besteht, die aus Schlammziegeln erbaut ist und die schon in ihrer ersten Anlage durchaus in den Sand vergraben war. In der Kammer wurden zwölf schwere Sandsteinsärge, die sorgsam verschlossen waren, gefunden. Die darin liegenden Mumien in Leinwandbandagen tragen die blau und goldene Bemalung noch im Glanz der ursprünglichen Farben. Nur der Umstand, daß kurze Zeit nach der Erbauung und Benützung der Grabkammer noch ein zweites Grab darüber angelegt worden war, hatte sie vor der Ausplünderung geschützt. — An einer anderen Stelle der Gräberstätte von Abydos fand sich ein weibliches Skelett tief in den Sand eingebettet. Die Frau war zweifellos mit allem ihrem Schmuck begraben worden; um die Handgelenke trug sie Bracelets aus Kauriemuscheln und Cornelianperlen. An ihrem Finger hatte sie einen Ring mit fünf Skarabäen, von denen einer die Kartusche des Sheshonk, des ägyptischen Pharao der XXII. Dynastie, trug, welcher Jerusalem in der Zeit des Jerobeam geplündert hat. Unter ihrem Kopf lagen massenhaft Schmuckgegenstände, als Skarabäen, Muscheln, Kristalle, Kupfer- und Eisenringe und verschiedene Glasperlen. Die Nase schmückte ein kleiner silberner Nasenring. — Nahe bei diesem Grab wurde dann ein Grab der XII. Dynastie gefunden; neben dem, ebenfalls weiblichen Skelett standen an dem Kopf zwei Alabastervasen. Die Frau trug eine lange Halskette aus Glasperlen und an der linken Hand drei Skarabäen, wovon einer ein schöner Amethyst war. Zurzeit sind die Ausgrabungen zu Abydos, die wiederum von Ed. Naville und T. Eric Peet geleitet werden, mit der Aufdeckung des berühmten Osireions beschäftigt. *M.*

Ausgrabungen in Mazedonien. Im nördlichen Griechenland werden seit einigen Jahren namentlich von englischen Gelehrten überaus erfolgreiche Ausgrabungen gemacht, die vor allem in Thessalien (in Tsangli, Sesklo, Dimini, Zerelia, Rachmani) wichtige prähistorische Stätten an den Tag gebracht haben. Neuerdings haben Wace und Thompson von der britischen Schule zu Athen in Verbindung mit einem Macedonian Exploration Fund in Mazedonien und zwar in den griechischen Distrikten Orestis und Elemiotis und dem noch türkischen Teil von Perrhaebia bedeutende Ausgrabungen ins Werk gesetzt. Bei Elassona wurden zwei prähistorische Stätten ausgegraben, die den thessalischen ähneln; aus einer stammen Vasen des sogenannten spätminoischen II. Stils. Eine andere prähistorische Stätte wurde an den Ufern des Haliakmon bei Serfije entdeckt und in der Nähe davon auch ein Begräbnisplatz aus der frühen Eisenzeit. Drei griechische Niederlassungen der klassischen Zeit, die noch nicht identifiziert werden konnten, fand man in der Orestis. In der nördlichen Perrhaebia wurde eine lange lateinische Inschrift Trajans aus dem Jahre 101 n. Chr. ans Licht gefördert, die ebenso großes

topographisches wie historisches Interesse bietet. — Würde endlich einmal Ruhe in den griechisch-türkischen Grenzgebieten eintreten, so könnte das an prähistorischen, klassisch-griechischen und römischen Stätten reiche Mazedonien der Altertums-Wissenschaft noch viele Arbeit bieten.

M.

AUSSTELLUNGEN

× In der **Berliner Künstlerschaft** tauchen allerlei Pläne auf, das **25jährige Regierungsjubiläum des Kaisers** im Sommer 1913 durch eine **besondere Ausstellung** festlich zu begehen. Vom »Verein Berliner Künstler«, der neben der Akademie Unternehmer der großen Ausstellungen am Lehrter Bahnhof ist, ging dabei die interessante Anregung aus, nach den langen Jahren des Zwistes einmal *Fühlung mit der Sezession* zu nehmen, um eine eventuelle Beteiligung der modernen Gruppe an einer solchen Jubiläumsausstellung in die Wege zu leiten. Die Sezession ist auch prinzipiell auf dies Entgegenkommen eingegangen; doch stellte sie natürlich ihre Bedingungen, die über das von den Akademikern ihr gemachte Angebot eigener Säle und eigener Jury hinausgehen und auf eine volle Beteiligung an der ganzen Veranstaltung hinauslaufen. Um dies zu ermöglichen, bedürfte es allerdings einer Abänderung der Statuten der Ausstellung, und es erscheint vorläufig fraglich, ob diese sich in der genannten Richtung durchsetzen läßt. Eher würde sich die Regierung, wie es scheint, zu einer andersartigen »Reform« dieser Statuten entschließen; denn es ist ein offenes Geheimnis, daß im Kultusministerium der Plan erwogen wird, ob man nicht lieber die Organisation der Jubiläumsausstellung einem Einzelnen, vermutlich einem Künstler, als Regierungskommissar überweisen soll. Wie sich die Verwirrung klären wird, steht dahin. Die Aussichten auf eine Verständiguug der gesamten Berliner Künstlerschaft zum Zwecke einer Huldigung für den Kaiser in der gedachten Art sind jedenfalls vorläufig keine großen. Voraussetzung dafür müßte allerdings vorerst die Gewißheit sein, ob sie dem Kaiser selbst überhaupt angenehm wäre. Ließe sich dies feststellen, so könnte ein zu besonderer Gelegenheit inszeniertes Zusammenarbeiten, das darum ja noch kein dauerndes zu sein braucht, manche Gegensätze und Schroffheiten ausgleichen, die seit Jahr und Tag im Berliner Kunstleben eine Rolle gespielt und mit den Vorteilen, die jeder Kampf der Kunst bringt, doch auch allerlei Schaden gestiftet haben. Die eigentümliche Haltung, welche die Regierung in der ganzen Affäre eingenommen hat, hat in Künstlerkreisen um so mehr Verstimmung und Mißtrauen geweckt, als die Künstlerschaft sich schon seit Jahren in der unerquicklichen Angelegenheit des Pächters des Ausstellungsrestaurants, dem sie erhebliche Zuschüsse leisten muß, vom Ministerium wenig freundlich behandelt glaubt.

× Im »**Graphischen Kabinett**«, einem jungen Berliner Kunstsalon für zeichnende Künste, trat ein nicht minder junger Zeichner, *Heinrich von Zobeltitz*, ein Sohn des bekannten Schriftstellers Fedor von Zobeltitz, zum erstenmal mit einer Serie von Federzeichnungen hervor, die in einer eigenen Ausdrucksform eine sehr beachtenswerte Begabung verrieten.

× Der **Salon Cassirer zu Berlin** hat eine große **Renoir-Ausstellung** als Ehrung zum siebzigsten Geburtstage des Meisters (am 25. Februar) veranstaltet, die an vierzig Werken seine Entwicklung vom Jahre 1873 bis in die jüngste Zeit überblicken läßt. Die Serie beginnt mit einer »Maison rouge«, einem Montmartre-Garten und dem Porträt des Monsieur Tournaise und steigt dann herrlich empor zu den Meisterwerken um 1880: dem entzückenden Logenbilde, der großen »Femme au chat«, der Gruppe einer jungen Frau .und eines Kindes auf einer Terrasse zwischen sommerlichen Gärten, einigen Bildnissen, darunter mehrere Gruppen, und einer wunderbaren Flußszenerie mit Ruderbooten. In diesen Gemälden blüht Renoirs modernes Rokokotum, seine jubelnde Lust an klingendem Farbenreichtum, an kecken, hellen Akkorden zu hinreißenden Wirkungen auf. Renoir war nie ein unmittelbar empfangendes und schaffendes Genie wie Manet, dem jeder Natureindruck sofort zur malerischen Vision wurde: er ging stets reflektierender vor, ordnend, disponierend, arrangierend, die Wirklichkeit seinen Farbenabsichten zuliebe umgestaltend. Die Triebkraft seiner Kunst ist eine neue Freude an der Buntheit, die er zu heiteren Spielen des Auges kommandiert, mit dem merkwürdigen Raffinement einer kultivierten Sinnlichkeit, die ohne Leidenschaft auskommt (während Manet, so kühl er scheint oder scheinen will, keinen Strich ohne Leidenschaft hinsetzte). In den späteren Jahren spürt man diesen Mangel, der früher nicht so sehr die Aufmerksamkeit herausforderte, weil er durch andere Dinge aufgehoben wurde. Nur kommt statt der leuchtenden Buntheit oft ein süßlicher und oft ein fahler Ton zutage, die beide recht kühl lassen und in den letzten Werken des alten Herrn um 1910 zu einer gewissen Starrheit führen. Aber auch jetzt noch setzt die große Sicherheit in Staunen, mit der Renoir blühendes Frauenfleisch, ein pikantes Gesichtchen, die Gestalt eines jungen Mädchens wiedergibt, wenngleich der strömende Reichtum der Palette versiegt ist.

+ **München.** Am 2. März wurde die **Frühjahrsausstellung der Sezession** eröffnet, in der diesmal auch jüngere Künstler, die hier zum erstenmal zu Wort kommen, zahlreich vertreten sind. Von anerkannten Künstlern älterer Generation verdient besonders eine Kollektion von 125 Arbeiten Otto Greiners Interesse. Wir werden auf die ganze Veranstaltung noch eingehend zurückkommen.

+ **München.** Die k. b. Akademie der bildenden Künste wird diesen Sommer in Verbindung mit der Münchener Künstlergenossenschaft im Glaspalast eine **Löfftz-Gedächtnisausstellung** veranstalten. An die Besitzer von Werken, insbesondere von figürlichen Darstellungen, des verstorbenen Meisters, welche bereit wären, diese für die Ausstellung eventuell zur Verfügung zu stellen, ergeht die ebenso höfliche als dringende Bitte, ihre Adresse sowie den Titel des betreffenden Werkes dem Syndikat der k. Akademie mitzuteilen.

+ **München.** Im **Kunstverein** soll kommenden Juni eine Ausstellung stattfinden, »die über die gegenwärtigen Bestrebungen auf dem Gebiet der monumentalen und dekorativen Malerei, gleichviel welcher Richtung informieren will«. Vornehmlich soll jüngeren Künstlern die Möglichkeit geboten werden, auf einem Gebiet zu Wort zu kommen, für das sonst Ausstellungen und Kunsthandel wenig Raum geben. Anmeldungen sind möglichst bald an den Kunstverein München zu richten.

+ **München.** Im **Kunstverein** wurde am 10. März eine interessante Ausstellung hauptsächlich deutscher, österreichischer, französischer und englischer Miniaturen eröffnet. Über die Veranstaltung wird noch ausführlicher berichtet werden.

Die Leipziger Bildnismalerei von 1700 bis 1850 wird der Titel einer Sonderausstellung lauten, die im Stadtgeschichtlichen Museum zu Leipzig vom 5. Mai bis 11. Juni stattfindet. In Leipzig blühte, wie bekannt, im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine leistungsfähige Bildniskunst. Neben den unbestrittenen Größen haben sich zahlreiche zur Zeit nur wenig bekannte oder ganz

vergessene Künstler als Bildnismaler in Leipzig bewährt. »Die Pflicht der Pietät«, heißt es in der Einladung, »gebietet, daß sich Leipzig einmal jener tüchtigen Meister erinnert und die Bedeutung und Mannigfaltigkeit ihres Schaffens in einer Bilderschau würdig und eindrucksvoll zur Geltung zu bringen sucht. Wie ergebnisreich und nutzbringend ein solches Unternehmen sein kann, hat im großen die Jahrhundertausstellung in Berlin 1906 eindringlich gelehrt.« Die Ausstellung wird Bildnisse in Öl, Pastell, Aquarell, sowie Handzeichnungen, Miniaturen und Silhouetten umfassen. Auf die Heranziehung von Porträtminiaturen wird mit besonderer Sorgfalt geachtet werden. Die wissenschaftlichen Ergebnisse sollen in einem würdigen Tafelwerk zusammengefaßt werden. Der Arbeitsausschuß besteht aus Dr. Albrecht Kurzwelly als Vorsitzenden, Dr. Eduard Eyßen als Stellvertreter, Dr. Walther Biehl und Frl. Hildegard Heyne.

Chemnitz. Eine **Gedächtnisausstellung für Charles J. Palmié** veranstaltet zurzeit der Kunstsalon Gerstenberger. Diese Ausstellung umfaßt den gesamten Nachlaß, etwa 350 Werke.

Karlsruhe. Kunstverein. Prof. *Max Lieber*, ursprünglich ein Schüler von Prof. Fritz Kallmorgen, zur Zeit als dieser hier seine besten, bisher von ihm nicht wieder erreichten Werke schuf, ist ein routinierter Spezialist in der intimen Darstellung nordischer Dünenlandschaften, weniger gut gelingen ihm holländische »Grachtenmotive« oder gar Schwarzwaldlandschaften, die man natürlich nicht mit derselben oder ähnlicher Palette wie obige darstellen darf. Prof. *Rudolf Hellwag*, ursprünglich aus der Schule Schönlebers kommend, hat sich mit der Zeit, veranlaßt durch seinen steten englischen Aufenthalt, ganz in den intimen Stil der dortigen Landschafterschule hineingelebt, den er mit vollkommenster Virtuosität beherrscht. Seine große Kollektion englischer Parklandschaften ist voll von duftiger, stimmungsvoller Tonschönheit, wie wir solche in der Karlsruher Schule höchstens bei dem, dem Künstler nahestehenden Prof. Ludwig Dill noch antreffen. Von jüngeren Karlsruher Malern nennen wir den begabten Kaspar-Ritter-Schüler *Schneider-Blumberg*, der das Zeug zu einem flotten, vielgestaltigen und kraftvollen Figurenmaler offenbar in sich trägt, den strebsamen Trübnerschüler *Eugen Segewitz* mit ganz besonders gelungenen, tiefsatten und tonschönen Stilleben und trefflichen Porträts, *E. Pfefferle* mit beachtenswerten frischen und kräftigen Landschaften und Bildnissen, *H. Baur*, gleichfalls ein Trübnerschüler, mit stark farbigen Stilleben, und *G. Freytag* mit stimmungsvollen intimen Landschaften. Sehr stark von *Hans Thoma* — der selbst eine wundervolle »Campagnalandschaft« und ein älteres Selbstbildnis von 1899 ausgestellt hat — abhängig erscheint der Frankfurter Maler *Konrad Kayser*, der sonnige, anmutsvolle Rheintal- und Schwarzwaldlandschaften in sehr ansprechenden Bildern uns vorführt. Ein starkes Talent ist ersichtlich der Mannheimer *Theodor Schindler*, in hellen, lichtvollen, ungebrochenen Farben, ganz im Stile Hodlers vorgehend, erzielt er künstlerisch recht hochstehende Wirkungen, namentlich in seinen kräftigen Figurenbildern und harmonischen Landschaften und Stilleben. Die große *Wanderausstellung* mit dem anspruchsvollen Titel: »*Deutsche Porträtisten*«, die recht viel Gutes neben sehr Gleichgültigem und Konventionellem enthielt, können wir hier übergehen, da nur zwei hiesige Meister in diesem Fache, allerdings zwei von den ersten: *Wilh. Trübner* und *Walter Georgi* mit charakteristischen Werken ihres neuesten Stiles darunter vertreten waren. Auf dem leider stets etwas vernachlässigten Gebiete der Plastik erwähnen wir eine sehr interessante *Ausstellung deutscher Kleinbronzen*, worunter reife Meisterwerke von *Stuck, Hahn, Th. Heyne* usw. und eine treffliche Kollektion ausgezeichneter Statuetten und Porträts des in rüstigem, ersichtlichem Fortschritt begriffenen Prof. *Schreyögg*-Karlsruhe, sowie recht gute Arbeiten von *K. Taucher* und *O. Schließler*.

Die Schönleber-Ausstellung im Stuttgarter Galerieverein. Die schwäbische Landeshauptstadt hat dem nun sechzigjährigen schwäbischen Meister Gelegenheit zu einer großen Ausstellung gegeben, die zu einer Schau über Leben und Werke wurde. Mit dem Jahr 1870 beginnt das malerische Schaffen Schönlebers; lückenlos wird es vorgeführt bis zum Glanzstück »Lauffenburg« (1912). Diese 150 Bilder und Zeichnungen bekräftigen aber das anscheinend feststehende Urteil über Schönlebers Kunst nicht; sie revolutionieren und formulieren die Kunsthandbücherwertungen neu.

Zunächst fällt an der gesamten Kunst Schönlebers auf, daß sie keinerlei älteren oder neueren Problemen zugeschworen ist. Sie ist an sich verständlich, stofflich, koloristisch und technisch. Unmittelbares Schauen, unreflektiertes Darstellen mit sorgfältig gewählter, immer freier und sparsamer sich entwickelnder Technik, immer heller und leuchtender sich gebendem Kolorit, aus der Tonigkeit der Frühjahre zum Jubel der Farbe in der späteren Zeit. Die Fähigkeit dieses schwäbischen Charakters in der Verfolgung des Zieles, die ja mit einer gewissen schwerfälligen Stetigkeit in der Wandlung gut zusammenstimmt, drückt sich in dieser Entwicklung aus.

Sehr merkwürdig ist jedenfalls, daß der zwanzigjährige Lierschüler — Lier war durch die Barbizonschule zur paysage intime und zur deutschen Heimatkunst gekommen — mit italienischen und holländischen Motiven seine ersten und zugleich großen Erfolge, ja, mit der »Straße in Genua« (1873) in Wien die goldene Medaille erlangte. Die Bilder aus Schönlebers erster Periode zeigen kaum etwas der Lierschule Gemäßes. Die Nichtheimat, die holländischen und italienischen Stadtinterieurs und Marinen herrschen vor. Nur die schwärzlichen Schatten und durch viel Detail veranlaßte Unruhe dieser schon ungemein bildmäßig aufgefaßten Werke haben noch etwas von dem älteren dekorativen Zug und der Tieftonigkeit Liers. Aber neben diesen erstaunlich sicheren Bildern aus der Fremde erhebt sich schon ganz deutlich wie eine leise Melodie das spezifisch Schönlebersche, das Schwäbische, in den kleineren Heimatwerken, die jetzt erstmals gezeigt werden. Da hatte er sich schon in seiner sonnigen Klarheit und gemütvollen Heimlichkeit gefunden, wie er in denselben Werken technisch schon ein Eigener geworden war. Der »Kesselwasen« (1872), das »Hinterhaus in Köln« (1878) — gemalt beim Besuche eines Bruders — und »Alt-Eßlingen« (1883) sind charakteristisch dafür. Ein moderner Impressionist würde sie kaum einfacher, unmittelbarer und mehr mit Licht erfüllt hingestrichen haben, als diese in Farbe, Zeichnung, breiter Technik und Lichtbehandlung gleich vortrefflichen Stücke es sind.

Aber Schönleber, so nahe ihm der moderne Impressionismus im Technischen und in der Lichtbehandlung an der Hand lag, hat immer das Ganze des Kunstwerkes und die ihm gemäße Technik im Auge behalten. Wie nahe er dem rein Malerischen immer stand und noch steht, zeigen nicht bloß die oben genannten Werke, sondern auch der »Landregen« (1883), die »Flaggenstudie« (1890), das »Speicherfenster« (1910) u. a.

Die Wandlung aus den dunkelschattigen und den tonigen Bildern der siebziger und achtziger Jahre zur vollen Schönfarbigkeit und Helligkeit vollzog sich während des Rivieraaufenthaltes in Castello di Paraggi. Dort lernte der Künstler das wundervolle Blau und Grün und die Transparenz des Wassers »mit allem Zauber Böcklinscher Schön-

heit« erkennen und darstellen. Glanzleistungen dieser Art sind die »Punta di Madonnetta« (1893), die Menzel zu begeisterter Anerkennung zwang, sowie »Am Fuße des Montefino« (1896).

Von den neunziger Jahren an tritt die immer stärker werdende Vereinfachung und die schärfere Auseinanderhaltung des rein Malerischen und rein Zeichnerischen ein. Schönleber arbeitet mit sparsamsten Mitteln und mit einem Minimum von Farbe, um die vollendetsten tonigen Wirkungen und feinsten Stimmungen herauszubringen. Zugleich wird seine früher gelegentlich so eindrucksvoll gepflegte Wiedergabe der schwäbischen Heimat zum intimsten Darstellungsgebiet. Wie Mörikes innige Poesie klingt hier seine Kunst. Nur ein Meister eigensten Wuchses könnte »preisend mit viel schönen Bildern« dieses Loblied auf das schwäbische Neckargebiet malen.

Wie malerisch und bildmäßig Schönleber sieht und seine Motive wählt, wie farbig seine Technik ist, geht aus den Zeichnungen hervor. Keines der 40 Blätter verfällt trotz aller Detailbehandlung ins »Gezeichnete«. Sie sprechen mit voller Bildwirkung an. Herrlich erhebt sich, trotz aller Verliebtheit ins Detail, die ruhige Größe, Stille und Einfalt der Kunst des Meisters zur vollendeten Wirkung.

Das anscheinend schon feststehende Urteil über Schönlebers Kunst wird angesichts des vielen Neuen und Überraschenden auf dieser Ausstellung zu revidieren und neu zu fassen sein. *Beringer.*

Graz. Steiermärkischer Kunstverein. Der Zweck der Ausstellungen ist gewiß vor allem Unterstützung und Bekanntmachen der heimischen Kunst. Das Erzieherische, das Kunstgeschichtliche, das Internationale muß aus begreiflichen Gründen zurücktreten. Diesmal aber erfreuen gerade Größen, welche die Grundlagen zur heutigen Kunstauffassung bilden, welche den Übergang von Holland zum Heute zeigen, mit ihren Werken unser Auge. Dafür müssen wir dankbar sein. 53 Radierungen eines gewiß großen Radierers, Frank Brangwyn, zeigen dessen großartige Stichelführung. Eine Sicherheit, eine persönliche Kraft kommt da zum Ausdruck, die mitreißend und erhebend wirkt. Für besondere Feinschmecker ist die Galerie D. Heinemanns aus München: Constable, Corot, Courbet, Turner, Wilson, Michel. Meier-Gräfe hat uns die Engländer von neuer Perspektive gezeigt, weshalb das Interesse ein noch gehobeneres sein muß. Sie alle zeigen nicht kunsthistorische Kunst, sondern sprechen zu uns. Von unseren Zeitgenossen sind vertreten: Borchardt, Khnopff, Lenbach, Bartels, Firle, Stuck, Defregger, Habermann, Willroider, Künstler, die über der Kritik stehen und ihren Wert bereits erhielten. Eine wertvolle schöne Ausstellung. Doch auch der Kunstverein hat seine Leute ins Treffen geschickt und von ihnen müssen und verdienen genannt zu werden: Coltelli, Gilda Moise, Rudolf André aus Haubinda, Franz Hofer, Hugo Baar aus Neutitschein. Ein prächtiger Radierer ist Nieuwenkamp aus Brüssel. Die Kollektion Carl Mayr bildet den Abschluß. Dreizehn nicht allzu große Ölbilder, jedes zeigt einen warm empfindenden, pointierenden, prächtigen Künstler. Alles in allem: Es ist ein schön Genießen.

Dr. Richard Schlossar.

Die Ausstellung von Miniaturen in Brüssel wird verschiedene, dem Stile ihrer Zeit entsprechend dekorierte Säle umfassen, und zwar: einen gotischen, einen Renaissance, je einen Louis XIV., XV. und XVI., einen Empire und einen modernen Saal. Außerdem zwei englische Säle, denn aus diesem Lande sind nicht weniger als 400 Miniaturen eingetroffen. Die Miniaturenausstellung wird als weiteren Reiz hochkünstlerische Wandteppiche aufweisen, die aus deutschen Sammlungen stammen und zum erstenmal in Belgien gezeigt werden. Königin Wilhelmine von Holland lieh 40 Stück aus ihrer Privatsammlung her, 80 kamen aus Spanien. Das Museum von Gotha sandte an 100 Miniaturen.

SAMMLUNGEN

Die Sammlungen des **Berliner Kunstgewerbemuseums** haben wieder einige interessante Neuerwerbungen zu verzeichnen, so als Geschenk eine Biskuitbüste König Friedrich Wilhelms IV. aus der Berliner Manufaktur. Unter den Ankäufen ist eine Berliner Porzellangruppe, die Joh. Carl Friedrich Riese nach einem Entwurf von Gottfried Schadow um 1800 modellierte: eine Allegorie des Friedens mit dem Bildnis Friedrich Wilhelms II. In der etwa 50 cm hohen Gruppe, von der bisher nur eine einzige alte Abformung im Marmorpalais bei Potsdam bekannt war, reicht der König der vor ihm sitzenden Europa die Hand; neben ihm steht der Genius des Friedens, rückwärts am Boden sitzt die Gestalt der Nemesis. Ferner kamen in die Sammlung zwei Gelbgußplatten von einem niederländischen Grabmal aus dem 15. Jahrhundert mit gravierten Stifterbildnissen, eine gotische Messingkanne und zwei Venezianer Messingbecken mit Arabesken und Renaissancegravierung aus dem 16. Jahrhundert und fünf süddeutsche Bleiplaketten, sogenannte Schalenböden, die der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehören. Um 1770 entstand eine neuerworbene, aus Paris stammende Kaminuhr aus vergoldeter Bronze, um 1500 ein toskanischer Spiegelrahmen aus Nußholz, um 1600 zwei bremische Eichenholzfüllungen mit Darstellungen aus der Estherlegende. Zwei sehr bemerkenswerte Stücke erhielt die Sammlung in den beiden Behängen eines Baldachins, Applikationsstickerei auf schwarzem Tuch. Sie stammen aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich aus Frankreich oder den Niederlanden, und stellen die Jahreszeiten im Stil der Ornamentstiche des Cornelius Bos da. Endlich erwarb das Kunstgewerbemuseum noch eine schöne Meißener Barockvase mit schwerem Kändlerrelief.

Max Klingers Richard Wagner-Büste ist für die Skulpturen-Abteilung des **Wallraf-Richartz-Museums** in Köln erworben worden.

+ **München.** Durch Schenkung gelangten kürzlich zwei Bilder des Tiroler Malers Marx Reichlich in die **Alte Pinakothek,** deren gotische Abteilung dadurch in erfreulicher Weise bereichert wurde. Die beiden Tafeln, eine »Dornenkrönung« und eine »Geißelung Christi«, gehören zu dem durch Tschudi nach Möglichkeit wieder vereinigten Altarwerk des hl. Stephanus und Jakobus, das 1812 aus Neustift bei Brixen in den Besitz des bayerischen Staates gekommen, in den fünfziger Jahren aber zum Teil wieder versteigert worden war. Sie bildeten mit noch anderen Szenen zusammen die Rückseiten der Flügel, sind dementsprechend wieder dort angebracht worden und zeichnen sich durch verhältnismäßig sehr gute Erhaltung aus. In künstlerischer Hinsicht sind sie durch ihre auffallend realistische Behandlung des Gegenstandes, ihren Kolorismus und ihre Raumdarstellung von nicht gewöhnlicher Bedeutung.

+ **München.** Die deutsche Abteilung der **Modernen Galerie in Prag** erwarb folgende Bilder Münchener Maler: *Anton Saniz* »Pappeln in Dachau«, »Am Gerner Kanal«, *Otto von Krobshofer* »Bergabhang von Tivoli«, »Aus Neapel«, »Giardino d'Este in Tivoli«.

Die Neuerungen in der Stuttgarter Staatsgalerie. Schon seit einiger Zeit werden in der lokalen Presse Stimmen laut, die über die Neuerungen in der Gemäldegalerie sich bitter beklagen. Besonders sind es die viel-

fachen Änderungen, die in der Unterbringung der Bilder seit Jahren vorgenommen wurden und ebenso die Experimente, die, obwohl beizeiten sich warnende Stimmen erhoben, mit der Neugestaltung der Säle gemacht worden sind. Werfen wir zunächst einen Blick auf die Entwicklung dieser Neuerungen, so ist bekannt, daß im Sommer 1902 unter der Leitung des neuernannten Galerieinspektors Prof. Dr. v. Lange eine vollständige Umordnung der ganzen Galerie vorgenommen wurde. Jedermann staunte damals über die Wiedergeburt der Galerie und die verborgenen Schätze, die jetzt zutage traten. Prof. v. Lange hat das nicht allein durch eine Umhängung der Bilder, sondern auch durch eine teilweise Änderung der Lichtzuführung durch Oberlicht in den kleinen Kabinetten des linken Flügels und durch eine neue Wandbespannung erreicht, die als mustergültig anzusehen war. Außerdem hat Lange durch eine Auswahl aus den Beständen der Ludwigsburger Galerie und des Schlosses in Monrepos 34 Bilder der Galerie zugeführt, ebenso aus dem Museum vaterländischer Altertümer 31 kunstgeschichtlich wertvolle Bilder eingereiht. Im Jahre 1907 fand abermals eine Umänderung statt, die hauptsächlich die modernen Meister betroffen hat. Man konnte hier nicht mit allem einverstanden sein, insofern nicht, als eine große Anzahl Bilder Württembergischer Künstler entfernt und im Verein mit andern, modernen deutschen und vlämischen Bildern, auch einigen alten Holländern und Italienern, im ganzen 169 Nummern ausgeschieden und zum Teil in andere Stuttgarter Staatsgebäude kamen, zum größten Teil aber dazu verwendet wurden, Filialgalerien in Tübingen und Ulm zu bilden. Später kamen noch 29 Bilder ins neue Gewerbemuseum nach Gmünd. Man kann über den Wert dieser Filialgalerien in einem kleinen Staat wie Württemberg verschiedener Meinung sein; jedenfalls befinden sich unter den ausgeschiedenen Bildern viele alte Bekannte, die man in Stuttgart ungern vermißt. So z. B. hängt in Gmünd in einer Ecke das schöne Bild von Schendel »Die Gemüsehändlerin«, eine Perle des alten Bestandes der Galerie, dann in Ulm der treffliche Hugo Kauffman »Jägerlatein«. Solche kleinen Bilder haben doch nicht in Stuttgart den Platz versperrt? denn der Platzmangel war ja zunächst der Grund der Errichtung von Filialgalerien.

Außer den in den Filialgalerien untergebrachten Bildern sind aber noch 85 magaziniert, und vor ein paar Jahren hat man aus dem von Prof. v. Lange schön geordneten Korridor des linken Flügels wieder 60 Stück, zumeist aus der von König Wilhelm I. gestifteten ehemaligen Barbini-Breganze-Galerie in Venedig entfernt, darunter das große Bild von Zurbaran »Hl. Familie«, ein Hauptstück der alten Galerie. Die großen Lücken, welche dadurch in dem betreffenden Raume entstanden, sind sehr fühlbar, zumal noch durch Einziehung einer Querwand die ganze Perspektive der Galerie zerstört ist.

In den letzten Monaten hat nun eine durchgreifende Umhängung der ganzen modernen Abteilung stattgefunden, und man war gespannt, zu sehen, ob jetzt die vielfach gerügten Mängel der früheren Aufstellung nun endlich einmal behoben und das leidige Provisorium in einen stabilen Zustand übergegangen ist. Aber welche Überraschung! Schon der Eingangssaal, den Prof. v. Lange als sogen. patriotischen Saal geordnet hat, ist ganz aufgegeben und nur das große Schlachtenbild von Faber du Faur hängt noch da, und das Porträt des Königs, welches früher als Repräsentationsbild ganz richtig im Festsaal des Museums hing, jetzt aber sich begnügen muß, neben einem Stilleben von Fouace und andern keineswegs dazu passenden Bildern zu hängen. Alles andere ist entfernt und man höre und staune! Neben dem großen Schlachtenbild, welches fast die ganze Wand einnimmt, ist das kostbare Bild von Schick, Porträt der ersten Frau Danneckers, zu sehen, das aus dem Zusammenhang mit den schwäbischen Klassizisten herausgerissen ist und ihm in einer unbedeutenden Nudität von L. v. Hofmann auch nach der Seite der malerischen Wirkung nicht zu rechtfertigendes Gegenstück zu geben. Das Volksfestbild von Schaumann, das so recht Gegenstand der Bewunderung für breite Volksschichten war, ist entfernt und an seine Stelle ein Altarbild italienischen Charakters von Canon gehängt und zu dessen Seiten rechts eine dunkle bayrische Landschaft in modernster Stimmung, links »Im Dorfwirtshaus« von Lindner. Darüber steht in grauenvoller Höhe die leere Rupfenbespannung!! An der Eingangswand sind als Hauptbilder rechts Kaiser Wilhelm von Lenbach und als Gegenstück »Die alte Spanierin« von Zuloaga aufgehängt. Kommt man in den Korridor rechts, so findet man den knallig weißen Wänden ebensolche Zwischenwände angegliedert, die gar nicht notwendig waren und die Perspektive der Galerie ganz zerstören. Die dort spärlich aufgehängten Bilder verdecken nicht einmal die Spuren früherer dort angebrachter Türen. Hier hängt jetzt auch das große Effektstück der alten Galerie, Nahls Wallenstein und Seni »der Löwe der Kunstausstellung von 1846« trauernd über die Wandlung der Zeiten. An der Fensterseite des nicht mit Oberlicht versehenen Raumes hat man an den lichtlosen Stellen einige große Bilder totgehängt, worunter das sehr populäre Schlachtenbild von Bleibtreu, ein Bild von Schrader, der junge Shakespeare vor dem Friedensrichter und A. v. Werners »Luther auf dem Reichstag zu Worms«. Die Bilder sollen ja nichts erzählen, das verwirft die moderne Kunst!

Doch damit genug mit diesen Beispielen, es könnten solche noch weit mehr beigebracht werden. Was aus dem Festsaal noch werden soll, entzieht sich meiner Kenntnis, dort waren früher die Kopien aufgehängt, worunter auch die Mona Lisa, die jetzt glücklich wieder zu Gnaden gekommen ist. Das natürlichste wäre, dort als Ersatz für den eingegangenen patriotischen Saal einen Württembergersaal zu bilden, und dort neben den Porträts der Könige Karl und Wilhelm die großen Schlachtenbilder aus den Jahren 1870—71, die Schlacht bei Peterwardein von Häberlin und das Volksfestbild von Schaumann aufzuhängen.

Die beiden Akademieprofessoren, welche die Bilder gehängt, haben sich der undankbaren Mühe unterzogen, den ganzen Gemäldeschatz nach künstlerischen Normen zu ordnen, d. h. nach dem Stimmungswert in den gegebenen Räumen, die zum Teil eine neue Wandbekleidung erhalten haben. Auf die Zusammenstimmung der Bilder nach ihrer geistigen Verwandtschaft oder nach Schulen und Zeitcharakter wurde keine Rücksicht genommen. Was nicht in das malerische System paßte, wurde entfernt. Von einer historischen Ordnung ist gar keine Rede, alles ist durcheinander geworfen und oft ist nicht einmal die Symmetrie gewahrt. Mit rücksichtsloser Strenge ist dieses System durchgeführt, und man sollte es fast nicht für möglich halten, diesem System zulieb hat man die speziell württembergischen Bilder, welche den ganzen Entwicklungsgang unserer Kunstschule illustrieren, die Werke der Lehrer und deren Schüler mit wenigen Ausnahmen in alle Winde zerstreut, wo man sie jetzt mühsam zusammensuchen muß. Für die in der ganzen Gemäldesammlung zerstreuten Porträts namhafter Württemberger sollten doch die kleinen Kabinette verwendet werden, die jetzt weitläufig mit einem ganzen Sammelsurium von allen möglichen Bildern behängt sind, welche den Eindruck machen, als ob sie nur eben dahängen, damit sie aufgehoben sind.

Schmerzlich vermißt man auch die schöne Sammlung von Aquarellen und plastischen Arbeiten des Freiherrn von Hayn, die angeblich wegen Platzmangel entfernt

und, wie man hört, den Erben des Stifters zurückgegeben wurden. *Max Bach, Stuttgart.*

Die Kunstschätze Pierpont Morgans und das New Yorker Museum. Über die Absichten des amerikanischen Kunstmagnaten, seine dem Viktoria- und Albert-Museum in London entzogenen Schätze nunmehr der Öffentlichkeit in New York zuzuführen, sind so verschiedenartige Nachrichten verbreitet worden, daß das letzte Bulletin des New Yorker Metropolitan-Museum of Art selbst das Wort dazu ergreift, um das Publikum vor Mißverständnissen zu bewahren. Das Metropolitan-Museum hat Anstalten getroffen, um alle Kunstschätze, die Morgan aus Europa hinüberkommen läßt, zur Aufbewahrung zu übernehmen und sie auch zeitweise zum Teil zur Ausstellung zu bringen, und zwar in einem noch im Bau befindlichen aber fast vollendeten Flügel, der ursprünglich zu anderen Zwecken bestimmt war. Ob Morgan außer den bis jetzt im Viktoria- und Albert-Museum in London ausgestellt gewesenen Gegenständen noch andere hinüberschaffen will, ob er Geschenke oder Leihgaben vorzunehmen die Absicht hat, ist den Behörden des amerikanischen Museums nicht bekannt, das schon eine Anzahl bedeutender Geschenke und noch bedeutendere Leihgaben von Morgan beherbergt. Es steht fest, daß, selbst wenn die neugebauten Galerien vollständig für Morgan zur Verfügung gestellt würden, der Raum absolut nicht für seine aus Europa hinüber zu schaffenden Schätze reichen würde. Vorerst sieht daher Robert W. de Forest, der zweite Vizepräsident des Metropolitan-Museums, es noch als einen, allerdings sehr gefälligen Traum an, daß die New Yorker Bürger die Gelegenheit haben könnten, die kolossalen Kunstwerte, die der Geschmack und der Reichtum Morgans gesammelt hat, in ihrer Gesamtheit vereinigt zu sehen. Vielleicht, so hofft der New Yorker Museumsdiplomat, schafft Morgans nie auslassender Sinn für den Nutzen der Gesamtheit die Möglichkeit, daß der Traum sich verwirklicht. *M.*

Das **Metropolitan Museum of Art in New York** hat von Francis L. Laland mehr als eine Million Dollars als Geschenk zur freien Verwendung für Museumszwecke ohne jede Bedingung erhalten.

VEREINE

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** In der Sitzung vom 4. März legte Herr Braune eine Kuriosität in Gestalt eines altdeutschen, Johannes den Evangelisten darstellenden Bildes (erste Hälfte 15. Jahrhundert) vor, das — wie sich nach Abnahme der Übermalungen herausgestellt hatte — aus Fragmenten zweier quattrocentistischer Bilder zusammengesetzt worden war und zwar so, daß man die offenbar mit der Laubsäge ausgeschnittene Figur des Johannes in das andere Stück eingepaßt hatte. Der Gedanke, daß diese Zusammensetzung erst im 19. Jahrhundert stattgefunden habe, wurde vom Redner abgelehnt. Ferner legte Herr Braune die Photographien der durch Schenkung in die Pinakothek gekommenen Marx Reichlichtafeln mit einigen Erläuterungen vor, sowie die Photographien des kleinen Patinir zugeschriebenen Altars (Katalog d. alt. Pin. 141—143), bei dessen Restaurierung Stifterwappen zum Vorschein gekommen waren, die Dr. Leonhard auf den Augsburger Lucas Rehm und seine Frau Anna Ehen bestimmt hat. Da die Ehe dieser Personen 1518 geschlossen wurde, kann der Altar nicht vor diesem Datum entstanden sein. Es folgte ein geistvoller Vortrag Herrn Eislers über die »Deutung der sog. Ludovisischen Thronreliefs und ihrer Bostoner Gegenstücke«, in dem die Darstellungen mit dem Adonismythus in Beziehung gebracht wurden und zum Beweis der Richtigkeit der Deutung eine Stelle des Macrobius angeführt wurde, in der Adonis als Sonne gedacht ist. So ergibt sich für die Hauptseite des Bostoner Fragments: der stehende Jüngling ist Eros, die beiden Jünglingsfiguren in den Wagschalen stellen Adonis dar, das eine Mal hinuntersinkend (Herbstäquinoktium), das andere Mal emporsteigend (Frühlingsäquinoktium) und dementsprechend die beiden Frauengestalten jedesmal die Aphrodite, einmal trauernd, das andere Mal freudig bewegt. Damit stimmen auch die Seitenteile überein. In dem nackten Jüngling des Bostoner Stücks sieht Eisler den Tempeldiener, in der nackten Flötenbläserin des römischen Stücks die Tempeldirne, in beiden also eine Andeutung der Liebeszeit des Sommerhalbjahres und im Gegensatz dazu in dem bekleideten Mädchen und der wie frierend kauernden Alten eine Darstellung des Winters, während dessen das Mädchen fern von dem Geliebten bei der Mutter weilt. An dritter Stelle sprach Herr Stegmann über »Bestände aus Ambras im Bayrischen Nationalmuseum«. Er erwähnte, daß Bayern schon 1703—04 einmal in die Ambraser Sammlung eingegriffen hatte, ohne aber die entführten Kunstgegenstände behalten zu können, die größtenteils wieder nach Tirol zurückgingen. Reichere Beute machte man während der Jahre 1806—13, wenngleich da nur mehr die Reste in Betracht kamen, die nach Überführung der Sammlung nach Wien in Ambras zurückgeblieben waren. Leider ging auch bei dem 1809 stattgefundenen Transport nach München noch manches verloren, wie das jetzt in Wien aufbewahrte Parisurteil von Daucher. Der Vortragende legte eine Anzahl der zu identifizierenden Stücke in Photographien vor, darunter als wertvollstes die schöne Judith von Konrad Meit, ferner ein lombardisches Reliquiar des 12. Jahrhunderts, Buchs- und Lindenholzschnitzereien, eine kleine Madonna, die sechs Reliefs mit Darstellungen aus den zehn Geboten, die B. Daun fälschlich dem Veit Stoß zugeschrieben hatte, ein wahrscheinlich gleichfalls mit Unrecht dem Mörlinmeister gegebenes Relief »Einzug eines Fürsten«, zwei kleine Friese mit turnierenden und musizierenden Kindern, Medaillenmodelle von Hans Schwarz, das Prunkstück eines niederländischen Spiegels usw. Auch von den Waffen glaubte Stegmann ca. 70 Stück nachweisen zu können. Herr Oldenburg besprach ein Schnitzwerk des Germanischen Museums in Nürnberg, eine Anbetung der hl. drei Könige (Altar Nr. 451), die Dr. Josephi in seinem Katalog mit einer Zeichnung auf der Veste Coburg in Zusammenhang gebracht hatte, mit der Vermutung, daß die Plastik nach Vorlage der Zeichnung entstanden sei. Im Gegensatz hierzu weist Oldenburg darauf hin, daß es sich hier nicht um eine Vor-, sondern eine Nachzeichnung handle, daß auch dieselbe Komposition noch in zwei anderen Schnitzwerken, bei Figdor in Wien und im Nationalmuseum in München, sich vorfinde. Er hält das kleine Stück bei Figdor für das Original, rechnet aber auch mit der Möglichkeit, daß die drei Plastiken nach einem Stich entstanden sein können. Herr A. L. Mayer machte einige Mitteilungen über die Datierung des Münchener Espolio von Greco, das er ca. 4 Jahre später ansetzt wie das 1579 entstandene Toledaner Hauptbild. Er sieht in der Münchener »Entkleidung« nicht eine einfache Replik, sondern eine Variante und endgültige Fassung des Themas, auf die die meisten der bekannten Repliken zurückgehen. Das kleine Stück bei Justi in Bonn, das Cossio für einen Entwurf zum Espolio hält, lehnt er für Greco überhaupt ab. Zum Schluß sprach Herr Stöcklein mit Bezugnahme auf den vorausgegangenen Vortrag Herrn Stegmanns über Rüstungen und Waffen, die aus Salzburg in den Besitz des Nationalmuseums in München gekommen waren, und nannte als Hauptstück die Rüstung des Dietrich von Reichenau aus dem Salzburger Zeughaus,

die er für eine Arbeit der Werkstatt des Pompeo della Chiesa hält.

+ **München.** Anläßlich ihres 153. Stiftungsfestes hielt die **k. bayr. Akademie der Wissenschaften** am 9. März eine Festsitzung ab, in der das außerordentliche Mitglied der philosophisch-philologischen Abteilung *Prof. Dr. Freiherr von Bissing* über das Thema: »Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker« sprach.

INSTITUTE

Das Kunsthistorische Institut in St. Petersburg wird im laufenden Monat seine Tätigkeit beginnen. Der Hauptzweck dieses Institutes ist, den inländischen Kunsthistorikern die notwendigen Hilfsmittel frei zur Verfügung zu stellen und durch Vorlesungen die Entwickelung der Kunstwissenschaft in Rußland zu fördern, gleichzeitig soll es zugleich eine Auskunftsstelle und ein Treffpunkt für auswärtige Fachgenossen sein. Diese werden gebeten, eventuelle wissenschaftliche Anfragen dorthin zu richten. Auch ist das Institut bereit, den ausländischen Kollegen Abbildungen zum Selbstkostenpreis zu verschaffen. Die nach Rußland reisenden Kunsthistoriker sind gebeten, ihren Besuch in Petersburg, sowie auch den eventuellen wissenschaftlichen Zweck ihrer Reise rechtzeitig im Institut anmelden zu wollen, damit es die nötigen Maßnahmen zur Erleichterung der Besuche der Sammlungen usw. treffen kann. Die Bibliothek umfaßt z. Z. über fünftausend Bände; es wird für ihre Erweiterungen Sorge getragen; zur Verfügung der Besucher liegen im Institut 60 Fachzeitschriften aus. Vom 1. Mai bis zum 1. Oktober bleibt das Institut geschlossen, in dieser Zeit können weder Auskünfte gegeben, noch andere Aufträge übernommen werden.

VERMISCHTES

Professor Max Seliger, der Direktor der Kgl. Akademie für Buchgewerbe in Leipzig, hat ein wunderschönes Glasfenster für die Zwickauer Freimaurerloge vollendet, mit dem er das Ansehen seiner früheren großen dekorativen Leistungen aufs neue bekräftigt hat. Das Fenster ist auf einen sehr hellen Ton, gebrochenes Weiß und blasses bis feurigstes Gelb, gestimmt und wirkt trotz solcher Zurückhaltung. — Mit feiner Empfindung hat Seliger im Gegensatz zum katholischen Kirchenfenster einen gewissen freimaurerischen Empfindungston in der lichten, edlen Koloristik getroffen. Als Motiv zeigt das Fenster in der Mitte über dem Altar das Auge Gottes, links und rechts drei Menschen; besonders anmutig die Frau und das Kind, für die der Künstler — in der gleichen glücklichen Lage wie etwa Carl Larsson — die schönsten Modelle nicht weit zu suchen brauchte. Seliger, der sich vor zwei Jahren erst durch die Wandgemälde im Wurzener Gymnasium neuen Lorbeer geholt hat, bewährt mit dieser großen Glasmalerei seine besondere Eignung für solche dekorative Aufgaben.

Wien. Die Räumlichkeiten, die die beiden Meisterschulen für Bildhauer der **Wiener Akademie** (Professor v. Hellmer und Bitterlich) in einem dem Hofärar gehörigen Gebäude am Landstraßengürtel innehatten, sind zum April gekündigt worden. Dadurch ist die Frage eines Neubaues akut geworden. Da der Gedanke eines vollständigen Neubaues der Akademie wegen der großen Kosten fallen gelassen wurde, so wird wenigstens ein Pavillon für die beiden Bildhauerschulen errichtet werden. Das Gebäude soll bereits im Oktober dieses Jahres beziehbar sein.

+ **München. Archäologisch-prähistorischer Kurs im bayerischen Donaugebiet.** Das k. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns veranstaltet vom 10.—13. April einen fünften archäologischen Kurs, der vorwiegend römische Objekte behandeln und in der Gegend zwischen Neuburg a. D. und Regensburg stattfinden wird. Für die vier zur Verfügung stehenden Tage sind folgende Besichtigungen angesetzt: Alte Befestigungen bei Burgheim und Neuburg, der Donauübergung der Römerstraße Augsburg-Regensburg bei Steppberg, Römerkastell, alte Hochstraße bei Oberstimm, keltischer Ringwall, Viereckschanze und mittelalterlicher Burgstall Manching, Stelle des spätrömischen Kastells Vallatum, Römerkastell in Eining und das in der Nähe vermutete Legionslager, Limes-Ende bei Hienheim, keltische Abschnittswälle bei Weltenburg, Wälle des Michaelsberges bei Kelheim, spätkeltische Viereckschanze, Urnenfriedhof und Grabhügel bei Kelheim, spätrömischer Burgus und keltische Wälle auf dem Ringberg bei Saal, Nordtor und Mauerreste des Legionslagers Regensburg, römisches Gebäude und älteres Auxiliarkastell bei Kampfmühl. Außerdem werden auch die einschlägigen Bestände der Museen in Neuburg, Ingolstadt, Kelheim und Regensburg von dem Leiter des Kurses Konservator Dr. Reinecke erläutert. Die Teilnahme an der ganzen Veranstaltung kann nur Herren *mit Vorkenntnissen* gestattet werden, die ihre Gesuche um Zulassung an das k. Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, München, Prinzregentenstraße 8 richten mögen.

Die Anfänge Forains. Emile Bergerat erzählt in seinen Memoiren, wie er vor mehr als dreißig Jahren als Leiter des illustrierten Wochenblattes »Vie moderne« den damals noch ganz unbekannten, jetzt weltberühmten satirischen Zeichner Forain aufsuchte, um ihn zur Mitarbeiterschaft einzuladen: Forain wohnte damals in einer Arbeiterkolonie der Rue Chaptal, wo es keine Concierge gab. Nachdem Bergerat vergebens nach der Wohnung des Zeichners gefragt hatte, stellte er sich endlich mitten in den Hof und rief wiederholt nach allen vier Seiten gewandt: »Forain! Holla, Forain!« Endlich öffnete sich ein Fenster. Jemand schaute heraus und fragte: »Was gibts? Wer ist da?« Bergerat erwiderte: »Durand-Ruel!« Er hoffte, die Nennung des Bilderhändlers würde ihre Wirkung auf den Zeichner nicht verfehlen, und so war es auch, denn einige Augenblicke später erschien ein kleines Männchen von zwanzig oder fünfundzwanzig Jahren, angetan mit einem weißen Arbeitskittel, unten im Hofe und fragte nach dem Begehren des Besuchers. Bergerat nannte sich und wurde zuerst durch die teuflische Glut der Augen des Künstlers getroffen. Diese Augen, sagt er, sind in der Tat die furchtbar schönsten, die ich jemals gesehen habe. Sie leuchten wie schwarze Diamanten. Forain verzieh dem Besucher seine List und lud ihn ein, ihm in seine Wohnung zu folgen. Dies war ein trauriges Loch, und Bergerat meint, wenn man ihn zwischen der Wohnung Forains und der Baracke eines Zigeuners habe wählen lassen, würde er ohne Zaudern das Zigeunerlager gewählt haben. Die Wohnung bestand aus einem einzigen Zimmer, das sich direkt auf einen Gang ohne Luft und Licht öffnete, der von den abscheulichsten Gerüchen angefüllt war. In diesem Zimmer hatte man ein Brett als Zeichentisch am Fenster befestigt. Nur ein einziger Stuhl war vorhanden, an der Wand stand ein ziemlich großes Bett, auf dessen Fuße ein sorgfältig zusammengelegter Frack nebst dazugehörigem Klapphut, Lackschuhen, Hemd usw. lag, die ganze Ausrüstung, deren man zur Eroberung von Paris bedarf. Während Bergerat sich umschaute und Forain den einzigen Stuhl als Sitz anbot, richtete sich ein armes Wesen halb aus dem Bette auf und zeigte durch einen schwachen Husten seine Anwesenheit an. Sie war bleich wie Wachs, und ihr unordentliches

Haar, ihre vom Fieber unterhöhlten Augen, ihre aufgesprungenen Lippen, alles zeigte an, daß sie keine Spur von weiblicher Koketterie verspürte. Sie lag angekleidet auf dem Bett, nur ihr Leibchen war aufgeknöpft, ohne daß Bergerat gleich begriff, was sie an ihre nackte Brust drückte. Forain erklärte ihm die Sache: »Es ist ein kleiner Christ mehr. Man weiß nicht, wie man Vater wird! Was will der arme Kerl in der Welt? Vorher ging es ihm so gut!« Bergerat schließt diese ergreifende Schilderung des Künstlerelends mit den Worten: Wenn ich heute den reichen und berühmten Forain sehe, kann ich ihn immer noch nicht aus jenem Rahmen des schwarzen Elends der Rue Chaptal herausnehmen. An jenes Bild denke ich, wenn ich den Leuten, welche den Zeichner nicht verstehen, erklären will, wie es kommt, daß dieser Mann, der alles mit seinen Stachelhieben verfolgt, der vor nichts Respekt und Achtung hat, doch so weich und mitfühlend mit den Kleinen, den Schwachen, den ewig von der Ungleichheit Verfolgten sein kann. Dieses Mitgefühl ist nicht das Resultat einer überlegenden Philosophie, deren Forain ganz unfähig ist; es ist instinktiv und erlebt; gewissermaßen ein Phänomen der Erinnerung: Frack und Klapphut auf dem Fuße eines Bettes, wo eine junge Mutter das neugeborene Kind gegen den Tod verteidigt, in der Ecke ein verlöschender Ofen, in einer Arbeitermietskaserne. *K. E. Schm.*

Weimar. Zwei stark besuchte belehrende Vorträge über die künstlerischen Gesichtspunke der *bürgerlichen Wohnung* fesselten die Aufmerksamkeit unserer Weimarer Bürger in hohem Grade. Professor Schölermann sprach im Gewerbeverein über »Kleinwohnungskunst« oder »*Wie wohne ich hübsch und billig?*«. Obwohl der Gang der Reformbewegung, die in England begann, jetzt bei uns in Deutschland die Führung übernommen habe, so leide sie noch an den beiden Extremen, den Gegensätzen: das große, teure Haus für den Wohlhabenden einerseits und das Haus für den Besitzlosen, den Armen (das »Arbeiterhaus«) andererseits. Es gelte jetzt als Mittellinie das Haus für den Bürger, das *Haus des Mittelstandes* zu verbessern und es womöglich zu einem ästhetisch sowohl wie praktisch und hygienisch vorbildlichen Typus zu entwickeln. Prof. Schölermann wies hierbei auf ein demnächst in deutscher Übersetzung erscheinendes Buch von dem Architekten Baillie Scott hin[1]), worin der Verfasser sagt: »Das Haus des Mittelstandes, des einfachen Bürgers, hat noch nicht die ernste Aufmerksamkeit erfahren, die es vor allen andern verdient«. Das Haus des kleinen, geschulten Handwerkers und Kunsthandwerkers, das Haus des Beamten, des Lehrers, des Gewerbetreibenden, des Kaufmanns, des Künstlers (ohne Vermögen), harrt noch der Lösung. Dieses Mittelhaus so praktisch, gesund und schön zu bauen und sparsamzweckmäßig einzurichten, wie es unter begrenzten Geldmitteln irgend möglich ist, sollte der Stolz und die Ehre unserer deutschen Architekten sein! An einer Reihe von vorzüglichen Lichtbildern (die leider, da der Vortrag gekürzt wurde, infolge einer stimmlichen Indisposition des Redners, nicht alle gezeigt werden konnten) wurde die Aufgabe, billige, schöne Einfamilienwohnungen zu schaffen, erläutert. In den diesjährigen *Ferienkursen in Jena* wird Prof. Schölermann über »*Bauen und Wohnen*« sprechen, worin die gegebenen Anregungen mehr ausführend behandelt und historisch entwickelt werden. Ein gutes Zeichen für das Interesse, das diesem Thema jetzt entgegengebracht wird, war der starke Besuch aus allen Schichten der Bevölkerung, der auch bei dem einige Tage später gehaltenen Vortrage von *Dr. Paul Klopfer*, dem Direktor der Großherzogl. Baugewerken-Schule, sich kundgab. Dr. Klopfer sprach über »*Alt- und Neu-Weimar*«. Die Vorführung der Lichtbilder aus allen Teilen der Stadt, Straßen und Hausbilder, alte und neue, war ungewöhnlich lehrreich durch die Gegenüberstellung des guten Alten, des schlechten Neuen und zuletzt auch des — guten Neuen. Der Redner betonte die architektonischen Imponderabilien und das Verwandte zwischen dem Guten in allen Zeiten und Baustilen. Das Typische im Gebiet des bürgerlichen Bauens ist anzustreben, nicht das »Individuelle«, das Persönliche hat zurückzutreten. »Die Kunst des Architekten ist anonym«. Aber vom Geist der Zeit spricht das steinerne Werk nach Jahrhunderten noch. So werden auch von unserer Zeit einst »die Steine reden«. *Nucker.*

1) *Mein Haus und mein Garten,* aus dem Englischen von M. Baillie Scott, ein Leitfaden zum Bau des modernen Bürgerheims, für Deutsche herausgegeben von Wilhelm Schölermann, verlegt bei Ernst Wasmuth, A. G., Berlin.

FORSCHUNGEN

Die älteste Quelle über das Altarbild des Rubens genannt das »Apokalyptische Weib«. Man ist sich über die Deutung des aus dem Dom zu Freising stammenden Gemäldes von Rubens in der Alten Pinakothek zu München nicht im klaren. Denn Max Rooses meint in seinem Oeuvre de Rubens (Nr. 384), die Darstellung müsse wahrscheinlich auf die Himmelskönigin Maria bezogen werden, während der Katalog der Münchener Sammlung (Neue Ausgabe 1911, Nr. 739) in dem Gemälde einfach »Das Apokalyptische Weib« erkennt, womit der Katalog dem ältesten bis jetzt herangezogenen Autor, Joachim Sandrart, folgt, dessen »Teutsche Academie« (vom Jahre 1675) das Gemälde mit folgenden Worten erwähnt: » . . zu Freysingen, wo der hohe Altar aus der Offenbarung Johannis am 12. Cap. vorstellet, wie der Drach das neu-geborne Kindlein verschlingen will, so aber von dem Erzengel Michael überwunden wird.« In Wahrheit hatte aber Rooses mit seinem Zweifel, ob Sandrart die Darstellung wirklich einwandfrei gedeutet habe, recht, denn das Bild ist schon lange vor Sandrart von einem kompetenten Autor für eine Darstellung der hl. Jungfrau als Siegerin über den Drachen gehalten worden. Da diese älteste Quelle meines Wissens bisher nicht beachtet worden ist, so soll hier kurz auf sie hingewiesen werden. In den lateinisch abgefaßten Gedichten des Jacob Balde S. J., die 1643 in München erschienen sind, handelt die 15. Epoche von dem Gemälde des Rubens, das sich damals im Dom zu Freising befand. Das Gedicht bezieht sich auf ein Erlebnis des Dichters, das dieser, nach den Eingangsversen, am 1. Juli des Jahres 1638 gehabt hat. Der Dichter erzählt, er habe damals, als er sich im Morgengrauen am Ufer der Isar erging, eine Vision gehabt, die ihm ein göttliches Weib im Sonnenglanze zeigte, das in seinen Armen ein Kind hielt. Ein vielköpfiger Drache habe sich drohend genaht. Aber Flügel hätten das Weib zu Höhe getragen. Ein bewaffneter Genius habe auf den Drachen den Blitzstrahl geschleudert, und zugleich sei in den Lüften Victoria laut geworden. Voll Staunen über die Erscheinung habe er die Göttin gebeten, sich ihm deutlich zu erkennen zu geben. Worauf ein Donner erschollen sei und ein Lichtstrahl nach Freising gewiesen habe. Nun sei er einmal in Freising zum Dom hinaufgestiegen und da habe er im Altarbilde des Rubens die Göttin erkannt. Es war die hl. Jungfrau. Das Gedicht schließt mit der Bitte, Maria möge, wenn der alte Drache aus dem Orkus wiederkehre, auch ihn den Dichter rettend zur Höhe heben. — Da nun Jacob Balde, der die längste Zeit in München Kanzelredner war, als theologische Autorität nicht in Zweifel gezogen werden kann, da außerdem auch das Gedicht in seiner großen Ausführlichkeit die ge-

naue Kenntnis des Gemäldes verrät, so muß die angegebene Deutung als authentisch angesehen werden, zumal da zwischen der Entstehung des Bildes und der Drucklegung des Gedichtes kaum mehr als 30 Jahre zeitlicher Zwischenraum liegen. *Ludwig Burchard.*

Neue Lionardostudien publiziert Salomon Reinach im Januarheft des »Art Journal«. Wir heben aus dem Aufsatz folgendes hervor. Reinach glaubt jene bekannte Gruppe von verrocchiesken Madonnen, deren wichtigste Exemplare sich in den Galerien von Berlin, Frankfurt und London befinden, als frühe in Verrocchios Atelier entstandene Werke Lionardos bestimmen zu können. Seine Behauptung, der Lionardosche Engel auf Verrocchios Taufe Christi in der Akademie zu Florenz kehre genau so auf der Londoner Madonna wieder, scheint uns aber sehr gewagt; der Schnitt der Augen und des Kinnes ist ganz verschieden, und zudem ist die Art der Malerei eine ganz andere. Sehr interessant sind einige Notizen, die Reinach über eine zugrunde gegangene plastische Gruppe des Raubes der Sabinerinnen beibringt. Eine Nachzeichnung einer solchen Gruppe in dem vatikanischen Exemplar des »Trattato della pittura«, die Erwähnung einer Skizze Lionardos für diesen Gegenstand im Besitze der Melzi in Mailand und eines lionardesken Bildes gleichen Gegenstandes im Besitze Franz' I. von Frankreichs, legen die Vermutung nahe, daß ein solches plastisches Werk existiert hat. Dazu kommt noch, daß Giovanni da Bolognas Raub der Sabinerinnen in einigen Motiven große Verwandtschaft mit der Zeichnung im Vatikan aufweist; daraus schließt denn Reinach, daß dieses bekannte Werk von Lionardos Gruppe abhängig sei. Zur Datierung der Madonnenzeichnung in den Uffizien zu Florenz, die zu einer Reihe von lionardesken Madonnen mit einem kreuzhaltenden Christkinde das Urbild darstellt, zieht Reinach eine Ruhe auf der Flucht von Ferrando de Llanos in der Kathedrale von Valencia heran, die 1507 bestellt wurde und in der jene Madonnenzeichnung (im Gegensinne!) benutzt sein muß. Es wird daraus geschlossen, daß Llanos, der zwischen 1504 und 1506 in Florenz bei Lionardo arbeitete, damals die Zeichnung kopiert habe und daß diese vor 1504 entstanden sei. *–l.*

Der landschaftliche Hintergrund auf **Dürers** Eisenradierung »**Die große Kanone**« vom Jahre 1518 stellt nach einer Beobachtung von Otto Mitius, die er in den demnächst erscheinenden »Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg«, Jahrg. 1911, näher begründen wird, die Ehrenburg (das Walberla) bei Forchheim und das Dorf Kirchehrenbach dar.

Das Bildnis eines Geistlichen in der Pitti-Galerie zu Florenz (Nr. 375), das neuerdings von einigen Forschern für ein Werk Mantegnas erklärt wurde und das Kristeller, wohl mit Recht, für eine Kopie des 16. Jahrhunderts nach einem Original des großen Paduaners hält, macht Emil Schaefer zum Gegenstand einer ikonographischen Studie, die im Januarheft der Monatshefte für Kunstwissenschaft erschien. Auf Grund eines Bildnisses auf einem gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Martino Rota gestochenen Stammbaum der Mediceer weist er nach, daß der Geistliche, den das Florentiner Bildnis darstellt, Carlo de Medici, ein unehelicher Sohn Cosimos des Großen sein muß. Carlo wurde etwa 1428 geboren und war von 1460 bis zu seinem Tode im Jahre 1492 Propst der Kathedrale von Prato. Als solcher ließ er den Chor des Domes von Fra Filippo Lippo ausmalen und sich selbst dort auf einem der Wandgemälde als Zuschauer darstellen. Man hat denn auch in einer der Figuren, die der Beweinung des hl. Stephanus beiwohnen, Carlo erkennen wollen. Leider will diese Figur aber weder zu dem Stiche Rotas noch zu dem Bilde der Uffizien recht passen. Und so wird man wohl bis auf weiteres die beiden letztgenannten Darstellungen als authentische Porträts ansehen und die Bestimmung der Figur auf Fra Filippos Bild — die übrigen Schaefer selbst noch zu halten sucht — mit einem Fragezeichen versehen müssen. *–l.*

LITERATUR

Österreichische Kunstschätze. Herausgegeben von *Wilh. Suida.* I, Heft 3. Wien, Löwy, 1911.

Das dritte Heft dieser verdienstvollen Unternehmung ist ganz der österreichischen Malerei des 15.—16 Jahrhunderts gewidmet. Zunächst finden wir die beiden von R. Stiaßny zuerst in die Literatur eingeführten Tafeln von Michael Pacher mit Geschichten des hl. Thomas a Becket im Grazer Johanneum, dann steirische Bilder. Sehr interessant ist das Votivbild eines Patriziers von Ruelant Frueauf aus dem Neukloster zu Wien-Neustadt, die Jungfrau mit dem Kind, die hl. Anna und den knienden Stifer mit zwei Heiligen darstellend. Das um 1530 entstandene Bild steht stilistisch den Klosterneuburger Arbeiten des Meisters nahe. Dann kommt auf zwei Tafeln ein geschnitzter und bemalter Schnitzaltar aus Kärnten im Museum Rudolfinum zu Klagenfurt.

Heft 8 bringt unter anderem das sehr schöne, leider schadhaft erhaltene, 1895 aufgefundene Votivfresko von einem in der Richtung von Altichiero und Avanzo arbeitenden veronesischen Malers, ursprünglich im Wiener Stephansdom, jetzt im dortigen Rathausmuseum. Dann finden wir hier eine entzückend zart empfundene »Maria Annunziata« von Don Lorenzo Monaco aus dem Besitz des Fürsten Liechtenstein (auf Burg Liechtenstein bei Mödling), eine dem seltenen Mailänder Maler Butinone zugeschriebene, schwer zu deutende Legendenszene aus derselben Sammlung und einige interessante Tafeln mit Darstellungen der Legende vom Monte S. Gargano von einem spanischen Quattrocentisten. Aus dem Inhalt von Heft 9/10 (Doppelheft) wären die schönen Detailaufnahmen von den in einem früheren Heft der Sammlung publizierten Pacherschen Gemälden mit Darstellungen der Legende des hl. Thomas von Canterbury im Museum Johanneum zu Graz und vier Bilder des wenig bekannten österreichischen Settecentisten Johann Martin Schmidt (»Kremser Schmidt«) aus derselben Sammlung, die besonders im Kolorit außerordentlich wirkungsvoll sein sollen, hervorzuheben.

Dr. Leo Balet, *Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans.* Mit 11 Tafeln. Haag, Martinus Nijhoff. 1910.

Der Verfasser hat sich zur Aufgabe gemacht, festzustellen, wie Geertgen tot Sint Jans »gedacht, wie er gefühlt hat, was sich in seinem Inneren abgespielt, welche Stellung er den damaligen religiösen Anschauungen gegenüber eingenommen, wie sich sein Seelenleben entwickelt hat usw.«; all dies erachtet er »als das Wichtigste, um nicht zu sagen: als das einzig Wichtige«. Dieses starke Betonen des Psychologischen verleitet ihn hie und da zu etwas langwierigen, und wie wir meinen, wenig ergiebigen Erörterungen, die, höchst subjektiv gefaßt, mit dem *kunsthistorischen* Problem, das nun einmal mit dem Namen Geertgen vereint ist, kaum etwas zu tun haben. Von diesem Umstand abgesehen, ist Balets Buch als die erste Monographie über diesen höchst interessanten, für die Geschichte der niederländischen Malerei so überaus wichtigen Meister, eine willkommene Gabe. Balet hatte eine große Aufgabe zu bewältigen, und wenn es ihm auch nicht gelungen ist, das *ganze* Problem Geertgen zu lösen,

— wem würde denn das beim jetzigen Stand der Wissenschaft möglich sein? — so hat er doch in vieler Beziehung Klarheit geschaffen, wo man bisher im Dunkeln zu tappen hatte. So ist es ihm gelungen, durch scharfsinnige Deutung einer bekannten Stelle bei Karel van Mander mit ziemlicher Sicherheit den Beweis zu führen, daß Geertgen um 1495 nicht mehr unter den Lebenden weilte. Nimmt man noch dazu, daß Karel van Mander berichtet, er sei ungefähr im Alter von 28 Jahren gestorben, so erhält man ca. 1467 als sein Geburtsjahr, und zwar ist er sicher in Leyden geboren. Von dieser Grundlage, die er noch durch anderweitiges Material, wie Studium des Kostüms usw. befestigt, ausgehend, akzeptiert Balet folgende Werke als authentisch von Geertgen: das Architekturbild der St. Bavokirche in der Groote Kerk zu Harlem (ein Bild, das, von van Mander gekannt, merkwürdigerweise allen Forschern außer Frimmel, die sich mit Geertgen bisher beschäftigten, entgangen ist), das, nach 1480 entstanden, nach Balet als früheste Schöpfung des Meisters anzusehen ist; Sippenbild des Rijksmuseums in Amsterdam; Auferweckung Lazarus', Louvre; Anbetung des Kindes, Sammlung Kaufmann, Berlin (ob noch dort?); die Reliquienlegende des Johannes des Täufers, Wien; Beweinung Christi, ebendort; Johannes der Täufer, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Die Bilder sind hier in der von Balet auf Grundlage eingehender Prüfung festgestellten Reihenfolge der Entstehung aufgezählt. Mit vollem Recht, unseres Erachtens, streicht Balet das Triptychon der Anbetung im Rudolphinum, Prag, die Anbetung der Könige und die Kreuzigung im Rijksmuseum, Amsterdam, aus dem Oeuvre des Geertgen. Das Prager Triptychon, das sehr spät, vielleicht erst im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, jedenfalls nicht vor 1500 entstanden ist, erledigt sich von selbst, wenn man die Richtigkeit der Baletschen Festsetzung der Lebensdaten des Meisters zugibt — und wir sehen keinen Grund, dies nicht zu tun — und die übrigen zwei Bilder stehen qualitativ so tief unter den authentischen Werken Geertgens, daß man an eine Festhaltung der Zuschreibung an diesen wohl nicht denken kann. Was die übrigen, hie und da geäußerten Zuweisungen von Bildern an Geertgen (hl. Lucia, Amsterdam; Madonna in der Ambrosiana, Mailand usw.) betrifft, so lehnt Balet dieselben stillschweigend ab. Ist auch die Zahl der Bilder, die sich mit Sicherheit als Arbeiten Geertgens ansehen lassen, keine große, so ist sie doch, wenn man die kurze Lebensfrist, die dem Künstler gegönnt war und die staunenswerte Sorgfalt in der Ausführung seiner Werke bedenkt, immerhin ansehnlich genug, um uns eine recht hohe Meinung von seiner Kunst zu übermitteln.

Balets Buch verdient, mit Aufmerksamkeit gelesen zu werden. Seine Erörterungen sind wohlerwogen, seine außerhalb des eigentlich kunstgeschichtlichen Gebiets liegenden ikonographischen und literarischen Kenntnisse haben ihnen erlaubt, das Verständnis einzelner Geertgenscher Schöpfungen wesentlich zu vertiefen (s. seine Ausführungen über die Wiener Johannestafel). Aber auch sein künstlerisches Urteil bewegt sich in sicheren Bahnen. Sehr dankenswert ist die am Schlusse des Bandes gegebene, soweit ich sehen kann vollständige, Aufzählung sämtlicher jemals gemachter Bilderzuschreibungeu an Geertgen, nebst der dazugehörigen Literatur. Die vornehme typographische Ausstattung läßt nichts zu wünschen übrig; die Tafeln sind gut. — In diesem Zusammenhang möchte der Unterzeichnete auf eine große, nicht sehr gut erhaltene, aber durch Restauration augenscheinlich wenig entstellte Tafel mit der Darstellung im Tempel im Museo Civico zu Padua (Nr. 529) hinweisen, das bisher von der Forschung nicht beachtet wurde. Sie gehört unbedingt in den Geertgen-Kreis und ist sowohl durch den ansehnlichen Umfang, wie auch durch qualitative Vorzüge bemerkenswert.

M. H. Bernath

Hans Sebald Beham, Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte von *Gustav Pauli.* Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1911. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 134. Heft.)

Pauli hat zu seinem Oeuvre-Katalog der graphischen Arbeiten Hans Sebald Behams einen Nachtrag veröffentlicht, der zum Teil auch die ergänzenden Forschungen Simon Laschitzers und Campbell Dodgsons verwertet. Wie der Verfasser in der Einleitung bemerkt, wurde die Zahl der Kupferstiche H. S. Behams durch neue Zuschreibungen um zwei vermehrt, einer Schwertätzung auf der Veste Coburg und eines »Schmerzensmanns« in Bremen, der den Einfluß Altdorfers auf den jungen Beham demonstriert. Das Holzschnittwerk des Künstlers wurde um über 100 Nummern vermehrt, darunter auch Holzschnitt-Illustrationen für Bücher. Den neuen Bestimmungen hat Pauli ein chronologisch geordnetes Verzeichnis sämtlicher Drucke Behams angefügt, das als Ergänzung des Oeuvre-Kataloges allen willkommen sein wird. *Schn.*

Jakob Burckhardt, *Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien.* 2. Auflage. Berlin und Leipzig, W. Spemann (1911).

Es bedarf wohl keiner Rechtfertigung seitens der Verlagsbuchhandlung, dieses klassische Werk Burckhardts, das lange Zeit vergriffen war, neu herausgegeben zu haben. Wie bekannt, enthält dasselbe die drei von H. Trog nach dem Tode Burckhardts, 1898, herausgegebenen umfangreichen Abhandlungen »Das Altarbild«, »Das Porträt« und »Der Sammler«. Sie sind in den Jahren nach Burckhardts Rücktritt von dem Universitätskatheder, also nach 1893 entstanden und stellen, neben den »Erinnerungen aus Rubens«, vielleicht das reifste, was uns aus der Feder des großen Baslers erhalten ist, dar. Die äußere Ausstattung des Buches ist des Inhalts durchaus würdig; schönes Papier und geschmackvoller Druck tragen dazu bei, das Buch einem jeden begehrenswert erscheinen zu lassen. Es wäre vielleicht angebracht gewesen, dieser Neuauflage ein Register beizugeben. *M. H. Bernath.*

IN EIGENER SACHE

In Nr. 19 der Kunstchronik schreibt Herr August L. Mayer einen Aufsatz, betitelt »Die Rubensbilder in der Alten Pinakothek in München«, beschäftigt sich darin aber lediglich mit meinen »Anmerkungen usw.« in der Kunstchronik Nr. 17 dieses Jahres, und zwar in einer Weise, gegen die ich mich verwahren muß. In seiner provisorischen Form hatte der Münchener Katalog bei der Angabe der Literatur wichtige Verweise nicht gebracht. Diese Literaturstellen, desgleichen auch besonders diskutable Stellen, die im Katalog bereits genannt waren, habe ich angeführt und soweit nötig kritisiert, um damit auf Fragen hinzuweisen, deren Behandlung mir jetzt, wo der Katalog noch nicht seine endgültige Fassung hat, von Nutzen schien. Wenn Herr Mayer solche Arbeit für einen Katalog mit dem Ausdruck »Exzerpieren« verächtlich machen will, so nimmt sich dies in seinem Munde um so sonderbarer aus, als er selbst im Münchener Katalog als Mitarbeiter zeichnet. Weiter urteilt Herr Mayer, ich hätte die vom Katalog aufgezählten Meinungen für Meinungen der Katalogverfasser genommen. Doch kann dies schon darum nicht der Fall sein, weil ich sonst gelegentlich hätte annehmen müssen, daß der Katalog mehrere sich widersprechende Meinungen zu gleicher Zeit vertreten wolle; führt der Katalog doch nicht selten bis zu zwei Meinungen an, die einander aus-

schließen. — Daß ich mich im übrigen mit Herrn Mayer auf eine Kontroverse über meine eigenen Beobachtungen nicht einlassen werde, wird jeder, der seine im Ton vollständig vergriffenen Ausführungen in Nr. 19 der Kunstchronik gelesen hat, wohl verstehen. Soweit die angeschnittenen Fragen für die Wissenschaft Interesse haben könnten, werde ich sie bei Gelegenheit nochmals erörtern.

Ludwig Burchard.

Denkmalswettbewerb

Von dem Komitee in Sachen der Errichtung eines Denkmals für den Fürsten Barclay de Tolly in Riga (Rußland), in welchem der Livländische Gouverneur, Hofmeister des Allerhöchsten Hofes N. A. Sweginzow, den Vorsitz übernommen hat, wird hiermit eine Konkurrenz zur Beschaffung von Entwürfen (Gipsmodellskizzen) ausgeschrieben. Es sind drei Preise von 1500, 1000 und 500 Rbl. ausgesetzt. Als Termin für die Absendung der Entwürfe ist der 20. Mai/2. Juni a. c. bestimmt.

Die Bedingungen des Wettbewerbs nebst Lageplan und Photographien der Umgebung werden auf Verlangen vom Komitee (Gr. Königstraße Nr. 5) unentgeltlich zugestellt.

Gez. **Der Geschäftsführer des Denkmal-Komites:**
G. Armitstead
Stadthaupt von Riga

Schriftführer des Komites: O. Brackmann.

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

ULM

(Berühmte Kunststätten Band 56)
von **JOSEF LUDWIG FISCHER**
192 Seiten mit 130 Abbildungen
In biegsamem Einband Mk. 3.—

BASEL

(Berühmte Kunststätten Band 57)
von **MARTIN WACKERNAGEL**
244 Seiten mit 127 Abbildungen
In biegsamem Einband Mk. 4.—

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

Hierdurch bringe ich zur Kenntnis, daß

sämtliche Vervielfältigungsrechte
an den Werken des Malers
Hans von Marées

die sich bisher im Besitz des Marées-Reproduktionen-Verlages in Halle befanden, samt sämtlichen andern Beständen dieses Verlages in meinen Besitz übergegangen sind. Anfragen wegen der Erlaubnis zur Vervielfältigung von Werken von Hans von Marées sowie Bestellungen auf Photographien, Projektionslichtbilder und sonstige Reproduktionen nach Werken dieses Künstlers sind in Zukunft also an meinen Verlag zu richten. Ein ausführliches illustriertes Preisverzeichnis ist in Vorbereitung.

E. A. Seemann, Verlagsbuchhandlung in Leipzig

Inhalt: Theodor Schreiber †. Von G. Kirstein. — Der Kampf um das neue Berliner Opernhaus. Von M. O. — Otto Seitz †; Fernand de Dartein †. — Personalien. — Wettbewerbe: Ausgestaltung der Frankfurter Wiesen in Leipzig; Stadttheaterbau mit Museum in Nordhausen. — Arbeiten um den sogenannten Neroturm in Rom. — Radetzky-Denkmal in Wien; Goya-Denkmal in Bordeaux. — Die Ausgrabungen in Abydos und in Mazedonien. — Ausstellungen in Berlin, München, Leipzig, Chemnitz, Karlsruhe, Stuttgart, Graz, Brüssel. — Berliner Kunstgewerbemuseum; Wallraf-Richartz-Museum in Köln; Alte Pinakothek in München; Moderne Galerie in Prag; Stuttgarter Staatsgalerie; Metropolitan-Museum in New York. — Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München; Akademie der Wissenschaften in München. — Kunsthistorisches Institut in St. Petersburg. — Vermischtes. — Die älteste Quelle über Rubens' Altarbild »Das Apokalyptische Weib«; Neue Lionardostudien; Dürers »Große Kanone«; Bildnis eines Geistlichen in der Galerie Pitti in Florenz. — Literatur. — In eigener Sache. — Anzeigen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Querstraße 13

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 22. 29. März 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Querstraße 13. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

LITERATURNUMMER

Zur neueren kunstwissenschaftlichen Literatur über Würzburg

Es ist im jüngst verflossenen Jahre ein reicher literarischer Segen auf das kunstgeschichtlich bisher nicht sonderlich stark begnadete Würzburg herniedergegangen. Als Cornelius Gurlitt seine Serie »Historische Städtebilder« mit dem schönen, stattlichen Bande »Würzburg« (Verlag von Wasmuth, Berlin) 1902 eröffnete, nahm man mit aufrichtiger Dankbarkeit diese wertvolle Gabe entgegen, die sich hauptsächlich mit der überreichen Architektur der alten Mainstadt wissenschaftlich beschäftigte. In seinem Texte ließ Cornelius Gurlitt manch köstliches, kraftvolles Wahrwort fallen, aber er stellte auch kategorisch manche Forderung auf, die wie ein Appell an die Ohren der jüngeren Kunsthistoriker klang; z. B. »Es wäre der Mühe wohl wert, durch sorgsame Untersuchung mehr Klarheit in die Geschichte der Bildnerei in Würzburg zu bringen! Gibt es an der Universität keinen Lehrstuhl für Kunstgeschichte?«

Der Forderung Gurlitts ist nun von zwei Seiten Rechnung getragen worden. Es liegt uns ein umfangreicher Band vor: *Mittelalterliche Plastik Würzburgs.* Versuch einer lokalen Entwicklungsgeschichte des 13. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts von *Wilhelm Pinder* (Würzburg, Curt Kabitzsch, 1911. Preis Mk. 12.—). Der Verfasser bezeichnet das Buch als die letzte Frucht einer beinahe fünfjährigen Dozententätigkeit an der Universität Würzburg. An die Spitze seiner Einleitung stellt er den unbestreitbaren Satz: »Die Würzburger Plastik hat ihre reichste Überlieferung und den einheitlichsten Fluß ihrer Entwicklung im 14. Jahrhundert.« Und ebenso richtig ist die Beobachtung, daß die Monumente der Bischöfe dieser Zeit von den Todesjahren der Dargestellten niemals allzuweit abliegen. Bei der Besprechung der älteren plastischen Überlieferung geht Pinder besonders auf das merkwürdige Grabmal des in Antiochien auf dem Kreuzzuge gestorbenen Bischofs Gottfried I. von Spitzenberg ein. Dieses Grabmal galt seit Weeses scharfem Urteil als die Leistung eines unfähigen heimischen Handwerkers. Pinder hat richtig beobachtet, daß bei der im 18. Jahrhundert vorgenommenen Erneuerung des Denkmals die Platte stark abgearbeitet worden ist, daß die vordere Rahmenfläche mit den vordersten Stellen der Figur in einer Ebene lag. Aber den völligen Mangel an Schwung, an Freudigkeit des körperlichen Gefühls, erklärt Pinder mit dem Mangel an Verständnis für die Stilwerte der byzantinischen Kleinplastik, an der der Aufschwung der sächsischen Kunst seine Stütze fand. Im übrigen freue ich mich, daß Pinder »von dem seltsamen Leben des Kopfes« spricht, und daß er findet, »das Ganze stehe doch mit Würde am Anfang einer Kunst, die wie die Würzburger so ganz auf Plastik angewiesen war«. Über die Beziehungen der Würzburger Siegel des 13. Jahrhunderts zur Bamberger Monumentalkunst, auf die Pinder mit vielem Verständnis eingeht, werde ich mich an anderer Stelle äußern, ebenso über die fränkischen Elfenbeinschnitzwerke. Hier möchte ich nur bemerken, daß Pinder, der meines Erachtens in der Bewertung des Einflusses der Kleinkunst sonst auf der richtigen Fährte ist, den Siegeln des 13. Jahrhunderts, deren traditionelle Gebundenheit er übrigens wllig anerkennt, leicht eine zu große Bedeutung in der stilistischen Entwicklung zuschreibt. Eine etwas andere Einschätzung hätte vielleicht das Tympanon mit der thronenden Gottesmutter zwischen den beiden Johannes erfahren, wenn dem Verfasser bekannt gewesen wäre, daß es von dem alten Stift Haug nach der Katharinenkapelle transferiert wurde. In dem Kapitel »Würzburg und die große Bauplastik des 13. Jahrhunderts« finde ich es durchaus korrekt, daß das Taufbecken des Domes als mittelrheinischer Import nicht in Frage gezogen wird, aber merkwürdig berührt, daß Pinder dieses sehr bedeutsame Erzgußwerk wiederholt »eine mehr gewerbliche Leistung« zu nennen imstande ist. Der Burkarder Opferstock ist dafür sichtlich mit um so größerer Begeisterung behandelt. Schade nur, daß der Verfasser den Opferstock nicht vor der gründlichen Überarbeitung, die vor einigen Jahren über ihn ergangen ist, gekannt hat. Pinder sagt, die »Reinheit des tektonischen Gefühls« wecke unwillkürlich die Erinnerung an die französische Kathedralplastik. Es ist ganz richtig gesehen, daß heute manches — lange nicht alles, wie auch der Verfasser bereitwillig zugesteht — an den französischen Kathedralenstil anklingt, aber ich muß gestehen, daß der Eindruck des Opferstocks vor der erwähnten Umarbeitung ein wesentlich anderer war. Es ist doch von hohem Interesse, zu beobachten, wie ein in seinem ursprünglichen Zustande offenbar einheitlich stark von byzantinischen Motiven durchsetztes Werk durch eine solche nicht ungeschickte Überarbeitung und Glättung jenen Eindruck erwecken kann, den Pinder nun in sehr feinfühlender Weise analysiert. Einen Höhenpunkt des ganzen Buches bildet die Schilderung der Plastik der Deutschhauskirche (leider noch immer Militärmagazin!!). Bezüglich der Architektur bekennt der Verfasser, daß die auch schon von anderen festgestellte nahe Verwandtschaft mit der Wimpfener Stiftskirche unverkennbar sei für die Ostpartie, für die übrigen Teile der Deutschhauskirche nimmt er den Einfluß von Oppenheim an. Ich glaube nicht, daß Pinders Ausführungen hier gerade von zwingender Beweiskraft sind, aber wertvoll sind seine Deduktionen auf jeden Fall für die Beurteilung der Stellung der Würzburger Deutschhauskirche in der Geschichte der Gotik. An den Schluß-

steinen, Gurtenscheiteln, Kapitälen und Konsolen unterscheidet Pinder verschiedene und verschieden befähigte Hände. Die Schlußsteine schreibt Pinder mit Recht einem »glänzenden Tektoniker« zu, der, wie der Baumeister und die Marienkrönung beweisen, irgendwie der französischen Kunst nahegekommen sein muß.

Eine außerordentlich eingehende Untersuchung hat Pinder der großen Anbetung der Könige an den vier nördlichen Pfeilern des Mittelschiffes des Domes gewidmet. Besonders dankenswert ist die Heranziehung der Ochsenfurter Gruppe und der Hinweis auf das Südportal der Westfassade von Amiens mit den drei Königen, die nicht einmal den Blick nach der Madonna richten. Gegenüber der Vermutung der Verwandtschaft mit der Freiburger Gruppe verhält sich Pinder völlig ablehnend; meines Erachtens nicht ganz mit Recht; denn gewisse Übereinstimmungspunkte sind sicher vorhanden, und wie die Anordnung der Könige noch weiter wirkte, zeigt sich auch in dem Relief innen über der Sakristeitüre des Münsters. Die Entstehung der Dreikönigsgruppe ließe sich auch anders deuten, als dies Pinder tut. Jedenfalls fehlt das Zwischenglied zwischen Amiens und Würzburg, das in der Tat nur Monumentalkunst, nicht Kleinkunst sein kann. Mit sorgsamer Analyse rückt Pinder auch dem Monument des 1303 verstorbenen Bischofs Mangolds zu Leibe, das Börger (Grabdenkmäler im Maingebiet) erst 1390 (!) entstehen lassen will; Pinder erkennt in ihm, das wahrscheinlich noch zu Lebzeiten des Bischofs entstanden, den großen Stil der sächsischen Monumentalplastik. Ich habe Grund, das Monument der Bamberger Bildhauerwerkstätte, die sich nach 1285 auflöste, zuzuschreiben. Pinder glaubt aus der Ungeübtheit, die in den unteren Partien (Füßen) sich verrät, auf einen sicher in Sachsen geschulten, aber doch wohl heimischen Meister schließen zu dürfen; aber eine ähnliche »Ungeübtheit« läßt sich auch bei der Straßburger Ecclesia und Synagoge feststellen. Sehr interessant und auch im allgemeinen überzeugend sind Pinders Ausführungen über das Grabmal Gottfrieds von Hohenlohe. Nur hätte er nicht als Argument gegen eine Darstellung des 1198 verstorbenen von Hohenlohe anführen dürfen, daß dieser Bischof, in der Geschichte unbedeutend, nur kurze Zeit regiert habe. Die Errichtung der bischöflichen Grabmäler hatte mit solchen Erwägungen nichts zu tun. In die Nähe dieses Hohenlohedenkmals setzt der Verfasser ganz richtig das Votivrelief an dem Kirchlein des Bürgerspitals und das Grabmal des Johann vom Steren, dessen Typus er auch anderwärts nachweist. Unter die Werke des »geschwungenen Stils«, dessen Charakter Pinder zuerst in der Miniatur (Ebracher Missale Cisterciense) erblickt, zählt der Verfasser die Grabmäler des Ritters Ekro vom Steren und des Bischofs Otto von Wolfskeel; bei der Behandlung dieser Werke führte das Studium der Siegel zu bemerkenswerten Ergebnissen. Schade, daß der Verfasser bei Würdigung des in zeitlicher Nähe des Wolfskeel-Denkmals entstandenen Portalsteins des Bürgerspitals (Luitpoldmuseum), der sich an der abgebrochenen Totenkapelle des Spitals befand, nicht das alte Spitalsiegel zum Vergleiche heranzog. Pinder betont mit Recht, daß der Hauptreiz der Würzburger Plastik des 14. Jahrhunderts darin beruht, daß sie so ganz unabhängig von den Gewohnheiten architektonischer Hilfsarbeiter entstanden sein muß. Zum Unterschiede von Nürnberg verrät in Würzburg nichts den Bann des Architektonischen. Aber eine kleine engverbundene Gruppe Würzburger Arbeiten mit nürnbergischem Einschlag ist gewiß vorhanden. An ihrer Spitze steht ein Votivrelief mit den Wappen der Truchsesse von Baldersheim und der von Muris, heute in der Kirche St. Burkard. Wenn Pinder in dem Mittelstück des Reliefs wie in der Darstellung der Löwin und des Pelikans Straßburger Einflüsse wittert, so kann ich ihm das, obwohl ich die elsässische Plastik zu kennen glaube, schwer nachfühlen. — Reizvoll ist das glücklich gerundete Kapitel, das sich mit der Bauhütte der Marienkapelle beschäftigt. Auf die hohe Bedeutung der Schwarzburgreliefs habe ich bereits in einem im Würzburger Kunst- und Altertumsverein gehaltenen Vortrage 1904 eingehend hingewiesen. Nebenbei möchte ich bemerken, daß Pinder mit Unrecht es nicht wagt, diese Reliefs als Stiftungen des Bischofs Gerhart zu bezeichnen; die Figur des knienden Stifters unter dem Kreuze ist kein »vornehmer Halbgeistlicher (!)«, sondern der Bischof selbst. Der Verfasser gibt eine sehr feine Schilderung der beiden in ihren Charakteren so grundverschiedenen Reliefs; bei dem malerisch behandelten Tod Marias vermutet er einen Meister, der in seinem Charakter weder deutsch noch französisch war, bei der Kreuzigung, die er so treffend einen »frühen Vorklang Grünewalds« nennt, erkennt er einen Meister aus dem Kreise jenes, der den Albert von Hohenlohe gemeißelt hat. Schwer verständlich ist es mir nur, daß Pinder »Schulung und Art« dieses aus den gewöhnlichen Formen, Massen, Bahnen ungestüm herausbrechenden Meisters unmittelbar am Südportal mit der Marienkrönung nachwirken sieht. Es ist zweifellos, daß das Tympanon mit dem Jüngsten Gerichte zuerst entstanden ist. Auffallend ist nun, daß sich in den Rechnungen der Marienkapelle ein Eintrag findet, daß im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts ein Steinmetz zwei große Steine zu den »zweyen grossen Bildern« geliefert habe. Ich habe diesen Eintrag auf die Tympana der Verkündigung und der Krönung bezogen, weil sich für die 1490 Riemenschneider gelieferten Steine ein besonderer Eintrag findet und weil ich es auch stilistisch nicht für unmöglich halte, daß diese beiden Tympana später entstanden sind, als man anzunehmen pflegt. Man mag nun einwenden, daß die beiden Steine für die Tympana einer der Kirchen im Lande bestimmt gewesen mögen, für welche die Steinmetzen der Marienkapelle arbeiteten. Aber dann hätte der Eintrag kaum in der Rechnung der Marienkapelle seinen Platz gefunden. Es müssen schon vor der Ausführung des Tympanons der Verkündigung der Marienkapelle ikonographisch verwandte Darstellungen in Würzburg vorhanden gewesen sein. Wichtig ist für eine objektive Würdigung des Sachverhaltes der Umstand, daß noch im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts an der Kirche gebaut wurde, daß sich im Gewölbe und im Westempore, was auch Pinder nicht verschweigt, die Jahreszahl 1492 und das Scheerenbergsche Wappen findet. Besonders anregend ist das inhaltreiche Kapitel über die Rittergrabmäler, das zu den bisherigen Forschungen manche wertvolle Berichtigung bringt. Vieles fein Beobachtete erhält der Abschnitt über die Würzburger Madonnen, die geschickt in Gruppen geteilt sind. Nicht ganz auf der Höhe der übrigen Kapitel scheint mir die kritische Untersuchung: Würzburg und der »weiche Stil« zu stehen, eine nicht sehr glückliche Bezeichnung, die Börger geprägt und die Pinder adoptiert hat. Der »Rückblick«, den Pinder bietet, orientiert trefflich über die Richtlinien der behandelten fränkischen Kunst; er ist ungemein reich an scharfen Beobachtungen, aber freilich auch an Bemerkungen, die unwillkürlich zum Widerspruch reizen. Im großen und ganzen ist Pinders Werk eine reife, sehr verdienstliche Leistung. Die Resultate der Forschung sind klar ausgebreitet, manchmal aber viel zu weitschweifig vorgetragen. Der Verfasser hat die Gewohnheit, uns zu sehr an seinen komplizierten Gedankengängen teilnehmen zu lassen, die zwar immer auf das Ziel lossteuern, aber hie und da zu allzu geistreichen Grübeleien führen, die den Genuß etwas beeinträchtigen. Der Stil des Buches zeugt

von dem ernsten Ringen nach möglichst klarem, wissenschaftlichen Ausdruck. Störend wirkt für einen Kenner der Geschichte Frankens, daß Pinder gerne das mittelalterliche Würzburg die »unterfränkische Hauptstadt« nennt oder »vom unterfränkischen Stamme« spricht. 78 treffliche Abbildungen auf 56 Tafeln enthalten das hochinteressante Material, das Pinder so sachverständig verarbeitet hat.

Gegenüber dieser gründlichen und ertragreichen Untersuchung, die sich auf ein paar Jahrhunderte Würzburger Kunstschaffens beschränkt, hat das Buch von *Fritz Knapp*, Professor an der Universität Würzburg, »*Wanderungen durch die Werkstätten fränkischer Bildhauer*« (Druck und Verlag der Kgl. Universitätsbuchdruckerei H. Stürtz A.-G., Würzburg 1911) einen mehr als schweren Stand. Die »Wanderungen« bilden die reich illustrierte VI. Lieferung der »Neujahrsblätter«, herausgegeben von der Gesellschaft für fränkische Geschichte, und daraus erklärt es sich, daß Knapp gezwungen war, den drei Franken seine Aufmerksamkeit zuzuwenden. Das erste Kapitel: »Die romanische Epoche und der Übergangsstil 1000—1280« ist ein bißchen kurz und kommt zunächst über Allbekanntes nicht hinaus. Aber schon das erste Urteil über ein Würzburger Werk, über das Grabmal des Bischofs Gottfried von Spitzenberg, ist nicht ganz gerecht. Knapp findet in dem Werk »nicht einen Hauch frischen Wesens, eigenen künstlerischen Gefühls« und ruft aus: »Man wird entsetzt von solchem geistlosen Tun!« Wie anders urteilt doch Pinder über dieses Werk. Knapp beklagt den Mangel einer bedeutenden Lokalkunst im mittelalterlichen Franken. Von dem Kreuzgang des Neumünsters in Würzburg sagt er, diesmal nicht mit Unrecht, daß die Gestalten wie dekorative Wandstücke wirken. Er fragt sich, ob die Rompilger oder Kreuzfahrer oder die bildnereifeindlichen Zisterzienser an diesem Zustand die Schuld tragen!! Dann folgt ein mir ganz unverständlicher Satz: »Energische Fürsten oder Herzöge, die alle Volkskräfte irgendwo konzentrierten und in Anspruch nahmen, hat es in Franken zunächst nicht gegeben, bis eben die geistlichen Fürsten, die Bischöfe, die Führung übernahmen und auch der Kunst ihre Gunst zuwandten.« Mit diesem merkwürdigen Satz endet das drei Seiten umfassende Kapitel über die romanische Epoche und den Übergangsstil. Es folgt nun »Bamberg 1250—1280«. »In dem Bistume Bamberg hat sich schließlich zuerst eine Stätte gefunden, wo die Kunst groß und glanzvoll erblühen sollte« usw. »Bischof Eckbert war es, der dem Dombau den monumentalen Charakter verlieh, der Baumeister, Bildhauer und *zwar nur solche, die in Frankreich gelernt hatten,* herbeirief. Die französische Gotik hatte in wunderbar schnellem Flug die Welt erobert. Bamberg ist der Ort, wo sie in ihrer monumentalsten Größe zu deutschem Besitztum wurde. Zu dem romanischen Unterbau treten jetzt gotische Elemente: Spitzbogen, leichte Gewölbe, Dienste, Strebepfeiler. Sie geben dem Bau ein reicheres Gepräge. Die Wuchtigkeit, die mächtige Weite der Räume wird gesteigert durch die Erhöhung. Die schweren Mauern bleiben, aber sie werden, besonders am Außenbau, reicher ausgeschmückt. Die Türme sind denen von Laon nachgebildet« usw. Ich gebe die Stelle deshalb wieder, weil aus ihr klar ersichtlich ist, wie Knapp sein Thema behandelt.

Aber es kommt noch besser. Auf Seite 10 erklärt er, wie wir hörten, daß Bischof Eckbert nur solche Baumeister und Bildhauer rief, die in Frankreich gelernt hatten, auf Seite 11 aber sagt er: »Wie weit er nun fremde Künstler kommen ließ oder vielmehr deutsche Meister, die nur in Frankreich gelernt hatten, darüber läßt sich hier nicht diskutieren. Das genau festzustellen, müßten genügend Urkunden über den Bau vorhanden sein.« Weitere Stichproben brauche ich wohl kaum dem Fachmann zu bringen. Mit der Behandlung der gotischen Denkmäler in Würzburg steht es nicht besser. Bei der Besprechung der oben erwähnten großartigen Dreikönigsgruppe im Würzburger Dom läßt Knapp die Bemerkung fallen: »Die etwas widerspenstige Lokalplastik wird nicht so leicht vom internationalen Stil aufgesaugt.« In ein Fahrwasser, in dem sich der Verfasser scheinbar etwas behaglicher fühlt, als im Mittelalter, gelangt er glücklich bei dem Kapitel: »Die deutsche Frührenaissance 1400—1470«; hier sind die Würzburger Grabdenkmäler und die wertvolle Steingruppe des Todes der Maria (Dom) ziemlich eingehend besprochen. Ein guter Teil des übrigen Inhalts des Büchleins ist der Nürnberger Plastik gewidmet (Veit Stoß, Adam Kraft, Peter Vischer). Dann kommt Knapp auf Riemenschneider zu sprechen; endlich behandelt er »die fränkische Spätrenaissance unter italienischem Einfluß 1520—1600«. Mit einer Würdigung Loy Herings endet dieser Abschnitt, dem ein kurzer Blick auf die Spätzeit der fränkischen Renaissance angehängt ist. Ein ganze vier Seiten umfassendes Kapitel über Barock und Rokoko 1600—1800 schließt die »Wanderungen« ab, ein Büchlein, das, wie ich schon sagte, eine gut ausgestattete Gelegenheitsschrift ist. Nach der oben zitierten Stelle und nach der ganzen Art der Ausführung des Büchleins glaube ich nicht, daß der Verfasser, von dem wir so wertvolle Monographien aus dem Gebiete der italienischen Malerei besitzen, selbst ihm wissenschaftlichen Wert beilegt und verzichte deshalb auf eine kritische Würdigung des Einzelnen.

Eine stattliche Monographie über *Til Riemenschneider* von *Karl Adelmann* ist in der »Walhalla« (6. Jahrgang, Leipzig 1910, Verlag von E. A. Seemann) erschienen. 20 Jahre lang haben wir auf diese Biographie des Würzburger Meisters mit Sehnsucht gewartet, und jetzt, wo mit dem Verfasser Aug in Aug über so manchen Punkt seiner Arbeit eine Aussprache nötig wäre, ist er uns im besten Mannesalter entrissen worden. Adelmann schildert Til Riemenschneider (geb. 1465?) als den unerreichten Meister inniger Gemütsvertiefung, der als liebevoller Naturbeobachter nirgends anders denkbar gewesen wäre, als eben in der Stadt, wo er lebte und wirkte. Zuerst gibt Adelmann eine liebevolle Besprechung der bekannten beglaubigten Werke Riemenschneiders, dann folgt die schier endlose Reihe der ihm aus stilkritischen Gründen zuzuschreibenden Schöpfungen, also des Kreglinger Altars, des Detwanger Altars, der Beweinung Christi in Maidbrunn, des Altarwerks in den Sammlungen des Heidelberger Schlosses usw. Manche der Madonnen und Heiligen, die Adelmann dem Meister zuweist, möchte ich lieber als Erzeugnisse seiner Werkstatt ansprechen. Übrigens stellt Adelmann in dankenswerter Weise auch die wichtigsten Arbeiten aus der Schule Tils zusammen und bietet so zu einer kunstkritischen Sichtung neue Handhaben. Leider trägt dieser Teil der Arbeit einen durchaus katalogmäßigen Charakter; es sind nur lose aneinandergereihte Notizen. Die Auffassung der Befähigung Riemenschneiders ist völlig schief, wenn er Seite 27 annimmt, der Meister habe manche Szene des Bamberger Kaisergrabmals selbst komponiert, oder er trete ohne Vorgänger auf (Seite 110). Aus der fast souveränen Verachtung der modernen kunstwissenschaftlichen Literatur erklärt sich auch sonst mancher antiquierte Standpunkt des Verfassers. Von dem großen Kruzifix des Würzburger Domes, das Adelmann im Anschluß an Tönnies usw. Riemenschneider zuschreibt, wissen wir urkundlich, daß es bereits am 15. Juli 1478, also fünf Jahre vor der Ankunft Riemenschneiders in Würzburg, errichtet worden ist. Neu eingeführt in das Riemenschneiderwerk hat Adelmann vier große Reliefs mit Passionsszenen und den vier Evangelistensymbolen an den Chorwänden der Kitzinger Pfarrkirche,

eine Relieftafel mit der Anbetung der Könige in London (Abguß im Luitpoldmuseum in Würzburg) und einige kleinere Arbeiten. Die Illustrationen der Abhandlung sind sehr reichlich und weitaus besser als in dem gediegenen Werke von Tönnies (Straßburg 1900). Einen sehr wesentlichen Fortschritt bedeutet die Monographie indes nicht, aber man freut sich doch der liebevollen, sorgfältigen Deutung und Würdigung der einzelnen Werke, die Adelmann so innig wie wenigen anderen vertraut waren und schluckt dabei gern eine altbackene ästhetische Erläuterung aus Lessings Laokoon.

In dem 1911 in dritter, vornehm ausgestatteter Auflage erschienenen Werke *G. Anton Webers: »Til Riemenschneider, Sein Leben und Wirken«* (Regensburg, F. Habbel) findet zunächst die nach mancher Richtung hin interessante, im Bauernkrieg sogar sturmbewegte Lebensgeschichte des sonst so stillen Würzburger Meisters eine auf dem reichen, urkundlichen Material sorgfältig und klar aufgebaute Darstellung. Das Buch enthält ferner eine umfangreiche, nach den Aufbewahrungsstätten geordnete kritische Zusammenstellung der Werke Riemenschneiders und seiner Schule, in der auch die archivalischen Belege so eingehend und so korrekt verwertet sind, wie an keiner anderen Stelle. Bemerkenswert ist, daß Weber daran festhält, die Reliefs des Mittelschreins des Marienaltars von St. Jakob zu Rothenburg ob der Tauber als Werkstattschöpfungen Riemenschneiders zu bezeichnen. Im übrigen zieht der Verfasser eine ganze Reihe bisher unbekannter Werkstattarbeiten in den Kreis der Betrachtung. Das aus ehrlicher Begeisterung in jahrzehntelanger Arbeit hervorgegangene Werk birgt eine Fülle kunstgeschichtlich wertvoller Feststellungen und berücksichtigt auch alle Hypothesen und Hinweise, mit denen andere die Kenntnis des Meisters zu fördern suchten. Etwas allzuwenig »zünftig« ist die volkstümliche Einleitung geraten, in der viele Gewährsmänner, auch gänzlich unbekannte Größen angerufen werden.

Ein auch für den Kunsthistoriker sehr wichtiges Handbuch hat *Thomas Memminger* in seinem Werke: *»Würzburgs Straßen und Bauten.* Ein Beitrag zur Heimatkunde« (Würzburg, Memmingers Verlagsanstalt 1911) zusammengestellt. Die kunstgeschichtlichen Bemerkungen geben, wenn auch nicht immer ganz zuverlässig, doch sehr viele wertvolle Fingerzeige und sind aus einem weitzerstreuten lokalgeschichtlichen Material mit Bienenfleiß gezogen.

Ich glaube, ohne der Unbescheidenheit geziehen zu werden, schließlich der Vollständigkeit wegen auch anführen zu dürfen, daß mein Büchlein *»Würzburg«* (Berühmte Kunststätten Nr. 54), Leipzig, E. A. Seemann, ebenfalls im Jahre 1911, dem guten Würzburger Weinjahr, das Licht der Welt erblickte[1]). Obwohl ich sehr vieles heute schon nachzutragen hätte, möchte ich hier nur zu Seite 163 bemerken, daß ich jetzt glaube, daß Bischof Julius für den Bau der Universitätskirche nicht den Würzburg allerdings nahestehenden Jakob Eschay, sondern den Augsburger Hans Holl in Aussicht genommen hatte. Hans Holl, der Vater des berühmten Elias, wird wohl auch bei dem Umbau des Schlosses Marienberg beteiligt gewesen sein. Ich habe übrigens Gelegenheit, auf ihn in meinem 1912 erscheinenden »Bamberg« (E. A. Seemann) des weiteren einzugehen.

Fr. Friedrich Leitschuh

1) Unterm Strich ist zu erwähnen, daß einzelne volkstümliche Kunstwerke der alten Mainstadt in recht kecker Manier eine dichterische Behandlung in dem burschikosen Büchlein: *»Würzburg im Taumel, Arabesken von Alfred Richard Meyer«* (A. R. Meyer Verlag, Berlin-Wilmersdorf, 1911) gefunden haben. Ein paar Gedichte, wie »J. P. Wagners Kindergruppen im Hofgarten«, »Veitshöchheim«, »Dem Venetianer G. B. Tiepolo« beweisen übrigens, wie beruhigend und verklärend die ewig jungen Kunstwerke des alten Würzburg auf eine erhitzte Studentenphantasie zu wirken vermögen.

A. Weese, *Ferdinand Hodler.* Mit 1 Vierfarbendruck und 13 Autotypien nach bisher unveröffentlichen Studienblättern. Bern, A. Francke, 1910; (nur) brosch. 4 Mk.

In dem Streit um Hodlers Kunst, wo immer noch die widertreitendsten Meinungen sich gegeneinander behaupten, beginnen nun auch die akademischen Vertreter der Kunstwissenschaft ihre Voten abzugeben. Verschiedentlich hat *Wölfflin* in seinen Vorträgen Gelegenheit genommen, auf die momentale Kraft und Stilstrenge dieses Künstlers hinzuweisen, und vor kurzem ist von dem Fachordinarius an der Universität Bern — wo im Museum Hodlers Hauptwerke beisammen hängen —, von *Artur Weese* eine kleine Monographie über den Meister erschienen, die in ihrer kühl abwägenden, möglichst objektiven Haltung sich von Anfang an als eine streng wissenschaftliche Erörterung der »Hodler-Frage« zu erkennen gibt, und darum namentlich auch allen denjenigen, die diese Kunst als unverständlich und die bisweilen recht phrasenhafte Propaganda dafür als ärgerlich empfinden, willkommen sein darf. Nach einer vielfach einräumenden, mehr das Negative betonenden Einleitung baut der Verf. an Hand einer einläßlichen Analyse einzelner Hauptwerke von der »Nacht« (1890) bis zum Jenenser Universitätsbild (1909) die positiven Elemente von Hodlers künstlerischem Wesen auf, denen er zum Abschluß in gesonderten Exkursen (»Der Parallelismus«, »Die Linie«, »Die Eurythmie« u. a.) systematisch nachgeht. Manchen wegleitenden Fingerzeig, manches trefflich charakterisierende Wort wird man in dieser auch literarisch ansprechenden Darstellung finden, in der freilich noch nicht alles ausgesprochen ist, was über Hodler gesagt werden könnte und müßte. Beigegeben sind eine Anzahl sehr interessanter Studienblätter Hodlers, auf die der Text aber nur flüchtig Bezug nimmt, obwohl gerade die Beachtung Hodlerscher Zeichnungen auch für renitente Gegner die beste Einführung sein könnte zum Verstehen und Würdigen seiner Kunst.

Martin Wackernagel.

Béla Lazar, *Courbet et son influence à l'étranger.* Paris, H. Floury, 1911. 4°.

Das Buch Lazars über Courbet und seinen Einfluß im Auslande darf deutschen Lesern empfohlen werden, trotzdem sich manches gegen diese Arbeit sagen läßt. Der Titel verspricht mehr als der Inhalt hält. Der Einfluß Courbets im Auslande ging sehr weit und erstreckte sich namentlich über Deutschland, griff aber in geringerem Maße auch nach England hinüber. Viele Namen könnten genannt werden, um ihn zu illustrieren. Doch von ihnen allen greift Lazar nur Munkacsy, Leibl und Szinyei heraus. Bei dem ersteren und letzteren waltet das Interesse des Ungarn an seinen Landsleuten vor. Weshalb er aber von den Deutschen nur Leibl hervorhebt, ist nicht recht einzusehen. Es liegt doch zumindest nahe, im Zusammenhang mit ihm Persönlichkeiten wie Trübner und Thoma zu betrachten und Leibls engeren Freundeskreis, Sperl, Schuch, Hirth eingehender zu behandeln als es hier geschehen ist. Von Victor Müller erwartet man auch etwas weiteres als das hier vermerkte zu hören — von den feineren Einflüssen Courbets auf Liebermann und Lenbach nicht zu reden. Immerhin wollen wir anerkennen, daß das Buch in mancher Hinsicht anregend wirken mag. Munkacsy ist in Deutschland nicht bekannt genug, namentlich nicht nach Verdienst bekannt unter Berücksichtigung seiner kleineren Arbeiten, die nicht seine schlechtesten waren. Vollends erfahren

wir gern über Szinyei etwas weiteres. Lazar hebt mit Recht die große Bedeutung der Pariser Ausstellung von 1867 hervor, lehnt es auch mit Grund ab, daß Munkacsy als Schüler Leibls gelte, während sie beide wertvolle Anregungen von Courbet empfangen haben. (Kurios wirkt die Behauptung, daß Munkacsy kein Deutsch verstanden habe.) Jedes Wort der sympathischen Würdigung Munkacsys wollen wir gern unterschreiben, müssen aber betonen, daß Leibl in diesem Zusammenhange nicht genug hervorgehoben sei. Die Einwendungen, die Lazar gegen ein Meisterwerk wie die beiden Dachauerinnen in der Berliner Nationalgalerie macht, sind kaum zu verstehen. Den über alles Lob erhabenen geradezu klassischen malerischen Vortrag in diesem Bilde nennt er weich, unentschieden, zerstückt (»flou, indécis, morcelé«). Daß er den späteren härter gemalten Leibls verständnislos gegenüber steht, kann man eher begreifen, auch wenn man diesen Standpunkt durchaus nicht teilt. Daß Szinyei in diesem Zusammenhange überhaupt ausführlich behandelt wurde, während Persönlichkeiten wie Thoma und Schuch kaum gestreift werden, ist auch insofern befremdlich, weil Szinyei nur während kurzer Zeit Berührungspunkte mit Courbet und seinem Kreise fand, um sich später, von Böcklin inspiriert, ganz anderen Zielen zuzuwenden.

Warum ist das Buch in französischer Sprache abgefaßt? Die Künstler, die es behandelt, gehen von der Münchener Schule aus und beschäftigen das moderne Frankreich gewiß in viel geringerem Maße als das moderne Deutschland. Auch Munkacsy steht trotz seiner Beziehung zu Courbet und trotz der Rolle, die er in Paris spielte, der deutschen Malerei viel näher als der französischen. Und von dem Autor des Buches bemerken wir wenigstens, daß er sich genötigt sah, sich vielmehr mit deutscher als mit französischer Literatur auseinanderzusetzen. *G. Pauli.*

Julius Baum, *Die Ulmer Plastik um 1500.* Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart 1911.

Allmählich beginnt das Dunkel, das über der Bildnerei des Mittelalters lagert, sich zu erhellen. Langsam freilich; aber vielleicht darf man auch sagen glücklicherweise langsam, denn in dieser ruhigen, stetig fortschreitenden Art der Forschung erscheint zugleich die Garantie für das absolut Wissenschaftliche des neuen Aufbaues einer Geschichte deutscher Plastik gegeben. Was uns not tut, sind Einzeluntersuchungen, seien es solche über einzelne Meister oder über territoriale Abgrenzungen, oder auch nach ikonographischer Gruppierung. Mit schöngeistiger »großzügiger« Entwicklungsgeschichte ist nichts gedient. Nicht die Bildwerke und Meister sprechen aus ihnen zu uns, sondern der Verfasser geheimnist fast stets eigene vorgefaßte, eingebildete, selten durch positive Tatsachen verbürgte Meinungen hinein. Wo wir aber geschichtlich aufbauen wollen, gehört das erste Wort den Werken selbst und den einschlägigen Archivalien. Wenn wir diese so selbstverständlich klingende Weisheit der Besprechung obigen Werkes voranstellen, geschieht es, um gleich zu Beginn nachdrücklich zu kennzeichnen, daß hier eine Untersuchung vorliegt, die in geradezu vorbildlicher Weise den zu stellenden Anforderungen gerecht wird. Vom ersten Wort an fühlt man sich auf festem Boden und an sicherer Hand.

Nur die durch die Landesinventarisierung gewonnene umfassende Kenntnis des Denkmälerschatzes und die peinliche Sorgsamkeit in der Beschaffung und kritischen Verarbeitung archivalischer und literarischer Quellen ermöglichten festgefügte Fundamente für »Die Ulmer Plastik um 1500«. Von den Portalskulpturen des Ulmer Münsters ausgehend, behandelt Baum zunächst die Ulmer Plastik der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit Multscher als Mittelpunkt. Gleich hier erfreut die ruhige abwägende Scheidung in Meister-, Werkstatt- und zeitgenössische Arbeiten. Alsdann folgt der Schwerpunkt des Werkes, die Tätigkeit der beiden Syrlin, denen sich die Kapitel über Michael Erhart, Niclaus Werkmann, den Meister des Blaubeurer Altars usw. anschließen. Die Schlußglieder der Epoche — Daniel Mauch, Martin Schaffner, die Meister des Hutzen- und des Obertalheimer-Altars usw. — finden gleich gründliche Untersuchung im »Ausgang«. Auf Grund dieser so aus den Denkmälern gewonnenen Resultaten formt der Verfasser in feinsinniger Weise dann »Die Stilelemente der Ulmer Plastik«. Dies die stenographische Inhaltsangabe.

Es ginge weit über den Raum einer Besprechung hinaus, die neugewonnenen, zahlreichen Forschungsergebnisse einzeln hervorzuheben. Hierüber kann einzig das Werk selber Aufschluß geben.

Wenn wir im folgenden nur einige wenige Punkte herausgreifen, so geschieht es einzig, um zu zeigen, wie Baum einerseits kaum eine der einschlägigen Fragen außer acht gelassen hat, andererseits mit welcher Vorsicht er bei der Zuweisung zu Werk geht. Befinde ich mich auch da und dort mit dem Verfasser in Widerspruch, so kann und soll dies den Wert des Werkes nicht im geringsten schmälern, sondern lediglich zur Prüfung anregen, ob nicht weitere Möglichkeiten zur Klärung der strittigen Punkte gegeben erscheinen:

Hinsichtlich der in jüngster Zeit versuchten Zuweisung des Modells für das Grabmal Herzog Ludwigs des Gebarteten im Bayerischen Nationalmuseum an Multscher pflichte ich den Bedenken Baums bei. Spricht auch mancherlei für die Annahme, so wird der endgültige Entscheid doch nicht einzig von tiefergreifender Untersuchung über die örtliche Differenzierung der süddeutschen Plastik — wie Baum meint — zu erwarten sein, sondern hier wird vor allem auch der Beziehung zur burgundischen Plastik Rechnung getragen werden müssen. Als nicht zum wenigsten mitbestimmend zur Klärung wird auch eine geologisch genaue Untersuchung des Steinmaterials Forderung sein. — Nicht überzeugt hat mich die Annahme, daß die Landsberger Madonna nur aus der Werkstatt Multschers stamme, die Madonna von Neufra aber »die größte Verwandtschaft mit Multschers Art« haben soll. Mögen bei dieser letzteren die unteren Faltenpartien schließlich mehr noch an Multscher, speziell an die Sterzinger Madonna erinnern, so erscheint mir doch im übrigen der Gesamthabitus wesentlich schwerfälliger, bäuerlicher als der der Landsberger und seines unverkennbaren Vorbildes. Dasselbe gilt auch von den wesentlich rundlicheren Gesichtstypen der Neufraer Figur. — Die Mater dolorosa im Gewerbemuseum in Ulm, die Reber bei Multscher einführte und Stadler mit fortschleppte, hätte Baum wohl nicht nur für Multscher ablehnen, sondern ganz aus der Gemeinschaft mit Multscher und seiner Schule streichen sollen, denn die wenig gute Figur gehört doch wohl dem äußersten Ende des 15. Jahrhunderts an. — Durchaus einleuchtend und überzeugend finde ich die Auseinandersetzung über das Verhältnis von »Schreiner, Bildschnitzer und Bildhauer« bei Syrlin d. Ä. Dehios Versuch, ihm alle Schnitzwerke abzusprechen, erscheint hierdurch entschieden abgelehnt. — Allzu ängstlich dünkt mich die Zuschreibung des bekannten Stuttgarter Altarrisses an Syrlin d. Ä. abgefaßt zu sein. Ob der Riß für den Hochaltar des Ulmer Münsters galt, mag noch Zweifeln begegnen, scheint aber aus dem Altartitel mindestens sehr wahrscheinlich. Auf Grund der auch schon von Baum erkannten engen Verwandtschaft der Architektur des Risses mit dem Chorgestühl darf man aber wohl, ganz abgesehen vom Figürlichen, mit Syrlins eigenster

Hand rechnen. Kein stilistisches Bedenken begründet diese Vorsicht, die nur bei der Folgerung, daß, wenn der Stuttgarter Riß von Syrlin herrühre, auch der Tiefenbrunner Hochaltar ihn zum Meister habe, in Anbetracht der wesentlich verschiedenen Kompositionselemente des architektonischen Aufbaues angebracht erscheint. Die Tiefenbronner Elemente scheinen mir in ihrer Schlichtheit an Schrein und Flügeln und in der Unbeholfenheit des oberen Aufbaues eher auf einen Maler (Schüchlin?) als auf den architekturgewandten Schnitzer des Ulmer Chorgestühls oder des Dreisitzes hinzuweisen. — Wie anders als in Grills unkritischer Monographie malt sich bei Baum jetzt die künstlerische Persönlichkeit des älteren Syrlin! Von den zahlreichen, dem Meister mit mehr oder weniger Recht zugeschriebenen Werken behandelt Baum nur zwei der besten, die Weingartner Chorstuhlbüsten im Bayerischen Nationalmuseum und die bekannte Georgsstatue im Städelschen Institut in Frankfurt a. M. Von meiner früheren Zuweisung der Weingartner Büsten an Syrlin bin ich längst abgekommen und bekenne mich gerne zu Baums Ablehnung, und der möglichen Meisterschaft des Konstanzer Heinrich Yselin. Was jedoch die Ausführung der Büsten betrifft, dürfte insofern bei Baum ein Irrtum obwalten, daß die Arbeit an denselben nicht vollkommen zu Ende geführt wäre. Wenn die Büsten des »Meister«, der »Gesellen« und der Evangelisten »Lukas, Markus und Matthäus« rückseitig nicht bearbeitet sind, so hat das seinen Grund einzig darin, daß sie sich mit der Rückseite an einen Hintergrund (Wand?) anlehnten. Der Körper des Holzes ist viel zu gering, als daß man aus demselben noch weitere Modellierung hätte herausholen können. Diese fünf Büsten sind von Anfang an auf geringere plastische Erscheinung gearbeitet. Daß die Spruchbänder keine Inschriften tragen, will nichts besagen. Abgesehen davon, daß ähnlich wie bei unzähligen Propheten-Kragsteinen jener Zeit die schriftlosen Rollen nur als allgemeines Attribut und Symbol für die Propheten gedacht sein können, wäre schließlich auch möglich, daß man auf den dünnen Bändern die Inschrift nur hätte aufmalen wollen; zeigt doch auch die sorgfältig durchgeführte Prophetenbüste in Frankfurt keine Inschrift auf dem Bande. Und im übrigen widerspräche es doch wohl auch der Technik und Praxis, derartig unvollendete Werkteile zu versetzen, zumal die Fertigstellung derselben am endgültigen Aufstellungsort erheblich größeren Schwierigkeiten begegnet wäre. Hinsichtlich der Ablehnung des hl. Georg in Frankfurt als eine Arbeit des älteren Syrlin pflichte ich Baum durchaus bei. Der Statue fehlt die ausgeglichene Ruhe, die feine Mäßigung in der Bewegung, die Syrlins Art begründen. Was bei Syrlin Ruhe und Selbstzucht, ist hier Müdigkeit und Schlaffheit, über deren bestimmenden Eindruck selbst die — wenigstens in der Detailarbeit vorzügliche — Qualität nicht hinweghilft. Wieviel männlicher treten die Fischkastenritter auf, gegenüber dieser, außer durch die subtile Technik doch nur durch das Kostüm bestechenden wenig lebendigen Gestalt, in der wir sicherlich nicht, wie man wohl meinte, »die beste gotische Ritterfigur« zu erblicken haben. — Vor allem wertvoll unter den Abschnitten über den jüngeren Syrlin finde ich die Analyse über die Ochsenhausen-Bellamonter und Bingener Hochaltarfiguren, die uns ein erkleckliches Stück weiter in der Erkenntnis — vor allem auch hinsichtlich der Entwicklung der schwäbischen Plastik — führt. — Ein heikles Kapitel scheint mir aber jenes über die Einordnung der Blaubeurer, Augsburger und Kaisheimer Madonna (Berlin) unter einen Meister, die erstmals Vöge vorschlug und die Baum noch auf dem kunsthistorischen Kongreß 1909 ablehnte, während er sich jetzt zu der Vögeschen Anschauung, »unbeschadet großer Verschiedenheiten im einzelnen« der Figuren neigt. Die Entwicklungslinie wäre doch nur zu denken von der Blaubeurer (1493—94) über die Augsburger zur Kaisheimer Figur (1502). Es erscheint mir dabei aber doch höchst fraglich, daß in einer künstlerischen Anschauung zwei so sprunghafte Änderungen, noch dazu in der kurzen Spanne von rund acht Jahren, sich hätten vollziehen können, wie sie, gegenüber dem eckigen Faltenstil der Blaubeurer Madonna, in dem üppigen breiten Fluß des Gewandes der Augsburger und den gemäßigten Faltenparallelen der Kaisheimer Madonna zutage treten. Ich verkenne keineswegs die »schwesternhafte« Ähnlichkeit in den Köpfen der drei Figuren, kann mich aber in Anbetracht der wesentlichen stilistischen Unterschiede nicht zu der immerhin sehr vorsichtig gefaßten Meinung Baums durchringen, sondern möchte nur eine Werkstatt-Zusammengehörigkeit gelten lassen, als deren Meister wir wohl den durch die Kaisheimer Madonna gegebenen Gregor Ehrhart annehmen dürfen.

Ich betone nochmals ausdrücklichst, daß diese Erörterungen nicht als kritische Aussetzungen angesehen oder zum Nachteil des Werkes gedeutet werden möchten. Sie wollen nichts sein, als das natürliche Ergebnis der anregenden Lektüre einer durchaus sorgfältigen, von künstlerischem Verständnis durchdrungenen und von absolutem wissenschaftlichen Ernst getragenen Arbeit. Ohne die Verdienste des in seiner Art vortrefflichen Werkes über den »Schwäbischen Schnitzaltar« von Maria Schütte irgend schmälern zu wollen, darf man Baums »Ulmer Plastik« wohl als das erste grundlegende Werk zur Geschichte der schwäbischen Bildnerei des Mittelalters bezeichnen. Außerordentlich dankenswert empfindet man das in chronologischer Form zusammengestellte Urkunden-, Inschriften- und literarische Material, das chronologische Verzeichnis der einschlägigen Bildwerke und das Künstlerregister.

Der Verlag Julius Hoffmann ist der gestellten Aufgabe durch 58 mustergültige Lichtdrucktafeln mit rund 90 großen Abbildungen in der anzuerkennendsten Weise gerecht geworden. In diesem Zusammenhange sei auch der etwa 100 Abbildungen umfassenden kleineren Publikation »Ulmer Kunst« (Stuttgart und Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt) gedacht, welche Julius Baum im Auftrag des Ulmer Lehrervereins herausgegeben und mit einem vor allem die Bildnerei und Malerei berücksichtigenden Vorwort eingeleitet hat. *Ph. M. Halm-München.*

Unica und Seltenheiten des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden. Herausg. von Prof. Dr. *H. W. Singer.* Verlag Glass & Tuscher, Leipzig, 1911.

Der Reichtum des Dresdener Kupferstichkabinetts an seltenen Inkunabeln der graphischen Künste wie an Kostbarkeiten der modernen Graphik ist durch M. Lehrs' grundlegende Monographien der wichtigsten Inkunabelstecher und moderner Graphiker der Wissenschaft zum Teil schon erschlossen worden. Aber immer noch ist der Vorrat der Unika und Seltenheiten so groß, daß es H. W. Singer unternehmen konnte, mit 50 solcher Kostbarkeiten des Kabinetts die Entwicklung der Graphik vom 15.—19. Jahrhundert in ihren Hauptzweigen und in fast allen wichtigen Techniken zu illustrieren. Er wendet sich mit diesem reizenden, mit 50 Lichtdrucken ausgestatteten Quartbande nicht in erster Linie an die Fachwelt, — der aber die Erstveröffentlichung mehrerer Unika und die aktenmäßige Darstellung der Geschichte des Dresdener Kabinetts willkommen und wertvoll sein wird, — sondern an den weiteren Kreis der Freunde und Sammler der graphischen Künste. Und er will werben und erwärmen für einen edlen Kunstzweig, der einst echte Volkskunst war und es verdiente wieder zu werden. Nach diesen Gesichtspunkten ist die Auswahl der Blätter ge-

troffen und geschickt das Angenehme mit dem Nützlichen, die Augenweide mit einer Fülle aufklärender und belehrender Notizen verbunden. Die Reihe beginnt mit einem Unikum, einem der frühesten, noch roh-handwerksmäßigen, aber voll bezeichneten und wahrscheinlich von dem Zeichner, Hans Schlaffer, auch selbst geschnittenen Holzschnitte aus dem 15. Jahrhundert, die Marter des hl. Sebastian darstellend. Weiterhin folgen Proben der höchst seltenen, aber freilich wenig künstlerischen *Teigdrucke* des ausgehenden 15. Jahrhunderts, ferner des *Schrotdrucks*, des *Metallschnitts*, des *Niello* und der Entwicklungsetappen des *Kupferstichs* von gravierter Zeichnung an bis zur Beherrschung der Technik mit Kreuzlagen (Meister der Spielkarten, des Amsterdamer Kabinetts, E.S.). Der markige *Clair-obscur-Holzschnitt* des 16. Jahrhunderts wird durch Burgkmairs (nur in dem Dresdener Exemplar bekanntes) Porträt Papst Julius II. repräsentiert und die Blüte der Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts durch seltenste Arbeiten der Erfinder oder Meister der einzelnen Techniken. Dann die *Radierung* durch den einzig bekannten, halbfertigen Probedruck von Rembrandts Verkündigung an die Hirten (1634); der Höhepunkt des französischen *Bildnisstichs* durch Arbeiten von A. Masson und Grateloup; die Probleme und Errungenschaften des *Farbendrucks* durch Werke von H. Seghers, Le Blon, J. Gautier-Dagoty, C. Lasinio; der *Pastelldruck* durch L. M. Bonnet; die *Lavismanier* durch F. Janinet; die *Schabkunst* durch Earlom, Mc. Ardell, Val. Green, J. R. Smith, J. Watson; das *Mezzotinto* durch Th. Burke; die *Punktiermanier* durch F. Bartolozzi. Zum Schluß kommen auch ein paar graphische Kuriosa, darunter ein auf die innere Haut eines gekochten Eis gedruckter Stich eines Kruzifixus. Jeder Abbildung gegenüber steht der Text, der über die betr. Technik hinreichend orientiert und die katalogmäßigen Angaben über Literatur, Originalgröße, Herkunft und Erwerbungspreis enthält. Man ersieht aus den letzteren Notizen, daß z. B. der jetzige Marktwert des Mezzotintoblatts »The fruit barrow« gegen den Erwerbungspreis von 7 Groschen im Jahre 1837 um das Dreitausendfache gestiegen ist, und daß andererseits auch noch in den letzten Jahren auf großen öffentlichen Auktionen gelegentlich unerkannt gehende Unika für kleine Summen erworben werden konnten.

Nicht um zu kritteln, sondern nur der Ordnung wegen möchte ich noch auf einige kleine Korrigenda aufmerksam machen: das Datum 1763 im Vorwort auf Seite 20, Z. 9 ist wohl 1764 zu lesen und statt 1804, im Texte zu dem Wappen des Hausbuchmeisters, 1806. Ferner ist der mittlere Teil des Textes zu dem Blatte von Jobst de Negker unverständlich und weiter müßten die Texte oder die Tafeln paginiert werden, um rasches Aufsuchen oder Zitieren zu ermöglichen.

Aber, wie gesagt, das sind Kleinigkeiten, die den Wert der sehr interessanten Publikation nicht weiter berühren. Ich glaube sicher, sie wird ihren idealen Zweck, der alten, edlen graphischen Kunst und dem reichhaltigen Dresdener Kupferstichkabinett, das in größter Liberalität jedermann jegliches Blatt ohne Umstände zugänglich macht, neue Verehrer zuzuführen, aufs beste erfüllen. *Felix Becker.*

M. Modde, *Unsrer Lieben Frauen Kloster in Magdeburg.* 168 S. mit 77 Abb. und Lageplan. Magdeburg, Creutzsche Buchhandlung. 1911.

Das Liebfrauenkloster hat seine Bedeutung dadurch erlangt, daß Erzbischof Norbert 1129 hier den zweiten, kräftigeren Ableger seines Ordens gründete. Von hier sind dann fast alle deutschen Siedelungen der Prämonstratenser ausgegangen. Die wechselvolle Geschichte des Klosters, welche nach dem ersten glänzenden Aufschwunge von einer fast völligen Zerrüttung im 15. Jahrhundert berichtet, ist anderwärts schon mehrfach ausführlich dargestellt. Der Verf. wendet sich deshalb der schwierigeren Aufgabe zu, den ursprünglichen Plan der weitläufigen Klosteranlage wiederherzustellen, um so dankenswerter, weil hier manches von dem üblichen Schema abweicht. Auch die schwierige Baugeschichte der Kirche und der Klausur wird mit völliger Einsicht in verwickelte Vorgänge anschaulich gemacht, wobei hinreichende Federzeichnungen — leider ohne Maßstab — den Text unterstützen. Durch Stilvergleichung hätten sich manche Zusammenhänge noch schärfer und klarer fassen lassen. Aber auch so wird man dem Büchlein reiche Belehrung schulden. *Bergner*

Dr. Emil Utitz, *Was ist Stil.* Stuttgart, Ferdinand Enke, 1911.

Ohne Zweifel ist das Wort »Stil« eines der häufigst angewendeten und am meisten mißbrauchten Schlagworte ästhetischer Kritik, — daß es von einem Ästheten von Fach einer genaueren Betrachtung unterzogen wird, scheint daher sehr verdienstvoll. Die vorliegende Arbeit, die in ihrem ersten Teil die Antrittsvorlesung des Verfassers an der Universität Rostock enthält, bemüht sich in der Hauptsache, die verschiedenen Formen des Stilbegriffs festzustellen, die »Bedeutungstypen«, die der Name »Stil «deckt, auf ihren sachlichen Gehalt hin zu prüfen. Utitz unterscheidet acht verschiedene Bedeutungstypen und gibt demnach genauere Definitionen vom »Stil« als persönlicher Stil eines Künstlers, als Materialstil, Zweckstil, Ortsstil, nationaler Stil, zeitlicher Stil, Stil im Sinne von naturalistisch und idealistisch und endlich Stil im Sinne von epischer, plastischer, malerischer Stil und dergl. Im zweiten Teil der Schrift werden Anwendungen der Theorie an der Hand von Abbildungen vorgeführt- ästhetische Betrachtungen von Kunstwerken der alten und neuen Zeit, darunter neben den Reliefs von Brunellesko und Ghiberti u. a. auch die Turbinenhalle der A. E. G. und der Nibelungenbrunnen von Franz Metzner — gewiß ein Zeichen, daß es dem Verfasser um eine lebensvollere Behandlung des Themas zu tun ist, als die schulmäßige »Lehre von dem Schönen« sie sonst kennt. *Schn.*

Hans Semper, *Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger.* Zur Geschichte der Malerei und Skulptur des 15. und 16. Jahrhunderts in Tirol. Eßlingen, Paul Neff, 1911. 24 Mark.

Der um die Erforschung der Tiroler Malschule des 15. Jahrhunderts so rühmlich bekannte Verfasser hat im vorliegenden, hübsch ausgestatteten und mit zahlreichen, meistens recht guten Abbildungen geschmückten Band seine früher erschienenen Zeitschriftenaufsätze, die ziemlich schwer zugänglich waren, in einer durch wertvolle Ergänzungen bereicherten Form vereinigt wieder erscheinen lassen. Die kritisch-polemischen Auslassungen Sempers, in denen er besonders zu R. Stiaßnys und O. Fischers Arbeiten Stellung nimmt, sind in den ausführlichen Anmerkungen und Exkursen enthalten.

Es ist unmöglich, im Rahmen einer kurzen Besprechung auf die Einzelheiten des 400 Seiten starken Bandes einzugehen. Dies ist auch nicht notwendig, da ja die Resultate der Semperschen Forschungen im Kreise der Fachgenossen längst bekannt sind. Aber auch diejenigen, die Sempers Ausführungen nicht in allem beistimmen können, werden zugeben müssen, daß sein Buch das beste und ausführlichste darstellt, was wir über Plastik und Malerei des 15. Jahrhunderts in Tirol besitzen. Außer den eigentlichen Abhandlungen publiziert hier Semper — unseres Wissens zum ersten Male — ein ausführliches »Verzeichnis der bedeutenderen Flügelaltäre Südtirols vom Anfang des 15. bis ins erste Viertel des 16. Jahrhunderts«. Ein ausführliches Register erleichtert den Gebrauch des Buches. *M. H. Bernath.*

Die Stelle des

DIREKTORS

des städtischen Museums in Erfurt

(Heimatmuseum und Sammlung moderner Kunstwerke) soll alsbald besetzt werden. Gehalt 4800—7200 M., dreijährliche Zulagen von 400 M. Auf das Pensionsdienstalter kommt die als pensionsberechtigter Beamter im Reichsdienst oder bei staatlichen oder kommunalen Behörden des Königreichs Preußen verbrachte Dienstzeit in Anrechnung.

Bewerbungen sind unter Beifügung eines Lebenslaufes bis zum 20. April d. J. bei uns einzureichen.

Erfurt, den 20. März 1912

DER MAGISTRAT

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

ULM

(Berühmte Kunststätten Band 56)

von **JOSEF LUDWIG FISCHER**

192 Seiten mit 130 Abbildungen

In biegsamem Einband Mk. 3.—

BASEL

(Berühmte Kunststätten Band 57)

von **MARTIN WACKERNAGEL**

244 Seiten mit 127 Abbildungen

In biegsamem Einband Mk. 4.—

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

E. A. Seemanns Lichtbildanstalt

Ich bitte davon Kenntnis zu nehmen, daß ich eine besondere Abteilung zur Herstellung von Diapositiven (in vorzüglichem braunen Sepiaton und farbig) eingerichtet habe. Ein kunsthistorischer Katalog ist erschienen. Meine Anstalt ist bestrebt, sich den Wünschen und Bedürfnissen der Gelehrten und Künstler besonders anzupassen und nur Mustergültiges zu leisten.

Verlagsbuchhandlung E. A. Seemann in Leipzig

Abteilung: Lichtbilder

Thieme-Beckers

Allgemeines Künstler-Lexikon

Sechs Monate nachdem der fünfte Band von Thieme-Beckers Künstler-Lexikon erschienen ist, liegt jetzt schon der sechste Band fertig vor. Meine, bei der Übernahme des Verlages gemachte Ankündigung über die gesicherte und rasche Durchführung des Lexikons hat sich also bewahrheitet. Die Drucklegung des siebenten Bandes hat bereits begonnen; er wird noch in diesem Jahre erscheinen.

Probebogen sendet unberechnet und portofrei

E. A. Seemann, Verlagsbuchhandlung in Leipzig

Inhalt: Zur neueren kunstwissenschaftlichen Literatur über Würzburg; A. Weese, Ferdinand Hodler; Béla Lazar, Courbet et son influence à l'étranger; Julius Baum, Die Ulmer Plastik um 1500; Prof. Dr. H. W. Singer, Unica und Seltenheiten des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden; M. Modde, Unsrer Lieben Frauen Kloster in Magdeburg; Dr. Emil Utitz, Was ist Stil; Hans Semper, Michael und Friedrich Pacher, ihr Kreis und ihre Nachfolger. — Anzeigen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Querstraße 13
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 23. 12. April 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DRESDNER BRIEF

In der Galerie Arnold wurde die angekündigte Ausstellung *Stätten der Arbeit* eröffnet, die späterhin noch in Breslau, in Essen und an anderen Orten gezeigt werden soll. Eine Jury von Künstlern hat ausgewählt: mehr als die Hälfte der eingeschickten Werke wurde zurückgewiesen, sicher zum Vorteil der Ausstellung, für die man eher eine noch strengere Sichtung gewünscht hätte. Ausgestellt sind 126 Ölgemälde von 67 Künstlern, 162 Aquarelle, Zeichnungen, Radierungen, Lithographien von 76 Künstlern und 12 Skulpturen von 9 Künstlern. Der trefflich ausgestattete Katalog enthält 26 Abbildungen. Wer regelmäßig die deutschen Ausstellungen besucht, wird nicht gerade viel Neues in dieser Kunstschau finden; sie bedeutet mehr eine Sammelausstellung alles dessen, was in den letzten Jahren die Kunst der Großindustrie abgewonnen hat; aber immerhin ist sie interessant genug, um damit ihre Berechtigung zu erweisen. Daß das Stoffliche, der Gegenstand, in der Kunst eine große Rolle jederzeit gespielt hat, und in Wechselwirkung mit der künstlerischen Auffassung und Technik neue Ausdrucksformen hervorgebracht hat, lehrt die Kunstgeschichte auf jeder Seite, es wäre ein Wunder, wenn die großartige Entwicklung der Technik und der Industrie mit all ihren Folgen für Arbeit und Leben nicht ebenfalls ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hätte. Menzels Eisenwalzwerk (1875), Millets Bauern, Dalous und Rodins Träume von einem Denkmal der Arbeit, Meuniers Lebenswerk und viele Einzelwerke von anderen Künstlern zeugen davon. Nicht minder die gegenwärtige Ausstellung der Galerie Arnold. Man sieht, daß eine ganze Reihe von Künstlern die Kraft gespürt haben, die von der Dampfmaschine und der Elektrizität ausgehend, unserem ganzen Leben neue Antriebe gegeben hat, man sieht auch, wie geschickt sie die Mittel moderner malerischer Technik zur Darstellung von Eisenhütten, Hochöfen, Walzwerken, Glashütten, Eisenbahn- und Hafenverkehr usw. zu verwenden wußten, um dem Beschauer das darin pulsierende reiche malerische Leben zum Bewußtsein zu bringen. Denn natürlich kann es sich nicht in erster Linie um Anschauungsbilder handeln, an denen man allerlei Einzelheiten eines technischen Betriebes ersehen kann, obwohl auch solche Bilder in der Ausstellung vorhanden sind, wie z. B. *Otto Seecks* einläßliche Darstellung der Baruther Glashütte. Der älteren Richtung gehört auch *Arthur Kampfs* altbekanntes Gemälde »Im Walzwerk« an, bei dem die akademisch durchgeführten Akte halbnackter Arbeiter sich als Hauptsache aufdrängen. Anderer Art sind dann schon die Industriebilder von *Eugen Bracht,* der uns das Höschstahlwerk, die Hermannshütte in Hörde, die Muldenhütten bei Freiberg in Gesamtansichten sozusagen mehr in landschaftlicher Art vorführt. Die Wirklichkeit ist hier im Spiegel der Anmut gesehen. Solches Streben, sei es beabsichtigt oder nicht, findet man bei den jüngeren wenig oder gar nicht. Sie gehen der Sache stärker und näher zu Leibe, sei es daß sie von der Wucht und Größe der Arbeit gepackt werden, oder daß die rein malerischen Werte sie zur Wiedergabe anreizen. Als einer der stärksten und reifsten Künstler in dieser Hinsicht erscheint der leider allzufrüh verstorbene Stuttgarter *Hermann Pleuer.* Seine Bilder, die fast immer dem Eisenbahnwesen, dem Bahnhof abgewonnen sind, sind malerisch groß gesehen; er will uns keine Mitteilungen machen, sondern die Empfindung des Großartigen, Wuchtigen, das mit Lokomotive und Dampfkraft zusammenhängt, in uns lebendig machen, und das gelingt ihm mit seiner reifen Kunst immer von neuem, besonders wenn er als Wirkungsmittel noch die Dämmerstimmung zu Hilfe nimmt. Seine Bilder Feierabend, Maschinenreparatur und Bahnhof sind ziemlich gleichwertig. Mächtige Bahnhofshallen sind auch, wie es scheint, ein Lieblingsgebiet von *Walter Klemm;* er führt sie uns in herben Farben mit fast silhouettenartiger Bestimmtheit, aber mit lebendiger Kraft vor.

Eine Reihe anderer Künstler malen das Getriebe der großen europäischen Häfen. *Rudolf Hellwag*-Karlsruhe zeigt uns ein Stück des Mannheimer Hafens in einem trefflich komponierten klaren Bilde, in matterer Gesamtstimmung den Pool von London, *W. Gallhof*-Berlin in beschränkterem Gesichtskreis einen imposanten Dreimaster beim Anstrich, *Fritz Oßwald*-München in klarer Abgrenzung von Vorder-, Mittel- und Hintergrund ein großes Stück des Hamburger Hafens am Bollwerk und das bewegte Durcheinander des Duisburger Hafens. Mit der Schilderung des Hamburger Hafens ging nach Lichtwarks Anregung *Leopold von Kalckreuth* voran, von dem denn auch nach Gebühr zwei derartige, wenn auch nicht hervorragende Bilder vorhanden sind. Besser ist *Carlos Grethe* vertreten, der das mißfarbene Wasser des Hamburger Hafens

ebenso treu wiedergibt, wie in zahlreichen Zeichnungen die wuchtige Masse der Arbeiter, der drängenden Boote usw. Auch *Leonhard Sandrock*-Berlin malt uns eindringlich den Hafen als Arbeitsstätte, während *Ulrich Hübner* mit dem Rostocker Hafen mehr den farbigen Eindruck ohne einläßliche Formgebung wiedergibt.

Zu unseren modernen vulkanischen Werkstätten führen uns eine ganze Reihe von Malern. Natürlich sind sie ihnen nicht mit dem nüchternen Sinn des Technikers nähergetreten; was sie reizte, war das phantastisch Großartige, das den künstlerisch Empfänglichen in Hochofenbetrieben, Gießereien, Walzwerken usw. packt, die wunderbaren Farbenreize, die sich hier auftun, das Mächtige der Arbeit, die Feuersglut und Dampfkraft in ihre Dienste bändigt. Da ist *Carlos Grethes* Dampfhammerwerk bei Krupp in wunderbarem Farbengewoge des dampf- und dunsterfüllten Raumes, da von *Theodor Hummel* der riesenhafte Dampfhammer, dessen Wucht von phantastischem Blau umspielt wird, aus dem die weiße Glut des glühenden Eisens hervorleuchtet. Auch *Erich Kuithan* versucht es, uns die unheimliche Phantastik der Arbeit in einem Schmelzofenwerk näherzubringen; *Fritz Oßwald* schildert mit frischem Temperament eine niederrheinische Hütte, während der Holländer *Heyenbrock* uns das überaus lebendige Bild des Umbaus in einem Stahlwerk in gedämpfter Farbengebung vorführt. Noch stärker, fast bis zum Helldunkel stilisiert *Heinrich Kley* seine Farben, indem er die riesigen Bauten der Friedrich-Alfred-Hütte vor uns hinstellt. Auf schlagende farbige Gegensätze einzelner Farbenflecke inmitten eines herrschenden Gesamttons stellt *Theodor Hummel* seine Schilderungen aus der Glashütte, und der Brüsseler *Pierre Paulus* stimmt seine geschickt gemachten Schilderungen aus dem Borinage (Mutter und Kind, Rückkehr von der Arbeit, Hochöfen) auf den Ton von Heimatbildern.

Über *Gotthardt Kuehl,* der auch dem Leben der Arbeit feine Farbenwerte abzugewinnen weiß, über die eindringlichen sozialen Schilderungen der *Käthe Kollwitz,* über *Max Liebermanns* Amsterdamer Radierungen ist nichts Neues zu sagen, ebensowenig über *Baluschek,* dessen große wirksame Zeichnungen aus der Folge »Wege der Maschine« mit sachlicher Bestimmtheit und malerischer Kraft unser Interesse zu fesseln wissen, und über den Dresdener *Robert Sterl,* der uns in einem sonnenlichtsprühenden Gemälde den Rhythmus wuchtiger Sandsteinbrecherarbeit näher zu bringen weiß und in großzügigen Lithographien und Zeichnungen allerlei kraftvolle Männertätigkeit wirksam schildert. Nennen wir wenigstens noch die jüngeren Berliner *Paul Päschke* und *Franz Heckendorf,* die den großen Berliner Bauten — Museum, Untergrundbahn, Flugbahn in Johannisthal — elementar wirkende kraftvolle Bilder abzugewinnen wissen, sowie *Emil Nolde,* der in seinem Gemälde Vom Hafen Hamburg die merkwürdige Vision eines knallroten Pferdes festhält, in seinen Radierungen aber zum Teil Hervorragendes bietet.

Unter den zahlreichen Griffelblättern, die der Katalog verzeichnet und die nur zum Teil ausgestellt sind, fallen besonders die umfänglichen Sammlungen der beiden Engländer *Pennell* und *Brangwyn* in die Augen. Beide sind geschickt und interessant, Brangwyn ist aber jedenfalls der stärkere, denn während Pennell die großen Erscheinungen der Industrie mit Whistlerscher Feinheit verzierlicht, gibt Brangwyn in seinen Lithographien und Radierungen stark malerisch wirkende Bilder mit kräftigen Gegensätzen von Licht und Schatten, die nicht ohne monumentale Kraft sind.

Unter den übrigen zahlreichen Sonderausstellungen, die wir in den letzten Monaten in den hiesigen Kunstsalons sahen, ist besonders bemerkenswert die von *Richard Dreher;* dieser junge Dresdner Künstler hat sich im wesentlichen als Selbstlerner und von van Gogh beeinflußt zu reifer Selbständigkeit entwickelt, so daß er jetzt als ein Meister von hervorragender Eigenart bezeichnet werden muß. Alfred Lichtwark hat seine Stärke schon früher erkannt, so daß er im Vorjahr drei von seinen damaligen Gemälden für die Hamburger Kunsthalle ankaufte. In der diesjährigen Ausstellung von 16 Landschaften, Hafenbildern, Bildnissen und Stilleben wurde ihm die besondere Anerkennung, daß ihm drei Dresdner Kunstkenner — der Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts Geh. Regierungsrat Max Lehrs, Walter Hofmann und Richard Stiller — einen Sonderdruck widmeten, worin sie Drehers Entwickelung und sein gegenwärtiges Können mit Worten warmer Begeisterung preisen: »Die wohlerwogene Auswahl dieser Bilder«, so schreibt Max Lehrs, »umfängt den Beschauer mit einer sanften, einschmeichelnden Farbenharmonie, einem friedvollen Zauber, der wie verklärend alle vom Künstler empfangenen Natureindrücke umstrahlt und das Alltägliche zu höheren Sphären persönlichen Erlebens emporhebt.« Und Walter Hofmann schreibt: »Das Unbegreifliche und das Unendliche, das in jedem Augenblick in der Welt ist, das ist das eigentliche Thema aller dieser Landschaften. Ganz voll und rein, nur weicher, gelöster, lyrischer als in dem Bilde Hafen von Hornbaek klingt es auch in dem Blick auf Villingebaek auf, vom malerischen Standpunkte eins der reifsten und sichersten Bilder des Künstlers. Obwohl die Sonne hoch steht und ein heißer Sommertag den ‚Gegenstand' des Bildes bildet, ist's wie ein Ewigkeitsfrühling und ein Gottesmorgen in dem Bilde. In den Häusern, die da am Strande stehen, werden niemals wieder Menschen wohnen, auf dem Meere, das sich dunkel und blau ausdehnt, werden nie wieder Schiffe fahren. Aber süß, herzbeklemmend und herzerlösend, in diesem mildklaren Lichte und in der erhabenen Stille, von der Erde zum Himmel und von der Nähe zur Ferne weht der Stern des Unaussprechlichen — des Unendlichen, des Unbegreiflichen« . . .

Diese überschwenglichen Worte eines begeisterten Anhängers Drehers mögen einen Begriff von der »traumhaften Stimmung persönlichen Erlebens« geben, die in der Tat aus seinen Bildern spricht. Dreher darf sich freuen, von vornherein so erkannt und anerkannt worden zu sein. Der Erfolg ist nicht ausgeblieben: ein halbes Dutzend seiner Gemälde sind

alsbald verkauft worden. Seiner ferneren Entwickelung dürfen wir mit Spannung entgegensehen.

Der *Dresdner Museumsverein,* den Dresdens Oberbürgermeister Dr. Beutler vor wenigen Monaten gegründet hat, ist mit seinem ersten Ankauf an die Öffentlichkeit getreten: er hat für die Kgl. Gemäldegalerie das Selbstbildnis gekauft, das Hans von Marées zu Weihnachten 1882 in Dresden selbst malte, als er bei Dr. Franz Koppel-Ellfeld wohnte. Dieser verkaufte das Bild vor fünf Jahren an einen bekannten Kunstfreund in München, aus dessen Besitz es nunmehr, allerdings zu einem weit höheren Preise, in die Dresdener Galerie übergegangen ist. Es ist ein bemerkenswertes Werk und schon als Selbstbildnis des so einflußreichen Künstlers von Bedeutung, zumal da es auch in Dresden entstanden ist. Immerhin wäre es wünschenswert, daß die Galerie auch eines von Marées' monumental-dekorativen Werken erwürbe. Einige wenige sind doch noch in Privatbesitz vorhanden.

Gleichzeitig mit dieser Erwerbung wurde für die Galerie in der Versteigerung der Galerie Weber ein Gemälde des holländischen Malers Gerrit Adriansz Berckheyde (1638—1698) erworben. Der Preis war nicht gerade niedrig, denn bei dieser Versteigerung wurden alle wirklich guten Gemälde hart umstritten, aber man hat es in der Tat mit einem hervorragend guten Werke des Haarlemer Meisters zu tun, das die bisher schon vorhandenen kleinen Bilder Berckheydes in der Dresdner Galerie bei weitem überragt. Es stellt ein reizvoll abgeschlossenes und charakteristisch belebtes Straßenbild Haarlems mit der Grooten Kerk als Abschluß dar.

Die Umgestaltung der Gemäldegalerie geht inzwischen rüstig vorwärts. Direktor Posse hat es verstanden, freigebige Gönner der Galerie zu finden, die reiche Mittel für die zeitgemäße Veränderung der großen Säle zur Verfügung gestellt haben, im ganzen bisher nicht weniger als 70000 M. So werden denn die großen Säle im ersten Obergeschoß einer nach dem andern in Angriff genommen und in derselben Weise umgestaltet, wie dies schon mit dem Rembrandtsaal und mit dem Saal der Venezianer geschehen ist. In spätestens zwei Monaten kann diese Arbeit getan sein. Die weiteren Arbeiten stehen dagegen noch in weiterem Felde, weil dazu der Bau eines besonderen Gebäudes für die modernen Gemälde nötig ist.

Nicht der Museumsverein, aber eine Anzahl bekannter Dresdner Kunstfreunde haben vor kurzem dem Albertinum zu Dresden ein echtes griechisches Grabdenkmal aus der besten Zeit als Geschenk dargebracht. Ein alter Wunsch des Direktors Treu ging damit in Erfüllung.

Noch ein drittes Museum hat sich eines bedeutsamen Geschenks aus letzter Zeit zu erfreuen, das Kgl. Kunstgewerbemuseum oder vielmehr die gleich ihm der Kgl. Kunstgewerbeschule angegliederte Kunstgewerbebibliothek. Sie erhielt die künstlerischen Nachlässe des Oberbaurats Dr. Oskar Mothes in Leipzig (Reisestudien aus Italien und Spanien, ältere Werke über Architektur) und des Architekten Joh. Hinsch (russische Studien u. a.), einen Lehrgang für Stickerei, zusammengestellt von Prof. Dr. Freiherrn Hanns von Weißenbach in Leipzig. Aus dem Besitze dieses hervorragenden Sammlers stammen zwei weitere Sammlungen: Großkaufmann Paul Knaur in Leipzig überwies der Bibliothek Weißenbachs Sammlung japanischer Farbenholzschnitte, Hoflieferant Julius Feurich und Kommerzienrat Max Polter in Leipzig stifteten gemeinschaftlich Weißenbachs allgemeine Sammlung für Kunst- und Kunstgewerbe, die nach Gegenständen geordnet in mehreren tausend Blättern kirchliche Kunst, profane Kunst und Kunstgewerbe umfaßt. Besonders bemerkenswert ist darunter die fast vollständige Sammlung von Cosmatenwerken — gegen 1000 Einzelheiten, großenteils in Originalaufnahmen, ferner Aufnahmen Weißenbachs von seinen italienischen Reisen u. a. Die erstgenannte japanische Sammlung umfaßt an Farbenholzschnitten und farbigen oder schwarzen Nachbildungen rund 12000 Blatt, die allerdings zum größten Teil der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstammen, doch sind auch wertvolle ältere Blätter vorhanden. Zu dieser Stiftung gehören ferner mehrere Reihen von Originalholzschnittplatten (zu 12, 20, 22 und 37 Drucken), sowie rund 12000 Originalschablonen für Zeugdruck. Endlich gehört dazu noch eine Sammlung japanischer Holzschnittwerke, sowie europäische Werke über japanische Kunst. Die Kgl. Kunstgewerbebibliothek ist durch diese Stiftungen in bedeutsamer Weise bereichert worden.

Auch das moderne Kunstleben steht in Dresden nicht still. Vor allem schreiten die Vorbereitungen für die *Große Kunstausstellung Dresden 1912,* die am 1. Mai eröffnet werden soll, rüstig vorwärts. Alle großen Künstlervereinigungen der deutschen Kunststädte werden vertreten sein und eigene Säle haben, so aus Dresden die Künstlervereinigung und die Kunstgenossenschaft, aus München der Verein bildender Künstler Sezession und die Kunstgenossenschaft, die Düsseldorfer, die Stuttgarter, die Karlsruher, die Königsberger Künstler, die Vereinigung nordwestdeutscher Künstler (Sitz Bremen), die Vereinigung der deutsch-böhmischen Künstler und die Wiener Künstler. Besonders bemerkenswert wird die Sonderabteilung monumental-dekorativer Kunst sein, welche die ganze linke Hälfte des großen Ausstellungspalastes einnehmen wird. Hier wird z. B. Max Klinger zwei eigene Räume haben, Hermann Prell wird den Rest seiner Gemälde für den Festsaal des Dresdner Rathauses zeigen, ein eigener Raum wird nach den Plänen des Wiener Architekten Joseph Hoffmann ausgestaltet, während Prof. Georg Wrba die übrigen Räume für die Sonderausstellung, sowie den großen Hauptsaal, Architekt Georg von Mayenburg aber die Einbauten im westlichen Seitenflügel herstellen wird. An der vielseitigen Sonderausstellung werden noch u. a. beteiligt sein: Otto Gußmann, Rößler und Perks (Dresden), Seeliger (Leipzig), Corinth und Orlik (Berlin), Stuck (München), Hölzel (Stuttgart), Ludwig von Hofmann (Weimar), Böhle (Frankfurt a. M.), Egger-Lienz (Wien); von Ausländern: Axel Gallén, Larsson, Hodler,

Buri, Roß, Stiefel, Pellegrini, voraussichtlich auch eine Abteilung französischer Künstler. Eine zweite Sonderausstellung unter Leitung des Galeriedirektors Dr. Hans Posse soll Bildnisse schöner Frauen umfassen. Endlich wird auch das Kunstgewerbe in bescheidener Weise vertreten sein. Man hofft nach allem, daß die Dresdner Kunstausstellung 1912 sich ihren Vorgängerinnen in gleich bemerkenswerter Weise anschließen wird. *PAUL SCHUMANN.*

NEKROLOGE

+ **München.** Der Maler **Frank Kirchbach** ist am 19. März auf einer Bergtour einem Schlaganfall erlegen. Er war 1859 in London als Sohn des Historienmalers Ernst Siegismund Kirchbach geboren worden, hatte in den Akademien von Dresden und München seine künstlerische Ausbildung erhalten und später noch einige Zeit in Paris zugebracht, wo Munkacsy ihn beeinflußte. Früher der Historienmalerei zugewandt, widmete er sich in letzter Zeit hauptsächlich dem Porträt. Von 1859—1895 war er als Leiter einer Komponierschule am Städelschen Institut in Frankfurt a. M. tätig, zog aber 1895 wieder nach München, wo er seit 1899 an der Akadmie den Abendakt korrigierte.

Paris. Der bekannte Karikaturist **Mars** (geboren in Verviers 1849), der eigentlich Maurice Bonvoisin hieß und durch seine Zeichnungen im »Charivari«, im »Journal Amusant« usw. sich eine eigene Spezialität geschaffen hat, ist im Alter von 63 Jahren gestorben. Er war ein geborener Belgier und tat sich besonders in der Beobachtung der Lebewelt in den Seebädern hervor.

PERSONALIEN

Max Liebermann ist von der philosophischen Fakultät der Berliner Universität zum Ehrendoktor ernannt worden und die Mitglieder der Berliner Kgl. Akademie der Künste haben ihn in den Senat der Akademie gewählt.

⊙ Prof. **Valerian von Loga** ist an Stelle des jüngst verstorbenen spanischen Kunstforschers Aureliano de Beruete zum Mitglied der Hispanic Society of America erwählt worden.

Dr. Wilhelm Behncke wurde als Nachfolger Brünings zum Direktor des Provinzialmuseums in Hannover ernannt.

+ **München. Hermann Eichfeld,** ein jahrelang in München ansässig gewesener Landschaftsmaler (geb. 1845 in Karlsruhe) ist zum Direktor der Großherzoglichen Gemäldegalerie in Mannheim ernannt worden.

Professor **Dr. Wilhelm Doerpfeld,** der erste Sekretär des Archäologischen Instituts in Athen, ist, wie der Reichsanzeiger mitteilt, auf sein Ansuchen in den Ruhestand versetzt. An seiner Stelle wurde der bisherige zweite Sekretär in Athen Professor **Dr. Georg Karo** zum ersten Sekretär des Instituts in Athen ernannt.

WETTBEWERBE

Der Magistrat von **Landsberg a. d. Warthe** schreibt einen **Wettbewerb** um Entwürfe zu einem **Rathaus** mit Frist bis zum 2. September aus. Es sind drei Preise von 3000, 2000 und 1000 Mark ausgesetzt; für Ankäufe stehen 2000 Mark zur Verfügung.

+ **München. Emanuel von Seidl** ist aus dem Wettbewerb für Entwürfe zu einem Kurhaus in Bad Kreuznach als Sieger hervorgegangen.

Der **Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein** erläßt mit Termin bis 15. Mai ein Preisausschreiben, bei dem als erste Rate der Konsul-Friedrich-Stiftung 5000 Mark zur Verteilung kommen sollen und zwar: ein erster Preis (Ernst-Ludwig-Preis) von 2500 Mark, ein zweiter Preis von 1500 Mark und ein dritter Preis von 1000 Mark. Zur Bewerbung sind alle Bildhauer und Maler zugelassen, die im Verbandsgebiet ansässig oder gebürtig sind, letztere jedoch nur, soweit sie sich studienhalber außerhalb des Verbandsgebietes aufhalten.

AUSSTELLUNGEN

Chemnitz. Mit einer hervorragenden **Ausstellung des graphischen Werkes Max Klingers,** das dem Privatbesitze des bekannten Chemnitzer Sammlers Hans Vogel entstammt, leitete die »Kunsthütte« die 4. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes ein, die von ihr im Mai und Juni veranstaltet wird. Alle größeren Griffelwerke des Meisters waren in zum Teil ausgezeichneten Drucken vertreten, auch die weniger bekannte »Festschrift zur Eröffnungsfeier des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin vom Jahre 1881«, die Klinger nicht unter seine opera einreiht. Daneben waren eine Anzahl Jugendarbeiten aus den siebziger und achtziger Jahren ausgestellt, unter denen ein Aquarell des Vierzehnjährigen auffiel. Die Sammlung der von Klinger entworfenen Exlibris war nahezu vollständig. Zu einer Anzahl Blätter aus den Zyklen waren Studienblätter vorhanden, die einen sehr interessanten Einblick in die Klingersche Schaffensart gewährten. Unter den zahlreichen Probedrucken interessierten die Zustände der Blätter aus »Vom Tode II«, von welchem Werke auch die verworfenen Fassungen des »Herrschers« und des »Philosophen« Aufmerksamkeit erregten. Höchst seltene Blätter sahen wir in Probedrucken der unzerschnittenen Platte auf Chinapapier aus »Amor und Psyche«. Eine Anzahl wertvoller Handzeichnungen vervollständigten die Ausstellung, für die sich bei allen Schichten der Bevölkerung regstes Interesse zeigte. Man ist hier dem uneigennützigen Besitzer der Sammlung sehr dankbar, der seinen kostbaren Besitz auf diese Weise der Allgemeinheit zugänglich machte.

Für die von der »Kunsthütte« veranstaltete *4. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes* sind nahezu 2200 Werke eingegangen, über deren Aufnahme die Jury des Künstlerbundes am 12. und 13. April entscheiden wird. Diese besteht aus den Herren Professor Leopold Graf von Kalckreuth, Geheimrat Prof. Dr. Max Klinger, den Professoren Bantzer, Grethe, Mackensen, Slevogt, von Volkmann. Die Jury hat auch über die Verleihung des Villa-Romana-Preises zu entscheiden.

Leipzig. Für die große internationale **Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik 1914** soll die Organisation des künstlerischen Teiles der Allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft und dem Deutschen Künstlerbunde gemeinsam übertragen werden. Die beiden Korporationen werden auch die Heranziehung der ausländischen Kunst für die Ausstellung in die Hand nehmen.

Magdeburg. Der **Kunstverein** zeigte in den vergangenen Monaten eine Fülle von Gemälden, nach Geschmack und Fortschritt des Publikums abgestuft von Thedy und Riemerschmid bis zu Pechstein. Von den Künstlern, die bei hinlänglicher Konzession an den Durchschnittsgeschmack doch ernst zu nehmen sind, haben *Eugen Spiro* und *Tewes* in ihrer anmutigen Sinnlichkeit und dem stark verarbeiteten Einfluß von Cézanne und Renoir viel Verwandtes; Spiro sicherer und mondäner als Tewes. Das größte Interesse aber erwecken einige der »Jüngsten« (Expressionisten genannt), von denen *Hans Bolz* in diesem Umfang noch nie ausgestellt hatte. Der Künstler hat sich in Paris unter dem Einfluß von Matisse gebildet; aber sein Farbenempfinden und die Neigung zu kraftvollem Charakterisieren sind völlig originell. In diesem Streben

nach Ausdruck geht er sowohl in den Porträts wie in den Straßenszenen oft bis an die Grenze der Karikatur. Aber man muß sich hüten, einen so strengen Willen, inneres Leben monumental zu gestalten, mit Karikaturistenabsicht zu verwechseln. Daß Bolz kein Karikaturist sein kann, beweisen seine Zeichnungen, die viel schwächer sind. Erst in der Farbe lebt er wie im eigensten Element. Sein Kolorit ist ungemein rein, hell und farbenreich; es lebt in ihm eine ganz eigene Poesie, die über alle gewollten Übertreibungen hinweg seine Bilder selbständig und geschmackvoll erscheinen läßt.

Walter Boetticher hat in seiner Natur einiges, das L. v. Hofmann verwandt ist, aber zu neuen Zielen weist; besonders in seinen schönen Aktstudien tritt es hervor. Seine Malerei ist weich, farbig, voll Stimmungswerten, noch ganz in der Entwicklung zur Fläche und Starkfarbigkeit begriffen; seine Phantasie neigt zu figürlichen Kompositionen von der Art Noldes und Amiets. *Emil Nolde* selbst war dann nur mit einigen graphischen Blättern vertreten. Er schlägt namentlich in der Radierung besondere Wege ein, die ihn zu einer gewaltigen Auffassung des Hamburger Hafens und zu innerlich tiefen Interpretationen altbiblischer Stoffe führen. Auf der andern Seite stehen dann zart behandelte und formenschöne Akt- und Bildnisradierungen; und so reich wie seine graphische Ausdrucksskala ist auch sein Vermögen, die Dinge in neuer geheimnisvoller Deutung zu zeigen. Man mißversteht Nolde gründlich, wenn man in ihm einen wilden Draufgänger und Experimentator sieht; er gehört viel mehr zu den Träumern und tiefinnerlichen Auslegern deutscher Art, was zum wenigsten in seiner Graphik rein in Erscheinung tritt.

Max Pechsteins Kunst, und seine Graphik ebenso wie seine Malerei, schwelgt in nimmermüdem Umformen der Natur. Doch ist ihm der Begriff der Natur, wie allen bedeutenderen »Expressionisten«, sehr weit gefaßt: bilden auch gebräunte Akte im Freien sein Lieblingsthema, das ihn gleichermaßen um des schönen farbigen Klanges von Rotbraun auf Grün und Blau wie der mannigfachen Bewegungen willen anzieht, so wird ihm doch alles zum Bilde, zur Skizze, was ihm begegnet, im Variteté wie am Meeresstrand, im Haus wie auf der Straße. Für ihn gibt es nichts Alltägliches; alle Erscheinungen offenbaren ihm eine Seite, in der sie künstlerisch wirken. Daher beruht ein großer Teil von dem Reiz seiner Arbeiten, selbst der Gemälde, in der Unmittelbarkeit und Frische, mit der das Augenerlebnis seinen Niederschlag darin gefunden hat.

Der **Kunstgewerbeverein** stellte gleichzeitig eine von Osthaus für das Deutsche Museum in Hagen zusammengebrachte Sammlung exotischer *Flechtarbeiten* und die treffliche *Buchkunst*-Kollektion des Leipziger Buchgewerbemuseums aus. Die Flechtarbeiten, aus dem Süden, Mexiko, Java, Somali und andern Ländern hatten die Selbstverständlichkeit der Natur in ihren Formen und Mustern. Am interessantesten aber war die Wanderausstellung des Hagener Deutschen Museums »*Glasmalerei und Glasmosaik*«, von den Firmen G. Heinersdorff und Puhl & Wagner bestritten. Hier erleben wir in Wahrheit eine Auferstehung alter Kunstgewerbezweige in moderner Form. Denn die Prinzipien des mittelalterlichen Mosaiks und besonders des Glasfensters, das Flächenhafte, Wandschmückende, werden nach langer Zeit der perspektivischen Stilverirrung wieder zu Ehren gebracht. Es sind vor allem Entwürfe expressionistischer Maler, die eine neue Schönheit des Glasfensters bringen: Pechstein, Bengen, Cesar Klein; daneben Thorn-Prikker, A. Unger, Lehmann-Steglitz. Ihre glänzenden und feurigen Farben schließen sich zu strengen flächenhaften Gebilden zusammen, die nur mit gotischen Fenstern Verwandtschaft haben, naturalistische Mittel verwerfen. Am vollendetsten ist darin *Pechstein*, er kommt den mittelalterlichen Arbeiten an monumentaler Schönheit am nächsten.

P. F. S.

Die **Kommission der Berliner Jubiläums-Kunstausstellung 1913** ist mit Rücksicht auf die besonderen Vorbereitungen, die getroffen werden sollen, schon jetzt zusammengetreten. Professor *Friedrich Kallmorgen* wurde zum Präsidenten der Ausstellung gewählt. Zu seinem Stellvertreter wurde Prof. *Rudolf Schulte im Hofe* bestimmt. Schriftführer sind Maler Leonhard Sandrock und Bildhauer Prof. Hermann Hosaeus. Ferner gehören der Kommission von Akademiemitgliedern an die Maler Prof. Otto H. Engel, Prof. Hans Herrmann, Prof. Konrad Kiesel und Prof. Hugo Vogel, die Bildhauer Prof. Walter Schott und Konstantin Starck, der Architekt Geh. Baurat Dr.-Ing. Otto March und der Graphiker Prof. Hans Meyer. Der Verein Berliner Künstler stellte für die Kommission noch die Maler Prof. Karl Langhammer, Prof. Hans Looschen und den jetzigen Ausstellungspräsidenten Max Schlichting, die Bildhauer Artur Lewin-Funcke, Georges Morin und Prof. Max Unger, den Architekten Wilhelm Brurein und den Graphiker Karl Kappstein.

Nürnberg. Der Albrecht Dürer-Verein hat inzwischen seine auf Anregung des Konservators Dr. F. T. Schulz veranstaltete, in diesen Blättern schon erwähnte **Ausstellung von Kunstwerken aus Nürnberger Privatbesitz** eröffnet. Die ausgestellten Werke gehören dem Ende des achtzehnten, dem neunzehnten und dem Anfang unseres Jahrhunderts an. Unter den älteren Schöpfungen fesseln namentlich einige der ein wenig nüchternen, tüchtigen bürgerlichen Nürnberger Lokalkunst aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Wir finden da z. B. ein paar amüsante, in ihrem biedermeierlichen Humor von ferne an Hasenclever gemahnende Genrebildchen des wackeren *Joh. Andreas Engelhart* (1802—58), ein gut beobachtetes Stallinterieur des wirklichkeitsfrohen, in der von Chodowiecki gewiesenen und dann von Gottfried Schadow, Krüger, Albrecht Adam und anderen Realisten aufgenommenen Richtung arbeitenden *Johann Adam Klein*, ein delikates, auf die Malkultur des Rokoko zurückweisendes Damenbildnis (1803) von *Heinrich Hessel* und ein wirkungsvoll arrangiertes, von sicherem Geschmack und gesunder, handwerklicher Tradition zeugendes Porträt eines vornehm dreinschauenden jungen Herrn (1829) des einst als Autor rührseliger Genrebilder sehr beliebten *J. F. K. Kreul* (1804—67). — Im denkbar größten Gegensatz zu der kleinbürgerlichen Enge dieser Kunst steht die edle Freiheit und Größe, die in den beiden interessanten Jugendarbeiten des mit Nürnberg durch mancherlei Beziehungen verknüpften *Anselm Feuerbach* sich ankündigt. Das 1851 in Antwerpen unter dem unmittelbaren Einfluß des damals Aufsehen erregenden Kolorismus der Gallait und Bièfve entstandene, nur wenig bekannte Bild »Junge Hexe auf dem Wege zum Scheiterhaufen« mutet zwar noch etwas absichtlich und ateliermäßig komponiert an, entbehrt aber der koloristischen Feinheiten nicht und läßt einen leidenschaftlichen Willen zu großzügiger Naturauffassung erkennen. Eine Zeitlang hing es als »Jungfrau von Orleans« in Frankreich im Hause eines gut national gesinnten Franzosen. Die von dem später mit seiner Schöpfung unzufriedenen Künstler zugestrichene Signatur kam, wie Allgeyer in seiner Feuerbachbiographie berichtet, bei einer in den neunziger Jahren vorgenommenen Reinigung des Gemäldes wieder zum Vorschein . . . Der vorzüglich gemalte weibliche Studienkopf von 1853 ist wohl im Atelier Thomas Contures gearbeitet. — Gleich Feuerbach hatte *Karl Spitzweg* der zeitgenössischen französischen Kunst manchen technischen Gewinn zu danken.

So mag denn auch die ausgestellte, breit hingeworfene, von Licht funkelnde Studie »Morgensonne« ein wenig an Diaz erinnern. Durchaus »er selbst« ist der Maler dann in dem von tiefem Naturgefühl erfüllten Bildchen »Auf hoher Alm« und in der humorverklärten Kleinstadtidylle, die einen dicken Junggesellen zeigt, der einer am Erkerfenster erscheinenden Schönen eine stattliche Kollektion von Topfpflanzen als Huldigung darbringt... Daß Spitzweg in Paris auch *Eugène Isabey* studierte, ist bekannt. Von diesem feinen Marinemaler nun sehen wir eine Küstenlandschaft bei aufsteigendem Gewitter in unserer Ausstellung. In dem offenbar alla prima heruntergestrichenen Bildchen ist das Heranziehen der Wetterwolken und das Windverwehte der Fischerhütte und der Menschen am Ufer mit überlegener Meisterschaft zum Ausdruck gebracht. Zunächst glaubt man vor einer auf Eleganz des Farbenvortrags und koloristische Feinschmeckerei abzielenden Atelierarbeit zu stehen, sehr bald aber fühlt man sich von dem Drängen und Treiben der hier abgeschilderten urtümlichen Naturkräfte voll ergriffen. — In der Nachbarschaft eines so köstlichen naturnahen Werkes können sich die Produkte der der Ausstellung etwas reichlich zugemessenen Münchener Genremalerei älterer und neuerer Zeit (Bilder von Flüggen Ramberg, Defregger, Grützner, Max und anderen) nur mühsam halten. Achtenswerte Ausnahmen machen ein fein abgestimmtes Genrebild von *N. Gysis*, ein tonschönes Interieur von *E. Harburger*, eine in Goldgelb und Dunkelgrün gehaltene südliche Parklandschaft von *A. Holmberg* und vor allem das farbenstrahlende Bild »Der Überfall« des mit noch zwei anderen, malerisch ausgezeichneten Stücken vertretenen *Wilhelm von Diez*. Es läßt sich mit Worten nicht umschreiben, zu welch vollem Wohlklang das Schwarz der Kleidung des überfallenen Kaufmannes, das Rotbraun und Weiß der Pferde der Strauchritter, das Braun des Waldgrases und das milde Silbergrau des verhängten Himmels hier sich einen. Nur noch *ein* Werk der neueren Münchener Kunst kann es in der Ausstellung an Farbenschönheit mit diesem Diez aufnehmen: *A. von Kellers* wohl in den achtziger Jahren entstandene, geistreich gemalte »Klavierstunde«, denn die drei vorhandenen *Lenbachschen* Porträts (Saharet, die Tochter des Künstlers, Damenbildnis) sind nicht ersten Ranges. Das wird um so deutlicher, als sie nicht weit von einem technisch wie psychologisch gleich hervorragenden Herrenbildnis von *L. Samberger* hängen. Mit Samberger sind wir bereits mitten in der Moderne darin. Sie wird u. a. durch die feingetönten Bilder der Schotten *Henderson*, *Mac Bride* und *Laing*, durch ein auf Weiß, Gelb und Silbergrau zart abgestimmtes Interieur des Dänen *Hammershoi* und durch gute, frisch wirkende Arbeiten von *F. Erler*, *W. Püttner*, *A. Jank*, *W. Thor*, *E. Kuithan*, *F. Borchardt* und *A. Hölzel* charakteristisch vertreten.

Heinrich Höhn.

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1912. Die erste in der Reihe der Sonderausstellungen ist Wilhelm Trübner gewidmet. Sie zeigt 35 der hervorragendsten Werke aus älterer und neuer Zeit. Eine solche Zusammenstellung ist natürlich nur dadurch möglich gewesen, daß auch Gemälde aus Privatbesitz beigesteuert wurden.

Stuttgart. Von Anfang Mai bis Ende Oktober 1913 findet zur Eröffnung des neu erbauten Kunstausstellungsgebäudes auf dem Schloßplatze in Stuttgart eine **Ausstellung deutscher Kunst** unter Beteiligung der internationalen Kunst statt. Nach dem Programm der Ausstellung soll diese ausgezeichnete, in Deutschland noch nicht öffentlich ausgestellte Werke lebender, nur ausnahmsweise auch solche schon verstorbener Künstler enthalten. Sie umfaßt Werke der Malerei, der Bildhauerei und der graphischen Künste. Die künstlerische Leitung und Einrichtung der Ausstellung liegt in den Händen der Professoren v. Haug, Landenberger, Hölzel und Habich an der Akademie der bildenden Künste in Stuttgart.

Straßburg. Die **Gesellschaft der Kunstfreunde** veranstaltet zurzeit im Erdgeschoß des Rohan-Schlosses eine Kunstausstellung, welche eine in Paris zusammengebrachte Kollektion mit Kollektivausstellungen des Verbandes Straßburger Künstler und des Vereins Elsässischer Künstler vereinigt. Die 480 Nummern umfassende Ausstellung bringt manches Gute; die recht beträchtliche Pariser Abteilung weist namhafte Künstler wie Besnard, Cottet, Dauchez, Maurice Denis, Louis Legrand, Claude Monet, Pointelin, Rafaelli u. a. auf. Freilich sind sie nicht immer besonders gut vertreten. Die Kunst *Elsaß-Lothringens* erscheint zwar gut, aber im Vergleich mit früheren Ausstellungen, wie den beiden in Berlin 1908 und 1911 nicht glänzend. Als die markantesten Künstlerpersönlichkeiten ragen Daubner, Holtzmann, Graeser, Schneider und von Seebach und Beecke hervor. In der Plastik begrüßt man wieder das kräftig aufwärts strebende Talent von Albert Comes.

Wien. Vor kurzem wurde in der österreichischen **Staatsgalerie** eine Ausstellung der **Neuerwerbungen** der letzten zwei Jahre eröffnet. Neben einigen älteren österreichischen Bildern und Skulpturen aus dem 15. bis 18. Jahrhundert, die schon nach dem neuen erweiterten Sammelprogramm der Staatsgalerie gekauft worden sind, enthält die Ausstellung außer einigen trefflichen französischen Bildern des 19. Jahrhunderts hauptsächlich Arbeiten österreichischer Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts. Wir werden dieser wichtigen und interessanten Ausstellung eine eingehende Besprechung widmen. *O. P.*

Rom. Ausstellung im deutschen Künstlerverein. Der Vorstand des deutschen Künstlervereins hat es dieses Jahr vorgezogen, statt der alljährigen Ausstellung von Werken zeitgenössischer in Rom lebender Künstler diesmal eine retrospektive einzurichten und das Schaffen von Künstlern, welche im Laufe der letzten fünfzig Jahre in Rom gelebt und gearbeitet, vorzuführen. Die Initiative ist vom besten Erfolg gekrönt worden und hoffentlich wird auch der finanzielle Erfolg, welcher für das italienische Rote Kreuz bestimmt ist, den Erwartungen des Vorstandes entsprechen. Es ist erstaunlich, wie viele köstliche Sachen man aus hiesigem deutschen und italienischem Privatbesitz in Rom hat zusammenbringen können. Die kleinen Bilder von Arnold Böcklin zeigen uns den großen Meister in seinen verschiedensten Formen. Von seiner dunklen Landschaft mit den rundlichen großen Steineichen, in deren Schatten ein Pan seine Flöte bläst, die in Form und Geist und Farbe noch so ganz mit den sogenannten klassischen Landschaften zusammenhängt und uns an Poussin und Gellée gemahnt, bis zu den hellen Bildern, wo blühende Menschenkörper unter strahlendem Himmel den Triumph der Natur und des Lichts feiern. Aus Böcklins zweitem römischem Aufenthalt, der vom Jahre 1862 bis zum Jahre 1866 gedauert hat, stammt das köstliche Bildchen eines Fauns, welcher einer Amsel zupfeift. Aus späteren Jahren ist das Liebespaar unter blühenden Bäumen und eine herrliche Studie zu dem Kopf der Madonna auf der Berliner Pietà aus dem Jahre 1877. Dieser Kopf zeigt uns neben den anderen Werken, in denen der Einfluß von italienischen Formen so stark und deutlich ist, wie deutsch der Meister zu bleiben wußte. Noch ganz akademisch mutet die große Zeichnung an mit der Darstellung einer Quelle zwischen gigantischen Steineichen. Sie gehört zu den ältesten Arbeiten des Meisters in Rom und Fürst Grazioli Laute hat

sie ausgestellt. Aus römischen Patrizierhäusern kommen auch verschiedene von Lenbachs Bildern, wie das Porträt der Gräfin Taverna, welche mit ihren Kindern dargestellt ist, und das von Don Ouverato Caetani, Herzog von Sermoneta. Gar nicht im Einklange mit den anderen feinen Porträts, die Lenbach von der Königin Margherita gemalt hat, ist das hier ausgestellte, in welchem die braune Manier eine gar zu große Rolle spielt. Neben einer reichhaltigen Serie von Klingers Radierungen ist von ihm ein großes Bild ausgestellt, das den berühmten Ringkämpfer Rasso darstellt. Anselm Feuerbachs Bilder und Zeichnungen zeigen mehr Auffassung für italische Formen als für südliches Licht und Farben und bei Marées zahlreichen Entwürfen und Bildern beklagt man noch einmal, daß der feine, sinnige Meister von seinen Zeitgenossen so mißverstanden worden ist, daß die Blüte seines Genius sich aus der Knospe nicht entwickeln konnte. In den vielen Zeichnungen ganz besonders bemerkt man die köstliche Harmonie seiner fein durchdachten Kompositionen. Greiners und Geygers Radierungen vervollständigen dieses Bild des deutschen Kunstschaffens in Rom. *Fed. H.*

Während der Monate Februar und März findet im **Boston Museum of Fine Arts** eine interessante Ausstellung statt. Dieselbe ist betitelt: »Native Arts of Our Foreign Population« und vereinigt Produkte der volkstümlichen Kunsttätigkeit der in den Vereinigten Staaten vertretenen Fremdvölker.

SAMMLUNGEN

Bremen. Eine Reihe von Werken der Berliner Sezessionisten sind von der **Bremer Kunsthalle** erworben worden. Der Galerieverein machte der Sammlung ein Selbstbildnis von Prof. Max Liebermann zum Geschenk. Eine Landschaft Theo von Brockhusens, dem der diesjährige Preis des deutschen Künstlerbundes für die Villa Romana in Florenz zugefallen ist, die »Brücke von Baumgartenbrück«, wurde von Direktor Dr. Pauli angekauft, ferner »Das Landhaus« von Prof. Max Slevogt und Waldemar Roeslers »Sonnige Landschaft«. Von der Vereinigung der Freunde der Kunsthalle erhielt die plastische Abteilung der Galerie einige Arbeiten von Prof. Louis Tuaillon und von Georg Kolbe.

In **Hildesheim** soll ein **baugeschichtliches Museum** eingerichtet werden. Bisher wurden zahlreiche Architekturteile im Turmgebäude der Andreaskirche aufbewahrt. Jetzt soll ein eigenes Museumsgebäude erbaut werden, in dem die wertvollen Sammlungen aus der Bauentwicklung der Stadt in ihrer Gesamtheit zur Aufstellung gebracht werden können.

Kürzlich überließ Pierpont Morgan als Leihgabe dem **Metropolitan-Museum in New York** eine Serie von fünf Gobelins aus der Pariser Manufaktur mit Darstellungen aus der Geschichte von Don Quixote. Der ursprüngliche Entwurf dieser Stücke geht auf Charles Coypel zurück, der jedoch in den New Yorker Teppichen in der Umarbeitung von Belin de Fontenay und Audran jeune zur Verwendung kam. Die Teppiche sind 1773—1783 in den Werkstätten von Cozette, Neilson und Audran ausgeführt worden und stammen — mit einer Ausnahme — aus dem Besitze des Kardinals Charles Antoine de La Roche-Aymon.

Von Neuerwerbungen des Metropolitan-Museums sind zu melden: eine Landschaft von Philips de Koninck; zwei Tafelbilder der holländischen Schule des 16. Jahrhunderts: Christi Gefangennahme und Ecce Homo; französisches Elfenbein-Diptychon mit der Geburt Christi und der Kreuzigung, 14. Jahrhundert.

Die kürzlich von der Presse gebrachte Nachricht, daß J. Pierpont Morgan seine bisher in London untergebrachten Kunstschätze nach New York überführen ließe, hat die Direktion des Metropolitan-Museums zur Veröffentlichung eines offiziellen Kommentars zu dieser Nachricht veranlaßt. Danach läßt Mr. Morgan tatsächlich seine Sammlungen nach New York kommen, wo dieselben im Metropolitan-Museum untergebracht werden. Ausgestellt werden von Zeit zu Zeit jedoch nur einzelne von ihm eigens dazu bestellte Gegenstände. Was dann das endgültige Schicksal der Sammlungen sein wird, ist vorläufig der Museumsdirektion selbst unbekannt. Fest steht jedoch so viel, daß das Metropolitan-Museum vorläufig keine geeigneten Räumlichkeiten besitzt, um Mr. Morgans sämtliche Sammlungen aufzustellen. Die Direktion ist bestrebt, die Errichtung eines neuen Flügels durchzusetzen. Mr. Morgan ist bekanntlich Vorsitzender des Verwaltungsrates des Metropolitan-Museums.

KONGRESSE

Rom. Zehnter internationaler kunstgeschichtlicher Kongreß (16.—21. Oktober 1912). Es wird die Leser der Kunstchronik interessieren, zu wissen, wie weit die Organisation des zehnten internationalen kunstgeschichtlichen Kongresses, der im nächsten Herbst hier in Rom stattfinden wird, gediehen ist. Das römische Lokalkomitee, dem unter anderen Venturi, Haseloff, Ricci, Marucchi, Duchesne, Wilpert, de Bildt, Orbaan, Hermanin, Muñoz angehören, arbeitet schon seit mehreren Monaten. Das Komitee hat zahlreiche Programme an Fachgenossen gesendet und es ist wohl nützlich, das Wesentliche davon hier abzudrucken. Die Probleme, welche den Teilnehmern des Kongresses vorgelegt werden, sind nur internationalen Charakters und behandeln die Beziehungen der italienischen Kunst zu der Kunst anderer Länder und umgekehrt. Man will alle die in monographischer Form abgefaßten isolierten Mitteilungen möglichst beseitigen, um die Aufmerksamkeit der Fachgenossen auf einige wichtige Brennpunkte zu konzentrieren und um diese Brennpunkte einen regen Austausch von Meinungen anzuregen. Dieses Prinzip fordert sozusagen ein genaues Einhalten der Disziplin des Kongresses. In allernächster Zeit werden aus den eingeschickten Themata fünf oder sechs gewählt und im Kongreßprogramm aufgenommen den Teilnehmern zur Diskussion vorgelegt werden. Im Programm stehen jetzt *beispielsweise* folgende Themata: Für die altchristliche Kunst: Beziehungen zwischen Rom und dem Orient. Für das romanische Zeitalter: Beziehungen zwischen Italien und der Provence. Für die Renaissance: Die aragonesische Architektur in Süditalien und die Beziehungen zwischen Italien und den Niederlanden. Für das moderne Zeitalter: Die Landschaft in Deutschland, Italien und den Niederlanden in ihren gegenseitigen Verhältnissen. Die Teilnehmer werden sich zur Diskussion über die gewählten Themata melden und das Komitee wird dafür sorgen, daß für jedes Programm wenigstens ein Referent bereit sei. Auch soll das nötige bibliographische und photographische Material bereit sein, sowie ein Projektionsapparat für Lichtbilder. Die allgemeinen Fragen über Organisationen usw. werden in einer besonderen Sektion zur Diskussion kommen. Gleichzeitig mit dem Kongreß, der zwischen dem 16. und 21. Oktober wahrscheinlich im Palazzo Corsini, wo die Kgl. Nationalgalerie alter Kunst und das Kupferstichkabinett ihren Sitz haben, zusammenkommen wird, sollen folgende kleine Ausstellungen eingerichtet werden: eine Ausstellung von photographischen und photomechanischen Reproduktionen und von Papieren für kunstgeschichtliche Zwecke; eine Ausstellung der Kunstzeitschriften, die in Italien erscheinen oder erschienen sind

(Akademische Akta usw.); eine Ausstellung von im Handel nicht vorkommender Kunstpublikationen aus allen italienischen Provinzen, wie Nuptialia, Katalogen von privaten Sammlungen und von Auktionen usw. Diese Ausstellungen sollen den Stoff zu einer Bibliographie italienischer kunstgeschichtlicher Raritäten geben. Was die erste Ausstellung betrifft, so werden vom italienischen Industrieministerium Extrapreise ausgeschrieben werden für die für Reproduktionen am besten geeigneten Papiere. Das Komitee wird den Kongreßteilnehmern einige Besuche sonst schwer zugänglicher Sammlungen und Kunstwerke bieten. Die Staatseisenbahnen werden besondere Vergünstigungen mit längerem Termin gewähren. Die Teilnahme am Kongreß muß Herrn *Roberto Papini,* Generalsekretär des römischen Lokalkomitees (Via Fabia Massimo 60 in Rom) angemeldet werden. Weitere Auskunft erteilen in Deutschland die Vorstandsmitglieder Prof. Kautzsch in Breslau, Prof. Goldschmidt in Berlin, Prof. Koetschau in Berlin, Prof. Warburg in Hamburg. *Fed. H.*

Die Stelle des

DIREKTORS

des städtischen Museums in Erfurt

(Heimatmuseum und Sammlung moderner Kunstwerke) soll alsbald besetzt werden. Gehalt 4800—7200 M., dreijährliche Zulagen von 400 M. Auf das Pensionsdienstalter kommt die als pensionsberechtigter Beamter im Reichsdienst oder bei staatlichen oder kommunalen Behörden des Königreichs Preußen verbrachte Dienstzeit in Anrechnung.

Bewerbungen sind unter Beifügung eines Lebenslaufes bis zum 20. April d. J. bei uns einzureichen.

Erfurt, den 20. März 1912

DER MAGISTRAT



VERSTEIGERUNG

einer sehr wertvollen und reichhaltigen Sammlung von

Autographen u. Dokumenten

am 28. u. 29. April 1912.

Größtenteils aus dem Besitz der † Frau SOPHIE ✣✣ SCHNEIDER, Braunschweig-Wilhelmshöhe. ✣✣

Die Sammlung enthält u. a.: Sehr schöne Hohenzollernbriefe: Friedrich der Große, Wilhelm I., Wilhelm II., Königin Luise, unbekannte Tagebücher des Vaters der Königin Luise über ihre letzten Tage, frühe Pasturkunden, Briefe von Bismarck, Moltke, Roon, Napoléon I., Wallenstein, Wellington, unveröffentlichte Handschriften Schillers, Körners, Musikhandschriften und Briefe Beethovens, Mozarts u. a., zahlreiche Briefe Richard Wagners sowie sein unveröffentlichtes, vollständiges erstes Textbuch zum Lohengrin, Handschriften berühmter Amerikaner, Engländer und Franzosen usw.

Illustrierter Katalog kostenlos

Ich bitte zu verlangen

MARTIN BRESLAUER

BERLIN W., Unter den Linden 16.

VEREINE

Wien. Am 2. April fand hier die Gründerversammlung des »**Bundes österreichischer Künstler**« statt, einer neuen, über kleinlichen Parteidifferenzen stehenden, alle fortschrittlichen modernen österreichischen Künstler umfassenden Vereinigung. Die Organisation dieser Vereinigung ist übrigens ein Novum, da dadurch eine Majorisierung hintangehalten wird. Da es sich um ein für die Zukunft des österreichischen, vor allem des Wiener Kunstlebens überaus wichtiges Ereignis handelt, werden wir darauf zurückkommen. *O. P.*

VERMISCHTES

Professor **Max Liebermann** ist zurzeit mit einer Aufgabe beschäftigt, die er zum erstenmal zu lösen unternimmt, mit dem Entwerfen von **Theaterdekorationen.** Diese in Liebermanns Schaffen so einzigartig dastehenden Arbeiten sind auch für ein ungewöhnliches theatralisches Ereignis bestimmt, für die einmalige Aufführung von Gerhart Hauptmanns Drama: »Gabriel Schillings Flucht«, die in diesem Sommer im Lauchstädter Schauspielhause erfolgen wird. Für die Handlung, die auf Hiddensee spielt, entwirft Liebermann die Bühnenbilder, den Ostseestrand, den Kirchhof des Eilands. Der Künstler will dabei in der alten Art für den gemalten Himmel die Soffiten beibehalten. Liebermann ist zurzeit auch mit dem Bildnisse des physikalischen Chemikers an der Berliner Universität, Geheimrats Walter Nernst, beschäftigt.



Berliner Kunstauktions-Haus

Gebrüder Heilbron

Berlin SW. 68, Zimmerstr. 13

Kunstauktionen am

Dienstag, 23. April: *Interessante Gemälde alter Meister aus belgischem Adels-Besitz stammend, und*

Mittwoch, 24. April: *Antiquitäten, Silber etc. Holzschnitzereien, Emaillen, Bibelots des 14. bis 16. Jahrhunderts aus französischem Besitz.*

Kataloge gratis — mit Illustrationen M. 2.—.

Dienstag, 30. April: *Sammlung von Rosenberg, Fächersammlung, moderne Gemälde, ferner Skulpturen, und*

Mittwoch, 1. Mai: *Ostasiatische Keramiken und Bronzen, Mobiliar.*

Kataloge gratis — mit Illustrationen M. 2.—.

Inhalt: Dresdner Brief. Von Paul Schumann. — Frank Kirchbach †; Karikaturist Mars †. — Personalien. — Wettbewerbe: Rathaus in Landsberg, Kurhaus in Kreuznach, Konsul-Friedrich-Stiftung. — Ausstellungen in Chemnitz, Leipzig, Magdeburg, Berlin, Nürnberg, Baden-Baden, Stuttgart, Straßburg, Wien, Rom, Boston. — Bremer Kunsthalle; Baugeschichtliches Museum in Hildesheim; Metropolitan-Museum in New York. — X. internat. kunstgeschichtl. Kongreß in Rom. — Bund österreichischer Künstler. — Neue Arbeiten von Max Liebermann. — Anzeigen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 26. 3. Mai 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

PARISER AUSSTELLUNGEN

Ich vermute stark, daß die interessantesten Arbeiten der diesjährigen Ausstellung der *Société nationale* jene drei Skulpturen sind, die man dem Publikum vorenthalten hat. Denn der Polizeipräfekt Lépine hat, als er vor Eröffnung des Salons die von der Jury zugelassenen Kunstwerke besichtigte, drei davon als unsittlich ausgemerzt. Das hat den drei betroffenen Künstlern eine gewaltige Reklame gemacht, und wenn man ihre Arbeiten in der Ausstellung belassen hätte, wären ihre Namen sicherlich ganz unbeachtet geblieben, während sie jetzt von allen Blättern genannt und ihre Arbeiten von einigen Zeitungen reproduziert worden sind. Wenn ich jemals ein Bild in den Salon schicke, werde ich nicht ermangeln, meine Arbeit durch einen anonymen Brief an den Polizeipräfekten selbst als unsittlich zu denunzieren und so die Aufmerksamkeit des Publikums zu gewinnen, die mir sonst vermutlich versagt bliebe. Aber da erfinde ich nichts Neues, sondern wenigstens einem der betroffenen Bildhauer wird wirklich nachgeflüstert, er habe seine Ausschließung selbst angestrebt und veranlaßt.

Nach der Vertreibung dieser ungeratenen Söhne aus dem Tempel ist leider nicht sehr viel übriggeblieben, was uns lange beschäftigen könnte. Zwar geht die Société nationale, dieses dereinstige Vorbild aller Sezessionen, das unter dem Namen des Champ de Mars eine ruhmreiche Stellung in der modernen Kunstgeschichte behauptet, von Jahr zu Jahr zurück, aber noch niemals ist dieser Rückgang oder vielmehr dieser Stillstand deutlicher geworden als im gegenwärtigen Jahre. Die Leiter dieser Vereinigung haben sehr Unrecht, daß sie mehr und mehr danach streben, zur geschlossenen Gesellschaft zu werden. Das mag für die eigenen materiellen Interessen von einem sehr engen und beschränkten Standpunkt aus vorteilhaft sein, aber auf die Dauer muß es der Gesellschaft schaden. Jedes vollberechtigte Mitglied hängt seine sechs Bilder an die Wand, jedes halbberechtigte erscheint mit mindestens einer Arbeit, und was dann noch an Platz übrig bleibt, ist für die Gäste. Viel ist das nicht, kaum der zwanzigste Teil des Raumes wird ihnen überlassen. Nun machen aber diese Gäste, bei allen schuldigem Respekt, den man den Leitern und Matadoren der Société nationale nicht versagen kann und will, schließlich beinahe den interessantesten Teil der Veranstaltung aus, weil man nur von ihnen etwas Neues erwarten darf, und sie ausschließen, heißt dem Salon einen sehr bedeutenden Teil seiner Anziehungskraft rauben. Schließlich wird sich das fühlbar machen. Wenn der Salon sonst nichts mehr ist als die Markthalle, worin die vereinigten Fabrikanten von Bildern und sonstigen Kunstwerken ihre Ware zeigen und den Käufern anbieten, dann wird das Publikum daheimbleiben und denken, daß die hundert Paiser Bilderhändler diesem Bedürfnis schon genügend entsprechen, also daß es der großen Jahresmesse nicht weiter bedarf.

In anderen Jahren stellte sich wenigstens der eine oder andere mit einer besonders schönen oder großen Arbeit ein, die zwar nicht gerade immer ein Markstein in der modernen Kunst, aber doch wenigstens eine Etappe in der Entwicklung eines interessanten Künstlers war. Im gegenwärtigen Jahre gibt es nichts dergleichen. Weder Besnard noch Roll, weder Gaston Latouche noch Maurice Denis zeigt etwas, das aus der ebenen Reihe ihrer Arbeiten herausträte, und eine ganze Reihe hervorragender Mitglieder der Société nationale, wie Lucien Simon, Charles Cottet, René Ménard und andere haben überhaupt nicht ausgestellt. Dazu kommt dann noch das von Jahr zu Jahr auffallender werdende Ausbleiben der Ausländer, die der Société nationale, als man sie noch Champ de Mars nannte, einen Hauptreiz und sehr viel von ihrem Interesse verliehen. Früher stellten Liebermann und Klinger, Trübner, Sargent, Alexander, Gari Melchers, Anglada, Walter Crane und zwanzig andere, deren Namen einen guten Klang haben, mehr oder weniger regelmäßig in der Société nationale aus, heute fehlen sie alle, und was an ihrer Stelle steht, kann nicht als vollkommener Ersatz angesehen werden.

Es ist unter diesen Umständen wenig lohnend, den Gang durch die weiten Ausstellungsräume zu machen und von den 2785 ausgestellten Kunstwerken hundert oder fünfzig hervorzuheben. Den Ehrenplatz hat diesmal nicht ein Franzose, sondern der Spanier Zuloaga, über dessen drei Bilder aber um so weniger zu sagen ist, weil sie schon vor einem Jahre in Rom ausgestellt waren. Eines davon ist sogar schon in den »Meistern der Farbe« roproduziert worden. Keiner der bekannten Führer und Matadoren der Société nationale hat ein epochemachendes Werk gesandt, und es wird genügen, wenn man einfach die Namen Roll, Besnard, La Touche, Maurice Denis, La Gandara, Boldini, Aman-Jean, Willette nennt und hinzufügt, daß sie die Ausstellung beschickt haben. Besnard stellt das Porträt des Pianisten Emil Sauer aus, das um der Persönlichkeit des Dargestellten wie des Darstellers willen genannt werden muß, aber in der Reihe der Besnardschen Werke keine hervorragende Stelle einnimmt. Um Besnard zu schätzen, muß man jetzt in das Musée des Arts decoratifs im Nordwestflügel des Louvre gehen, wo seine »Glückliche Insel« ganz ausgezeichnet als Mittelpunkt eines eigens für dieses Bild eingerichteten Raumes gezeigt wird. Und ebenda muß man das beste suchen, was Willette als Maler geschaffen hat. Im heurigen Salon zeigt er ein Bild von ganz ähnlichem Gedanken, aber geradezu augenzerreißend in der Farbe. Wie schön ist dagegen sein Parce Domini, das dereinst im Chat noir hing und jetzt im Musée des arts décoratifs aufbewahrt wird. Ich neige ein wenig zu dem Verdacht, daß diese Schönheit zum Teil wenistens den Tabakspfeifen

zuzuschreiben ist, die man im Chat noir rauchen mußte, um für einen echten Bohême gelten zu können. Der Rauch hat das Bild mit einer gleichmäßigen goldgelben Patina bedeckt, und wenn es früher vielleicht farbig auseinanderging, zeigt es heute eine angenehme Harmonie. Jedenfalls ist es zu bedauern, daß dieser ausgezeichnete, graziöse und in seiner anmutigen Art einzige Zeichner absolut mit Farben wirtschaften will. In der Zeichnung erreicht er Wirkungen, die ihm keiner nachmacht, in der Malerei übertreffen ihn Tausende!

Wenn man die mit Skulpturen ausgestatteten Hallen und Gärten aufmerksam durchwandert, bemerkt man mit Entsetzen, daß nicht nur alle die oben genannten Künstler der Nationale fehlen: sogar Rodin fehlt! Ein Salon des einstigen Champ de Mars ohne Rodin! Das allein kennzeichnet schon den Tiefstand dieser Ausstellung. Dabei steht Rodin wie immer im Katalog, und wie immer erwartete man, als man seine Arbeiten vor und bei der Vernissage vergebens suchte, daß er sich einen oder zwei Tage nach der offiziellen Eröffnung einstellen werde. Daß Rodin heuer überhaupt nichts ausgestellt hat, macht weit mehr Aufsehen, als wenn er eine Büste oder einen Torso geschickt hätte, und eben durch sein gänzliches Ausbleiben hat er handgreiflich dargetan, daß ohne ihn die Société nationale verloren ist.

Bourdelle, Bartholomé, Injalbert, Carabin suchen ihn vergebens zu ersetzen, aber das ist nicht leicht, und die Skulptur existiert sozusagen nicht in diesem Salon. Die Artistes français, die ihre Ausstellung vierzehn Tage später eröffnen, haben also in diesem Jahre eine herrliche Gelegenheit, sich zur ersten Stelle aufzuschwingen, die ihnen von der Sezession ein Jahrzehnt lang mit Erfolg und seither mit immer weniger Entschiedenheit streitig gemacht worden ist. Die Société nationale ist in diesem Jahre so schwach, daß die Artistes français ausnehmend schlecht ausstellen müssen, um sie nicht zu überwinden.

Oben sprach ich vom Musée des arts decoratifs. Daselbst werden augenblicklich die Kunstgegenstände aller Art gezeigt, die der Sammler Jean Macié den verschiedenen Museen des französischen Staates geschenkt hat. Das wichtigste dabei sind wohl die zahlreichen Bilder, Zeichnungen und Skizzen von Besnard und Aman Jean, die für den Luxembourg bestimmt sind. Die älteren Bilder, Skulpturen, Kunstblätter usw. sind alle schön und wertvoll, ohne jedoch gerade besondere Lücken zu füllen. Jedenfalls gibt diese großartige Schenkung einen neuen Beweis von der in anderen Ländern so wenig verspürten Schenkfreudigkeit der französischen Sammler.

In der *humoristischen Kunst* scheinen sich die aufeinanderfolgenden Jahre und Ausstellungen noch mehr zu gleichen als sonst in der bildenden Kunst. Hat man schon in den ernsthaften offiziellen Salons von Jahr zu Jahr das nämliche erdrückende Gefühl, vor lauter guten alten Bekannten zu stehen, so ist dies in den Ausstellungen der Witzblattzeichner noch viel mehr der Fall. Getrost könnte man über die soeben eröffnete Ausstellung der »Humoristes« vor fünfzehn Jahren geschriebene Aufsätze aufs neue abdrucken, man hätte nur die Namen der inzwischen Gestorbenen auszustreichen und ein oder zwei neue Namen einzutragen. Vom letzten Jahre zum gegenwärtigen aber ist überhaupt gar nichts zu ändern, nachzutragen, wegzulassen, hinzuzufügen. Wie alle Künstler, die etwas auf sich halten, haben sich auch die Witzblattzeichner in zwei Lager gespalten. Das dereinst vortreffliche, jetzt immer mäßiger gewordene Wochenblatt »Le Rire« hatte diese Ausstellungen ganz für sich und seine Leute monopolisieren wollen, dagegen haben sich viele Zeichner aufgelehnt, und diese Sezession hat jetzt ihre Ausstellung eröffnet, der bald auch die Ausstellung der Künstler des »Rire« folgen wird. Wie es scheint, gehören bei solchen Spaltungen die allerbesten Leute den Revolutionären an, und erst wenn diese gealtert sind, werden die sogenannten Sezessionen ebenso schläfrig und langweilig wie die älteren Kunstgenossenschaften. Bei der Sezession der Pariser Witzblattzeichner sind ohne Zweifel die besten humoristischen Zeichner Frankreichs, denn hier stellen Forain und Steinlen, Willette und Léandre, Chéret und Poulbot aus, und wenn man diese sechs Namen genannt hat, muß man das Gedächtnis schon etwas anstrengen, um noch einen diesen ebenbürtigen französischen Zeichner zu finden. Von ihren Arbeiten zu sprechen, wäre Zeitverschwendung. Man kennt sie seit Jahren, sogar seit Jahrzehnten, und sie haben sich nicht geändert. Auch zeigen sie uns jede Woche in den Zeitungen, was sie machen, und eigentlich sieht man in ihrer Ausstellung weiter nichts als gewissermaßen eine Revue über ihre Jahresproduktion. Erwähnt mag nur werden, daß wie alles im gegenwärtigen Paris auch die Ausstellung der »Humoristes« eine nationalistische und Vive l'Armée-Note hat. Jean Veber hat zum Beispiel eine sehr verschlechterte Nachahmung von Raffets herrlicher Lithographie zu des deutschen Dichters Zedlitz »Nächtlicher Heerschau« geschaffen, wo die gefallenen Soldaten aus ihren Gräbern auferstehen und sich hinter Fahne und Trommel scharen, und dann sind die Elsässer Zislin und Hansi wieder zur Stelle. Wenn es sonst keine Künstler im Elsaß gibt, steht es nicht besonders mit der dortigen künstlerischen Kultur. Zislin ist ganz talentlos, Hansi läßt sich schon eher anschauen, und einige seiner Karikaturen von deutschen Touristen sind wirklich sehr gelungen. Schade, daß er im garstigen politischen Liede den Humor, den er offenbar besitzt, verliert und zur häßlichen Grimasse benutzt.

K. E. Sch.

PERSONALIEN

× Dr. **Johannes Sievers**, bisher Direktorialassistent des Berliner Kupferstichkabinetts, ist als Assistent des Ministerialdirektors Dr. Schmidt *ins Kultusministerium berufen* worden. Dr. Sievers wird hier die Stellung von Dr. Waetzoldt bekleiden, der kürzlich an Stelle Adolf Goldschmidts zum ordentlichen Professor der Kunstgeschichte in Halle ernannt worden ist.

Dr. A. E. Brinckmann hat den an ihn ergangenen Ruf an die Technische Hochschule in Karlsruhe angenommen und wird dort Baugeschichte, dekorative Kunst, sowie Kunstgewerbe und seine Technik lesen. Dr. Brinckmann war seit 1909 bis 1910 in Aachen als Privatdozent für Baugeschichte und dekorative Kunst habilitiert.

Archivrat Dr. Otto Weber in Neuburg an der Donau ist zum Direktorialassistenten an der Vorderasiatischen Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin ernannt worden; er ist der Nachfolger des verstorbenen Prof. Messerschmidt und durch eine Reihe von Schriften über den alten Orient bekannt geworden.

Der Maler Prof. **Franz Matsch** in Wien wurde vom Kaiser in den Adelsstand mit dem Ehrenworte »Edler« erhoben. Matsch hat (anfangs mit den Brüdern Klimt zusammen) eine große Reihe von dekorativen Gemälden für Theater, Schlösser, öffentliche Gebäude (Kunsthistorisches Hofmuseum, Universität in Wien) gemalt. Sein letztes großes Werk war die »Huldigung der deutschen Bundesfürsten vor Kaiser Franz Josef I.« anläßlich der Jubiläumsfeierlichkeiten im Jahre 1908. Prof. von Matsch hat im vorigen Jahre seinen fünfzigsten Geburtstag gefeiert.

DENKMALPFLEGE

Denkmalpflege innerhalb des Regierungsbezirks Wiesbaden im Jahre 1911. Die Erhaltung und Pflege der Beispiele ländlicher Holzbaukunst, an denen Nassau noch reich ist, nahm auch 1911 die Tätigkeit der Denkmalpflege in Anspruch. Es wurden Fackwerkhäuser in zahlreichen Orten behandelt, so in Maxsain, das in dem Göblerschen Hause eines der merkwürdigsten Holzhäuser im Bezirk besitzt. Aus den sonstigen Fällen, mit denen sich die Denkmalspflege im Jahre 1911 zu beschäftigen hatte, seien nach dem »Rhein. Courier« die folgenden besonders hervorgehoben: Für die Instandsetzung der nicht mehr dem Gottesdienst dienenden alten Barbarakirche in Braubach als historisches Bauwerk wurden vom Landesausschuß Mittel bewilligt. In dem Turn- und Taxisschen Palais in Frankfurt a. M. wurde die Herstellung der Malereien mit der großen Mittelkuppel dem Maler Heinz Wetzel, Lehrer der dortigen Kunstgewerbeschule, übertragen. Das Kuppelgemälde um 1740 von Lucas Anton Colomba gemalt, zeigte sich nach vorsichtiger Reinigung so wohlerhalten, daß es zu seiner Herstellung nur einer mit großer Zurückhaltung vorgenommenen Ausbesserung einzelner durch Zersetzung der alten Ölfarbe verdorbener Stellen bedarf. Bei einer im Frühjahr 1911 vorgenommenen Untersuchung durch den Maler Ballin fanden sich in der Sakristei der Deutsch-Ordenskirche in Sachsenhausen unter dem Anstrich wertvolle Gemälde. Die Herstellung der spätgotischen Michaelskapelle in Kiedrich ist beendet worden. Das 1733 erbaute Schiff der evangelischen Kirche in Marienfels, der ältesten Kirche im Einrichgau, soll einer durchgreifenden Herstellung nach den Plänen des Architekten Hofmann-Herborn unterzogen werden. An der baugeschichtlich so wertvollen Ruine Reichenberg wurden umfassende Renovierungsarbeiten vorgenommen. Die Errichtung von Ortsstatuten gegen Verunstaltung auf Grund des Gesetzes vom 15. Juli 1907 nahm einen erfreulichen Fortgang. Bei der Beratung dieser Statute wurde der Bezirkskonservator Professor Luthmer-Frankfurt a. M. zugezogen.

WETTBEWERBE

Berlin. Der für das Jahr 1912 auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei ausgeschriebene Preis der Karl Blechen-Stiftung im Betrage von 1500 Mark zu einer Studienreise nach Italien, den die Kgl. Akademie der Künste zu vergeben hat, ist dem Maler Kurt Albrecht in Charlottenburg zuerkannt worden.

Athen. Im **Wettbewerbe** um Entwürfe für den **neuen Justizpalast** waren zwölf Arbeiten eingelaufen. Das Preisgericht, dem u. a. E. v. Ihne in Berlin, Camizzaro in Rom und Louis Bernier in Paris angehörten, beschloß, die beiden zur Verfügung stehenden Preise von 20000 und 8000 Francs nicht zu verteilen. Aus dem ersten Preis wurden zwei Preise von je 10000 Francs gebildet und Guidetti und Nicloudis in Paris, beides Schüler der Ecole des Beaux-Arts, zugesprochen.

AUSSTELLUNGEN

Brünn. Das Brünner Erzherzog Rainer-Museum zeigt eine ungemein reich beschickte **»Ausstellung von Handzeichnungen moderner Künstler«**, die eine Art Ergänzung zu der 1910 vom Museum veranstalteten Ausstellung alter Handzeichnungen aus mährischem Privatbesitz bildet. An der diesjährigen Ausstellung beteiligen sich die Wiener und Berliner Sezession, die Münchner »Scholle«, der Karlsruher Künstlerbund und der Bund zeichnender Künstler in München. Die Ausstellung gibt einen sehr glücklichen Uberblick über die einzelnen Temperamente der modernen Kunst und ihre Ziele. Sie bleibt bis Mitte Mai geöffnet.

Straßburg i. Els. Im Elsässischen Kunsthaus sind seit dem 4. April eine größere Anzahl Werke des Malers **Heinrich Ebel** zu einer Sonderausstellung vereinigt. Sein Bestes leistet der Künstler in seinen Temperabildern, wogegen die Ölgemälde erheblich zurückstehen. Lichtprobleme der mannigfaltigsten Art sind es, was Ebel am intensivsten beschäftigt und worin er eine selbständige Darstellungsweise ausgebildet hat. Die Bilder behandeln dementsprechend mit wenigen Ausnahmen die untergehende Sonne, den Vollmond, Laternen und Lichter in Nachtbildern und Lampenlicht in Innenräumen. Die eigentümlich strenge und gewissenhafte Beobachtung, die aus seinen Arbeiten spricht, hat dem Künstler bereits auf den Berliner Ausstellungen der letzten Jahre vielseitige Anerkennung gebracht. Für die Gesamtwirkung der Kollektivausstellung wäre eine größere Beschränkung der Zahl wohl wünschenswert gewesen.

London. Werke der **»Internationalen Gesellschaft der Bildhauer, Maler und Kupferstecher«** sind zurzeit dem Publikum in der Grafton-Gallery zur Besichtigung geboten. Leider muß vornherein gesagt werden, daß diese zwölfte Ausstellung der »International Society of Sculptors, Painters and Gravers«, deren Präsidenten Auguste Rodin und William Strang sind, von allen bisher abgehaltenen die am wenigsten befriedigende ist. Mit Ausnahme von etwa zwei Dutzend unter 365 Kunstwerken, erhalten wir den Eindruck des Niederganges der in den ersten Entstehungsjahren so blühenden Gesellschaft. Gegründet wurde sie durch das Bestreben, nicht in die Abhängigkeit Whistlers zu geraten oder als sein Schatten zu gelten. Im allgemeinen läßt die Atmosphäre Jugend, Überzeugung und Kraft vermissen. Die beiden großen Gefahren, denen die Kunst Englands zurzeit ausgesetzt ist, sind teils kosmopolitischer, teils provinzialer Natur. Wenn nun eine auswärtige Kunst so geartet erscheint, daß sie wirklich vorbildlich zu wirken vermag, so kann zwar nationale Eigenart leiden, indessen die Gesamtheit gewinnt. Hier ist jedoch z. B. Manet, Courbet, Carrière, J. F. Millet, Sisley und Renoir so schwach vertreten und das dargebotene rein Englische erreicht kaum das Niveau einer mittleren Provinzialkunst, daß von einer voraussichtlichen Hebung und Förderung der Kunst nicht die Rede sein kann. Gegen den Grundsatz, die besten Werke verstorbener Meister neben die von lebenden Künstlern zu hängen, ist an und für sich nichts einzuwenden, allein schädigend muß es nach mancherlei Richtungen hin wirken, wenn es Gemälde dritten Ranges sind und den Eindruck der Verehrung von Reliquien hervorrufen. In Gauguins figürlichem Bilde »Atelier« besitzen wir ein Bindeglied mit den lebenden Künstlern. Ein vorzügliches Bild von William Nicholson, »John und Arthur Fitzgerald« (Nr. 7), gehört eigentlich nicht in diese Ausstellung, da von modernstem Stil oder Schule absolut keine Rede sein kann. Daß unter einer so erheblichen Reihe von ausgestellten Gemälden sich glücklicherweise eine wenn auch verhältnismäßig nur geringe Anzahl von guten Werken vorfindet, soll mit Genugtuung vermerkt werden. Zu dieser Kategorie gehören unter anderen: Charles Ricketts »Cleopatra«, John Laverys »Die Bergspitze«, Camerons »Landschaft«, Charles Shannons »Waldnymphe«, W. Graeves »Porträt« und Peppercorns »In der Nähe von Porchester«. Kleinere ausgezeichnete Gemälde voller Stimmung, an und für sich anspruchslos sind Henry Muhrmans landschaftliche Szenerien, Miß J. Richters »Bucht von Terracina«, sowie G. Sauters »The Rose Rhine« und »Herbstblätter«.

O. v. Schleinitz.

London. Die **Sir William Richmond-Ausstellung** in der »Fine Art Society« bildet mit ihrer beträchtlichen Anzahl ländlicher Szenerien, im Gegensatz zu seinen gewohnten, im akademischen Stil gehaltenen figürlichen Sujets, eine höchst angenehme Überraschung. Diese wirkt um so bedeutender und nachhaltiger, da wir wirklich außerordentlich anziehende Landschaftsbilder vor uns sehen. Als bisheriger Gegner aller modernen Malerei gibt der Künstler uns hier — und wahrlich nicht zu seinem Nachteil — ein Beispiel, daß sowohl Theorie und Praxis sich nicht immer decken, als auch den Beweis, daß selbst ein gereifter und an seinen Grundsätzen zäh festhaltender Künstler dennoch nicht abgeneigt ist, in neue Bahnen einzulenken. Ob der Meister absichtlich oder unwillkürlich in den vorliegenden Bildern, die stofflich Italien, Griechenland und Ägypten entnommen wurden, seine frühere Methode aufgab, läßt sich kurzerhand nicht mit wenigen Worten sagen, mir will es aber scheinen, als ob Richmond teils von hervorragenden französischen, teils von römischen Landschaftern bis zu einem gewissen Grade beeinflußt worden ist. Ganz unabhängig dagegen hat der Künstler z. B. eine modernere Richtung in seiner Darstellung des »Grunewaldes bei Berlin« eingeschlagen. Jedenfalls bildet diese Umkehr eines so vielgenannten Malers, der zugleich akademischer Lehrer ist, ein Ereignis in der englischen Künstlerwelt.

O. v. Schleinitz.

INSTITUTE

Rom. *Kaiserliches deutsches archäologisches Institut.* Sitzung vom 28. März 1912. In einer neuen Beleuchtung führte Professor M. Meurer die Schliemannschen Goldfunde der mykenischen Schachtgräber vor, die schon in verschiedenster Weise von ihrem Entdecker als ein unmittelbarer Leibesschmuck der Leichen, von andern als Kopf- und Haarschmuck, von Prof. Staïs als eine Dekoration von Klinen, auf welchen die Toten beigesetzt worden wären, zu erklären versucht wurden. Der Vortragende faßte sie als Beschläge von anthropomorphen Särgen von ähnlicher Form auf wie die ägyptischen Mumiengehäuse, wofür er an der von kretischen, phönizischen, zyprischen, mykenischen und frühgriechischen Funden die Beispiele gab, daß nicht nur ägyptische Leichenzeremonien und Bestattungsgebräuche, sondern auch die Formen der Totengehäuse und ihrer ornamentalen Dekoration, sowie die Art ihrer Aufstellung während der Exequien vom Nillande zu anderen Völkern des Mittelmeergebietes übergingen. An den Maßverhältnissen der einzelnen, namentlich der von Schliemann als Diademe und Halbdiademe bezeichneten Schmuckstücke, stellte er zunächst die Unmöglichkeit fest, sie als einen den Leichen direkt applizierten Bekleidungsschmuck zu betrachten, indem er sich dem schon vor einigen Jahren veröffentlichten Nachweise des Prof. Staïs anschloß, daß die betreffenden Goldbleche, wie aus den mit ihnen zusammen gefundenen und teilweise noch an ihnen haftenden Bronzenägeln hervorgeht, auf einer festen Unterlage, vermutlich von Holz, aufgenagelt gewesen seien. In einer vollständigen, auf genauen Maßen beruhenden Rekonstruktion der von ihm angenommenen anthropomorphen Holzsärge hatte der Vortragende die Hauptbestandteile der in den Frauengräbern III und I zu Mykene gefundenen Goldbleche und Schmuckstücke analog den Mumienbemalungen und Inkrustationen der Mumiengehäuse des neuen ägyptischen Reiches als reiche Pektorale zusammengestellt: eine Kombination, zu deren Begründung er an den Beispielen von phönizischen Särgen, zyprischen Königs- und Priesterstatuen und einer Anzahl von im ganzen Mittelmeergebiete vorkommenden Terrakottaidole den Nachweis lieferte, daß die ägyptische Sitte, Pektorale zu tragen und mit solchen auch Götterbilder und Totengehäuse zu schmücken, auch in anderen Ländern Verbreitung fand und sich bis in späte Zeiten erhielt. In der Möglichkeit, mit den vorhandenen Schmuckstücken der zuvor genannten Frauengräber die in denselben enthaltenen Särge der sechs Leichen in ganz gleichartiger Weise ausstatten zu können, fand der Vortragende eine Bestätigung seiner Voraussetzungen, die auch durch die wenn schon weniger vollständigen Funde von Pektoralen in den Gräbern IV und V unterstützt werden. *F. H.*

VERMISCHTES

Die Einweihung des Glockenturmes von San Marco. Der von ganz Venedig und dem venezianischen Festlande heißersehnte Tag, der 25. April (Tag des hl. Markus), ist erschienen und brachte unter glänzenden, unvergleichlichen Festlichkeiten religiöser und politischer Natur die Einweihung des Campanile und der Loggetta. — Wer Venedigs Geschichte kennt, versteht, warum die Wiederaufrichtung ihres Markusturmes den Venezianern so sehr am Herzen lag und warum ihnen der Markusplatz verwaist vorkommen mußte ohne den Glockenturm, der ja nie nur ein »Kirchturm« war, sondern die durch tausendjähriges Alter geheiligte »Warte« in Krieg und Frieden, dessen Glocken das ganze politische venezianische Leben in Freud und Leid mit ihrem freudigen oder ernsten Klang begleiteten und bestimmten. Mit seinem am 14. Juli 1902 erfolgten Einsturz war dieser ehrwürdige Zeuge einer großen Zeit verstummt. — Bekanntlich beschloß die Stadtverwaltung noch am selben Tage den Wiederaufbau »*wo* er war und *wie* er war«. Es war das ganz selbstverständlich. Die Leser der Kunstchronik werden sich erinnern, wie dann zunächst, nach Aufräumung der Schuttpyramide, G. Boni berufen ward, um die Fundamente zu untersuchen. Im Oktober hatte Boni diese Arbeit beendet und war mit Freilegung der antiken Basis des Turmes zur Überzeugung gekommen, daß die schwachen Fundamente ganz gewaltig verstärkt werden müßten. Man berief dann Luca Beltrami aus Mailand, der jedoch schon im Juli 1903 sein Amt aus Gründen äußerster Gewissenhaftigkeit niederlegte, worauf Gaetano Moretti die Arbeiten mit einer ihm beigegebenen Kommission leitete, die im August 1903 ihr Amt antrat. 1905 war die Verstärkung der Fundamente durch Einrammen unzähliger Pfähle beendet. 1906 fing die Basis an sich über das Pflaster des Platzes zu erheben. Man begann mit der Emporführung des Backsteinbaues, als sich Stimmen erhoben, welche die Güte des Materials bezweifelten und erreichten, daß der Turmbau um mehr als ein Jahr unterbrochen werden mußte, bis der Beweis geliefert war, daß das Material nichts zu wünschen übrig lasse. Während dieser Zeit verloren gar manche das Vertrauen und die freudige Zuversicht, den Bau je weiter geführt zu sehen. Es gelang jedoch, im Mai 1907 die Arbeiten wieder aufzunehmen. Im Oktober war der ganze Backsteinbau bis zur Glockenhalle beendet. Im Dezember begann man mit dem Versetzen der Teile aus istrischem Marmor, so daß am 30. August 1910 die Glockenzelle mit ihrer Säulenstellung und den darüber liegenden Baugliedern beendet war und am 4. Januar 1912 auch die mit Kupfer gedeckte Pyramide. Zwei Jahre früher schon waren die vier aus der Bronze der zerschmetterten Glocken auf Kosten des Papstes Pius X. neu gegossenen Glocken an ihre Stelle verbracht worden. (Die größte, die fünfte, war unversehrt geblieben.) — Am 5. März dieses Jahres wurde der die Pyramide krönende kupfervergoldete Engel aus den Trümmern wiederhergestellt, enthüllt und mit der Abrüstung der Pyramide begonnen. — Wie früher schon mitgeteilt, war während des Turmbaues die völlig zerstörte Loggetta

Sansovinos mit unglaublichem Fleiße und Geduld aus ihren geretteten Teilen zusammengesetzt worden, sämtliche Reliefs restauriert, ebenso die Bronzefiguren und Türe. All das wurde dann im Laufe der letzten zwei Jahre an Ort und Stelle gebracht und aufgerichtet. — So steht denn jetzt auch dieses Schmuckstück der Renaissance in seinem ganzen Reize, dem Auge zur Freude, wieder vor uns. Daß die architektonischen Teile dieser Loggetta, einige Säulen ausgenommen, neu hergestellt werden mußten, ist begreiflich, wodurch denn das kleine reizende Bauwerk sehr neu aussieht. Man wollte nicht, wie das einst bei der Restauration des Dogenpalastes geschah, durch eine künstliche Patina das Auge täuschen. Dasselbe gilt vom Turm selbst. Das feuchte hiesige Klima wird jedoch in Bälde beiden die Patina geben. Wichtig ist dagegen, daß Moretti und seine Mitarbeiter alle modernen Errungenschaften der Bautechnik bei der Konstruktion verwerteten, ohne irgendwie von der äußeren Erscheinung des Vorbildes bei ihrer Reproduktion abzugehen. Wichtig ist ferner, daß der ganze 96 Meter hohe Bau ohne eigentliches Gerüste aufgeführt wurde. Der verdienstvolle hiesige Architekt Donghi hatte ein System erfunden, nach welchem eine um den Turm umlaufende Holzgalerie, ein beständiges Emporschrauben gestattend, den Maurern ein sicheres Arbeiten auf der jeweilig angelangten Höhe erlaubte. So hat sich denn auch kein einziger Unfall ereignet während des Baues, welcher, die Unterbrechungen abgerechnet, etwas über sieben Jahre in Anspruch nahm. Die Kosten desselben belaufen sich auf 2200000 Francs, zum Teil von der Stadt und Regierung bestritten, sowie durch freiwillige Beiträge, welche besonders zu Anfang reichlich flossen. Auch das Ausland hat beigesteuert, wenn auch nicht in so hohem Maße wie gewisse ausländische Zeitungen behaupteten. Die ausländischen Beiträge beliefen sich auf 42000 Francs. Davon kommen 25000 Francs auf die Kgl. Akademie in London. — Es werden auch jene Fachmänner jetzt eines besseren belehrt sein, welche seinerzeit Italiens Architekten und besonders den Venezianern die Fähigkeiten absprachen, den Turm richtig fundamentieren und überhaupt aufführen zu können. Sie vergaßen, daß eine jahrhundertelange und hier stets geübte Praxis den Venezianer in erster Linie in den Stand setzt, solchen Untergrundpfahlbau meisterhaft herzustellen, ohne des damals angebotenen Rates von außen zu bedürfen. — Die massenhaften Besucher Venedigs werden jetzt beurteilen, ob der Platz denn wirklich, wie so manche meinten, »schöner« war ohne den Turm, oder ob dessen stolzes Emporstreben nicht dem Platze das wieder verleiht, was ihm nach der Meinung der Mehrheit fehlte. *Aug. Wolf.*

Fritz Klimsch, der jüngst unter die Akademiker aufgenommen worden ist, legt die letzte Hand an eine Reihe neuer Arbeiten. Bereits vollendet ist ein Bronzeporträt von Prof. Dr. Alexander Conze, dem 81jährigen Archäologen. Freunde und Schüler haben beschlossen, diesen Kopf, der die geistige Energie in scharfer Charakteristik wiedergibt, für das neu erstehende Pergamon-Museum zu stiften. Einen anderen Gelehrtenkopf, den des Chemikers Emil Fischer, hat der Künstler in einer fesselnden kleinplastischen Arbeit festgehalten, einer Medaille in Gold, die der Verein Deutscher Chemiker für hervorragende Leistungen auf diesem Wissenschaftsgebiet verleihen will. Von dem Reichstagspräsidenten Kämpf hat Klimsch eine große Büste geschaffen, die in der Darmstädter Bank Aufstellung fand. — Eine große Denkmalsanlage hat Klimsch für Dortmund gearbeitet, und dort soll das Monument, eine Stiftung des kürzlich verstorbenen Großindustriellen Karl Funke, in diesem Sommer enthüllt werden, eine acht Meter breite architektonische Anlage. Den mittleren Aufbau, den dorische Pilaster gliedern, wird eine überlebensgroße weibliche Gestalt krönen: die Frau in leichtem Gewande, neigt sich herab und schüttet aus einem Füllhorn einen Strom von Blumen. Unten soll ein in kräftiger Stilisierung gehaltenes Relief auf Handel und Industrie deuten. Endlich hat Klimsch auch ein Kriegerdenkmal entworfen für das Saarbrücker Ulanenregiment, ein kräftig emporstrebender Aufbau, der die Gestalt eines nackten Reiters tragen soll.

× **Die Berliner Opernhausfrage** zieht immer noch weitere Kreise. Nachdem schon die »Vereinigung Berliner Architekten« mit unzweideutigen Worten ihrem Unwillen über das bisher von der preußischen Regierung beliebte Verfahren in dieser Angelegenheit Ausdruck gegeben und eine neue, allgemeine Konkurrenz gefordert hat, sind ihr jetzt der »Bund Deutscher Architekten« (die Organisation der Privatarchitekten Deutschlands), der »Verein für deutsches Kunstgewerbe« und der »Verein Berliner Künstler« mit Resolutionen, Eingaben an den Landtag und an die beteiligten Ministerien sowie Immediateingaben an den Kaiser gefolgt. Einmütig wurden von allen diesen Instanzen die Ergebnisse der bisherigen engeren Wettbewerbe als unbefriedigend und unannehmbar, wurde namentlich der vom Ministerium besonders günstig beurteilte Entwurf des Regierungsbaumeisters Grube als völlig ungenügende Lösung bezeichnet. Aber darüber hinaus wandte sich die Kritik der Künstler im allgemeinen wie der Spezialisten vor allem gegen die vom Ministerium für öffentliche Arbeiten in Verbindung mit dem Ministerium des Königlichen Hauses, d. h. mit der Generalintendantur, aufgestellte Programmskizze. Es wurde nachgewiesen, daß in ihr wie in Grubes Projekt, das beinahe schon zur Ausführung bestimmt werden sollte, zahllose Mängel und Unzulänglichkeiten vom Standpunkt der bestehenden theater- und feuerpolizeilichen Vorschriften aus zu konstatieren seien, daß weder für die Sicherheit, noch für Licht und Luft, noch für die Möglichkeit einer schnellen Entleerung des Hauses ausreichend gesorgt sei, daß die geforderten, ungewöhnlich großen und ausgedehnten Räumlichkeiten für die Repräsentationszwecke des Hofes, namentlich das riesige Proszenium, eine klare und zweckentsprechende Raumentfaltung des Zuschauerraumes bedeutend erschwerten, daß die im Programm vorgeschriebene Schmalbrüstigkeit des eigentlichen Theaterbaukörpers den Architekten gleichfalls beenge. Darum wurde von allen Seiten auch eine wesentliche Veränderung und Neubearbeitung dieser Grundlage verlangt als unabweisbare Voraussetzung des zu erwartenden neuen Verfahrens. Zugleich hat der Berliner Architekt Rottmeyer eine Umfrage unter den bedeutendsten Künstlern Deutschlands veranstaltet, die sich in großer Zahl im gleichen Sinn — Ablehnung der Grubeschen Pläne und Veranstaltung eines allgemeinen Wettbewerbs — ausgesprochen haben. Diesen Kundgebungen gegenüber fällt die regierungsfreundliche Resolution des fast völlig aus aktiven, inaktiven und pensionierten Regierungsbaubeamten bestehenden »Berliner Architektenvereins« natürlich gar nicht ins Gewicht. Ein Versuch dieses Vereins, seiner Äußerung, die bei der abhängigen Stellung der Majorität seiner Angehörigen peinliches Aufsehen erregte, dadurch mehr Gewicht zu geben, daß er die Zusammensetzung seiner Mitgliedschaft anders darstellte, wurde von der »Vereinigung Berliner Achitekten« mit gebührendem Nachdruck zurückgewiesen. Es ist anzunehmen, daß sich auch die Fraktionen des Abgeordnetenhauses, die selbst Äußerungen der Künstlerschaft wünschten, dem Eindruck aller jener Darlegungen und Beschlüsse nicht entziehen werden. Jedenfalls haben sie verschiedene Versuche des Ministeriums, die Angelegen-

heit des Opernhauses möglichst schnell unter Dach und Fach zu bringen, mit Entschiedenheit zurückgewiesen und die Debatte darüber solange ausgesetzt, bis die Künstler sich geäußert, ja, bis die Protokolle ihrer Sitzungen vorlägen.

× Der Verbandsausschuß des **Großberliner Zweckverbandes** hat nun, dem Druck der öffentlichen Meinung wie der Äußerungen in der Verbandsversammlung nachgebend, doch den Beschluß gefaßt, den von ihm zuerst abgelehnten Posten eines »*Städtebauers*«, d. h. eines *architektonischen Beirats* zu schaffen. Man verhehlt sich nicht, daß der Zweckverband, wie er durch das Gesetz einmal konstruiert ist, nicht die Macht hat, einen allgemeinen Bebauungsplan für das gesamte Großberliner Gebiet aufzustellen, der ohne weiteres und sofort praktisch durchgeführt werden könnte; aber man hat eingesehen, daß ein Beirat der genannten Art absolut notwendig ist, daß er ausgleichend, revidierend, vermittelnd wirken kann, wenn es sich darum handelt, bereits bestehende und genehmigte ältere Bebauungspläne in die Tat umzusetzen und eventuell zu verbessern. Die Stelle soll ausgeschrieben werden; doch darf es schon heute als sicher gelten, daß die Architekten Jansen, Göcke und Kiehl als die ernsthaftesten Kandidaten gelten werden.

Weimar. Die Bildhauerabteilung der Kunsthochschule ist jetzt zu einer selbständigen Großherzoglichen Bildhauerschule erhoben worden. Die Bildhauerschule, von Professor Gottlieb Elster geleitet, der kürzlich als Nachfolger Adolf Brütts von Berlin nach Weimar übersiedelte, enthält Werkstätten und eine eigene Erzgießerei.

Hans Thoma stiftete für das Kirchlein seiner Heimatgemeinde Bernau i. Sch. zwei Altargemälde. Der Meister hat sie fertiggestellt und in der Kunsthalle zu Karlsruhe zur Ausstellung gebracht. Die Bilder werden voraussichtlich zum Johannistag (Juni) der Kirche übergeben werden. Das eine Werk, über das wir schon berichteten, ist ein Schutzmantelbild — Maria, auf Wolken schwebend, breitet ihren Mantel über das Bernautal aus, dessen Singvögel die Himmelskönigin begrüßen; das andere Bild zeigt Johannes den Täufer im Jordan stehend, wie er auf den kommenden Christus hinweist. Beide Werke schließen sich in ihrer innigen Einfachheit und schlichten Größe den beiden Wandbildern der Peters(Universitäts-)kirche zu Heidelberg an und zeigen neben einigen andern neuentstandenen Landschaften die ungeschwächt frische Schaffenskraft des greisen Meisters, der jüngst in der ersten Kammer der Landstände eine bedeutsame Rede über Museumswesen und Heimatkunst hielt.

Eine Gedächtnisstiftung für Felix Ziem. Die Witwe Felix Ziems, des Malers Venedigs, hat eine Summe von 100000 Mk. gestiftet. Der Seinepräfekt wird davon in den nächsten zehn Jahren an Künstler, die in Not geraten sind, Stipendien vergeben.

FORSCHUNGEN

Eine Studie über die **Geschichte der umbrischen Miniaturmalerei im 14. und 15. Jahrhundert** veröffentlicht Alberto Serafini im Februarheft der »Arte«. Zuerst geht er den äußeren Bedingungen nach, unter denen die Illuminatoren in Umbrien arbeiteten. Am bedeutendsten scheint ihre Tätigkeit in Perugia gewesen zu sein, wo schon 1342 ein Statut der Miniatorengilde bestand, das uns, wie einige andere auf die Gilde bezügliche Urkunden, noch erhalten ist. Über die Miniatoren in den anderen umbrischen Städten dagegen sind wir sehr schlecht unterrichtet; sie scheinen aber auch nicht annähernd die Bedeutung gehabt zu haben wie ihre Genossen in Perugia. Im allgemeinen will Serafini dem Interesse der Päpste für Perugia, dem Bedarf der Universität an Büchern und dem Streben der reichen Klöster Umbriens nach dem Besitz kostbarer Chorbücher eine Rolle beim Aufblühen der umbrischen Miniaturmalerei zuteilen. Wie in der Tafel- und Wandmalerei hat auch in der Miniaturmalerei die sienesische Kunst im 14. und 15. Jahrhundert starke Einflüsse auf die umbrische ausgeübt. Serafini verfolgt das an einer Reihe von Matrikelbüchern und Choralbüchern, die alle neben lokalen Eigentümlichkeiten deutlich Elemente aufweisen, die nach Siena weisen. Anfangs stark dominierend, weichen diese fremden Einflüsse im Laufe des 15. Jahrhunderts immer mehr zurück, so daß sich gegen Ende dieses Zeitabschnittes eine ziemlich selbständige umbrische Miniatorenschule konstatieren läßt. *–l.*

Roberto Papini publiziert im Februarheft der Arte **ein bisher unbekanntes Werk Andrea della Robbias.** Es ist das eine Tongruppe in Hochrelief, die sich heute im Treppenhause der Biblioteca Roncioniana in Prato befindet. Sie stellt den Erzengel Raffael und den jungen Tobias dar. Die beiden jugendlichen Gestalten sind fast in Lebensgröße nach links schreitend dargestellt und heben sich ganz weiß von einem blauen Grunde ab. Papini setzt das Werk zeitlich zwischen die Lünette Andreas am Dom zu Prato und die Dekoration von Santa Maria delle Carceri. Von letzterer Arbeit wissen wir, daß sie 1491 ausgeführt wurde. Von der Madonnenlünette weist Papini an der Hand von Urkunden, die er selbst im libro delle deliberazioni dell' opera della Cappella del Sacro Cingolo gefunden hat, nach, daß sie 1489 entstanden sein muß. Somit erhält er für das neugefundene Werk das Datum 1490 *–l.*

Vier bisher unbekannte **Werke Caravaggios** publiziert Leonello Venturi im Januarheft des »Bolletino d'Arte. Es sind das folgende: ein Bildnis des Kardinals Maffeo Barberini (später Papst Urban VIII. aus dem Besitz der Corsini, das auf der diesjährigen Porträtausstellung in Florenz als eine Arbeit Scipione Pulzones figurierte und das nach Venturis Beweisführung gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Caravaggio gemalt wurde; eine Darstellung der »Quattro Coronati« in S. Andrea in Vincis zu Rom, die bezeichnet ist und von der es einen Stich von Pietro Bombelli gibt; eine Darstellung des Schutzengels mit einem Kinde in S. Rufo zu Rieti, die bisher nur in Basilio Magnis Storia dell' arte italiana (Rom 1902) erwähnt worden ist; ein Gastmahl in Emmaus im Besitz des Marchese Patrizio Patrizi in Rom, die nach einer Stelle in Belloris Viten für einen Vorfahren des jetzigen Besitzers von Caravaggio gemalt wurde. *–l.*

LITERATUR

J. A. F. Orbaan, *Sixtine Rome.* London, Constable & Co. 1911.

Zu den besten Büchern, die in letzter Zeit über Rom publiziert worden sind, gehört gewiß Dr. Orbaans *Sixtine Rome;* ein Buch, das der tüchtige holländische Forscher, der seit Jahr und Tag die römischen Archive durchstöbert, in der Form zwar für das große Publikum bestimmt hat, das aber, was Materialbereitung und Quellenreichtum betrifft, als ein nach wirklicher wissenschaftlicher Methode durchgearbeitetes Werk anzusehen ist. Dr. Orbaans Buch ist besonders vom kunstwissenschaftlichen Standpunkte aus ein Lichtstrahl in die Dunkelheit, die die Kunsttätigkeit in Rom besonders in den letzten Jahren des sechzehnten Jahrhunderts umhüllt. Mit Achselzucken geht man vorbei an den Arbeiten der Maler, Bildhauer und Architekten jener Zeit, in der man gewohnt ist nur ein schwaches Echo der Hochrenaissance zu sehen. Daß damals, gerade in Rom, die ersten Linien der modernen Kunsttätigkeit gezogen

wurden, bedenkt man kaum. Besonders für Rom ist die Regierung Sixtus' V. von der größten Wichtigkeit. Da noch so vieles am Bau der eigentlichen Kunstgeschichte in dieser Zeit fehlt, ist es interessant, daß Dr. Orbaan sich ganz eingehend damit beschäftigt hat, die kulturellen und überhaupt alle die mannigfachen Triebfedern auf Grund von zeitgenössischen Dokumenten zu prüfen. Aus dieser eingehenden Prüfung ergibt sich, wie tiefgehend in allen Tätigkeitsformen der Einfluß des neuen Papstes war. Seit den großen Päpsten der Renaissance, seit Nikolaus V., Sixtus IV. und Julius II. hatte es keinen gegeben, der nach einem so organischen Plan daran gedacht hätte, das römische Stadtbild zu ändern. Sixtus V. zog die ersten großen Linien einer Großstadt im modernen Sinne; und nicht nur neue weite Straßen sollte die große Stadt bekommen, sondern auch Wasser durch die wieder gebauten Aquädukte. Dem Papst gelingt es, das Leben Roms aus der Gegend am Ponte Sant'Angelo, aus den winkligen Quartieren der Banchi, wo seit den Renaissancejahrhunderten das eigentliche Zentrum gewesen war, mehr nach dem hügeligen Teil zu verschieben, und er hatte einen tüchtigen Mitarbeiter im großen Architekten Domenico Fontana, über dessen Projekte und Werke uns Orbaan viel Interessantes zu berichten weiß. Orbaans Quellen sind außer den Schriftstellern der Zeit, die *Avvisi Urbinati* der Vatikanischen Bibliothek und aus dem Vatikanischen Archiv die Bücher der *Tesoreria segreta*, die bis jetzt sozusagen unbenutzt waren, die Tagebücher der Zeremonienmeister Sixtus' V., die zeitgenössischen Konsistorialbücher und die *Bandi* der Biblioteca Casanatense. Man kann dem schönen Buche gewiß keinen Vorwurf daraus machen, daß es dem Autor gelungen ist, das ganze Material organisch zu einem harmonischen, angenehm lesbaren Bilde zusammenzuformen. Sicher wird jeder Forscher, der sich mit Sixtus' V. Zeit beschäftigen will, gut tun, das Buch vorzunehmen. Dr. Orbaan arbeitet jetzt an einem gleichartigen Buche über das Pontifikat Clemens' VIII. *Fed. H.*

Louis Dimier, *Les Primitifs français.* Paris, Henri Laurens, o. J. 2.50 Francs.

Als im Jahre 1904 in Paris die Exposition des Primitifs français eröffnet wurde, sind zahlreiche Zeitschriftenartikel, wie auch einige Bücher veröffentlicht worden, in denen man den Versuch gemacht hat, nachzuweisen, daß während des 15. Jahrhunderts in Frankreich eine bodenständige, blühende Malerei existiert habe, mit verschiedenen Schulen und zahlreichen großen Meistern, von denen Werke, wenn auch wenig zahlreich, auf uns gekommen sind. Am weitesten ging der verstorbene Organisator der »Primitifs«-Ausstellung, Bouchot, dessen Buch »Les Primitifs français, 1292—1500« das eklatante Beispiel dafür bietet, wie ein sonst verdienstvoller Gelehrter, durch chauvinistische Begeisterung für ein falsches Ideal, verblendet, die größten Absurditäten als ernsthaft gemeinte wissenschaftliche »Forschungen« hervorbringen kann. Vielleicht der einzige Franzose, der schon damals laut seine Stimme gegen das Fantom einer einheitlichen national-französischen Malschule des Quattrocento erhob, war Dimier. Nunmehr hat dieser um die Erforschung der französischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts hochverdiente Gelehrte die seinerzeit (1905) in der Zeitschrift »Les Arts« veröffentlichten Aufsätze vereinigt und sie erweitert, stellenweise auch modifiziert, — die die Miniaturmalerei betreffenden Abschnitte sind ausgeschaltet worden, — neu herausgegeben. Mit der ihm eigenen kritischen Schärfe wird hier die These begründet, daß, im Gegensatz zu Italien oder den Niederlanden, Frankreich »bis zum 17. Jahrhundert (in der Malerei) nur eine unregelmäßige und unterbrochene Produktion gekannt hat, im Laufe deren sich keine sichere Tradition bilden konnte«. Das zweite wichtige Hauptmoment, das die Bildung einer nationalen Malerei in Frankreich während des 15. und des 16. Jahrhunderts verhindern mußte, besteht in der Tatsache, daß hier die Produktion nicht wie sonstwo in den Händen von einheimischen Künstlern lag, sondern zum größten Teil von zugewanderten Fremdlingen ausgeübt wurde.

Dimiers Darstellung beginnt um etwa 1300 und endet mit dem Tod Jean Bourdichons, 1520. Zunächst weist er nach, daß im Kreise der Großen während des 14. und der ersten zwei Drittel des 15. Jahrhunderts kaum Bedürfnis nach einer Großmalerei bestand. Die Aufträge, von denen die Urkunden betreffs der »berühmten« Maler, wie Girard und Jean d'Orléans, sprechen, beziehen sich lediglich auf Anstreicherarbeiten, Fahnenmalereien und ähnliches. Aufträge für wirkliche Bilder sind höchst selten. Während der Regierung Karls V. und am Hofe Jean de Berrys kann man dann von wirklichem Mäzenentum reden, das jedoch hauptsächlich die Miniaturmalerei begünstigte. Wo dann dennoch Aufträge für Tafelmalereien erteilt wurden, wie am Hof der Burgunder in Dijon, sind es vor allem Ausländer, meistens Niederländer, denen wir begegnen. Auf diese Weise ist bis etwa 1450 von einer französischen Schule in der Tafelmalerei, trotz vereinzelter, zum Teil qualitativ bedeutender Denkmäler, wie des Porträts des Königs Johann, des Wilton House-Diptychons usw., von denen es nicht einmal feststeht, ob sie Arbeiten französischer Künstler sind, kaum zu reden. Nicht viel besser steht es mit dem hohen Quattrocento, wenn auch damals in Enguerrand Charton (richtiger Quarton) und in Jean Fouquet zwei Meister von großer Bedeutung, deren französische Abstammung feststeht, wirkten. Bei Charton ist die niederländische Schulung (oder doch wenigstens die Abhängigkeit von dieser Schule) augenfällig, und Fouquet war vor allem Miniaturmaler. Auch sein Stil wurde übrigens durch fremde, italienische wie niederländische, Einflüsse gebildet. Die Tafelbilder Fouquets schätzt Dimier zu niedrig ein, nicht einmal als tüchtigen Porträtisten will er ihn — und dies zu Unrecht — gelten lassen. Er bemängelt seine Zeichnung und verurteilt sein wenig gefälliges Kolorit. Fouquet und Charton blieben ohne nennenswerte Nachfolge; was nach ihnen bis zum Eindringen der italienischen Renaissance unter Karl VIII. und Franz I. in Frankreich an Bildern produziert wurde, ist höchst unbedeutend. Der Meister von Moulins ist für Dimier kein französischer Künstler; das ihm zugeschriebene Oeuvre zu wenig einheitlich, als daß es wirklich von einem und demselben Künstler herrühren könnte.

Dimiers Darstellung ist höchst geschmackvoll und anregend, zum größten Teil auch überzeugend. Leider verbot ihm das populäre Gewand des Büchleins, seine kritische Arbeit ins Einzelne zu führen. Es ist sehr zu hoffen, daß er dies noch einmal tun wird. *M. H. Bernath.*

Der burgundische Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vließe. Im Auftrag des k. k. Oberstkämmereramtes herausgegeben von *Julius v. Schlosser.* 2 Tafeln in Farbendruck, 3 Doppeltafeln und 26 einfache Tafeln in Lichtdruck. Imper.-Folio in eleg. Mappe. Preis 60 K (50 M.). Verlag Anton Schroll & Co., Wien, 1912.

Diese sehr verdienstvolle Publikation dürfte für die Forschung von bahnbrechendem Werte werden. Die Paramente, welche die stoffliche Ausrüstung für die missa solemnis, die Altarbehänge und Priestergewänder umfassen, stammen im wesentlichen aus der Zeit Philipps des Guten von Burgund. Seit 1477 sind sie in den Inventaren des Vließordens aufgeführt; einmal wird auch darin Philipp der Gute als der Stifter genannt. Es bleibt nur offen, ob

er die Arbeiten für den Vließorden bestellte, oder ob er sie schon vorher besessen und gelegentlich der Gründung des Vließordens 1430 diesem stiftete. Für letzteres spricht einerseits der Umstand, daß sämtliche Stücke keinerlei Ordenszeichen tragen; andrerseits der Stil, der schon auf die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts weist. Die Vorzeichnungen zu den Paramenten sind zweifellos Werke erstrangiger Meister. Den ältesten Stil zeigen die beiden Antependien, in denen noch etwas vom Geist des 14. Jahrhunderts lebt. Die in die Ecke gestellten Augäpfel, die stilisierten Locken und Bärte, die scharf gezerrten Gewänder und lebhaft geschwungenen Spruchbänder, endlich die stark mystische Note, besonders in der Auffassung der Dreieinigkeit, verrät noch lebhaft den Zusammenhang mit der älteren, von Miniatur- und Wandmalerei beeinflußten Kunst. Im Mittelpunkt des Interesses stehen die *drei Chormäntel*. Aus ihnen spricht sowohl ein vorgeschrittenerer Stil als auch eine stark geprägte Persönlichkeit. Bezeichnend für ihre Qualität ist ihre Zuschreibung an Jan resp. Hubert van Eyck. Auch der Meister von Flémalle wird fragweise genannt. Es scheint sich hier aber doch wieder um eine neue Persönlichkeit zu handeln, die wohl in sehr nahem Zusammenhang mit den Eycks, besonders Hubert, aber auch in Beziehung mit dem Kreise Rogiers van der Weyden steht. Auffallend weisen manche Momente auf die deutsche Kunst. Wir fühlen: hier stehen wir an der Quelle, aus der deutsche Maler schöpften. Hier führt eine Linie zu — Konrad Witz. Vielleicht erfolgte die Vermittelung durch den Vater, Hans Witz, der in den zwanziger Jahren am burgundischen Hofe arbeitete. Bei dem Meister der drei Chormäntel muß der junge Witz in die Schule gegangen sein. Von ihm hat er den großen Stil, die wuchtige Behandlung der Gewandmassen, das beredte Spiel der Augen und Hände, das Temperamentvolle in die Perspektive Hineinarbeiten. Auch nach Köln führen Linien herüber, die am ganzen Leibe gefiederten Engel des Meisters E. S. und des Meisters der Glorifikation Mariä, die wohl bisher als Kinder deutscher Phantasie galten, stehen dicht gereiht auf dem Christusmantel. An diesem Meister der Chormäntel dürfte also noch manches Wichtige zu entdecken sein. Einen dritten Meister endlich lernen wir in der Casula und den beiden Dalmatiken kennen. Schlosser macht darauf aufmerksam, daß die Hauptbilder der Casula etwas später überarbeitet wurden. Sie zeigen aber überhaupt schon einen jüngeren Stil, der, wie Schlosser betont, der Generation des Hugo van der Goes angehört. Bis jetzt gehen die Ansichten der Gelehrten, sowohl über die Zahl der Meister, als über ihre Herkunft nach Stil und Richtung, auseinander. Einigkeit herrscht nur über die außerordentliche Bedeutung der Paramente. Einen hohen Rang nehmen sie ebenso in kunstgewerblicher Hinsicht ein. Sie sind vielleicht das Schönste, was das Mittelalter an Stickerei hervorbrachte. Ihre Technik ist der sog. *Lasurstich*, der seinen Namen nach den koloristischen Wirkungen hat, die mit ihm erzielt werden. Die Publikation, zu der die Neuaufstellung des Paramentenschatzes in der Renaissance-Abteilung des neuen Kunsthistorischen Hofmuseums zu Wien den Anlaß gab, zeichnet sich als eine sehr sorgfältig redigierte aus. Die Lichtdrucke sowohl als die beiden Farbendrucke sind von vortrefflicher, zu Studienzwecken hochwillkommener Qualität. *M. E.*

Soeben erschienen im Verlage von E. A. SEEMANN in LEIPZIG

Anselm Feuerbach
Versuch einer Stilanalyse von
Dr. EMMY VOIGTLÄNDER
8°. 99 Seiten. Mit drei Abbildungen. Geh. 2 M.
Die Schrift ist ein Versuch, auf Grund einer rein formalen Betrachtung und Analyse der Werke Anselm Feuerbachs zu ihrem Verständnis durchzudringen, und in dem objektiven Charakter des Stilprinzips eine Erklärung der isolierten und schwer anerkannten Stellung des Künstlers innerhalb der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts zu finden. Sie kann so als Ergänzung zum „Vermächtnis", der Biographie Allgeyers und den Briefen treten, die die Wege zu seiner Kunst mehr von der menschlich-persönlichen Seite her erschließen.

Die Kirchen Gothlands
von JOHNNY ROOSVAL
Ein Beitrag zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Schwedens
gr.-8°. 231 Seiten. Mit vielen Illustrationen. Geh. 20 M.
Die Baukunst blühte auf der Insel Gothland im 13. und 14. Jahrhundert. Die dortigen Steinbauten sind ein baugeschichtliches Problem, das in dem vorliegenden Werk zum ersten Male gründlich und umfassend bearbeitet wird. Der Verfasser, Professor der Kunstgeschichte an der Universität zu Upsala, gibt eine von 200 Abbilddungen und etwa 80 Plänen unterstützte eingehende Darstellung des gotischen Kirchenbaues auf der Insel, deren Kalk- und Sandstein als Baumaterial auch in den umgebenden Ostseeländern vielfach Verwendung gefunden hat. Die Arbeit des schwedischen Gelehrten ist eine für das Studium der nordischen Baugeschichte unentbehrliche Quelle.

Studien zu Federigo Barocci
Von Dr. RUD. HEINR. KROMMES
Beiträge zur Kunstgeschichte, Band 38
gr.-8°. 130 Seiten mit 4 Tafelabbildungen
Gebunden 4 Mark
Diese scharfsinnige Untersuchung verfolgt die Entwicklung des Meisters von seiner frühesten Jugend bis zu seinem reifen Mannesalter und liefert einen für die Forschung höchst beachtenswerten Beitrag zur Kunstgeschichte Urbinos.

Theseus auf dem Meeresgrunde
von Dr. PAUL JACOBSTHAL
Ein Beitrag zur Geschichte d. griechischen Malerei
4°. 26 Seiten mit 12 Abbildungen auf 6 Tafeln
Gebunden 3 Mark
Die Studie behandelt die vielbesprochenen vier attischen, rotfigurigen Vasen mit dem Empfang des Theseus bei Poseidon und Amphitrite auf dem Grunde des Meeres und gibt diesem kunstgeschichtlichem Problem weitere Klärung und Förderung.

Inhalt: Pariser Ausstellungen. Von K. E. Sch. — Personalien. — Denkmalpflege im Regierungsbezirk Wiesbaden. — Wettbewerbe: Blechen-Stiftung; Justizpalast in Athen. — Ausstellungen in Brünn, Straßburg, London. — Kaiserl. Deutsches archäolog. Institut in Rom. — Vermischtes. — Forschungen. — Orbaan, Sixtine Rome; Dimier, Les Primitifs français; Der burgund. Paramentenschatz des Ordens vom Goldenen Vließe.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 27. 10. Mai 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

MÜNCHENER FRÜHJAHRSAUSSTELLUNGEN

Der Münchener Kunstverein und der Verein bayrischer Kunstfreunde (Museumsverein) hatten sich kürzlich zu einer Veranstaltung zusammengetan, die in angenehmer Weise die eintönigen Wochenausstellungen des ersteren unterbrach. In überraschend kurzer Zeit hatte ein von beiden Vereinen eingesetzter Arbeitsausschuß eine Miniaturenausstellung vorbereitet, die wirklich Anspruch auf Bedeutung erheben konnte, was um so erfreulicher, als die zur Schau gebrachten Objekte — mit Ausnahme zweier größerer Kollektionen, des regierenden Fürsten Wilhelm von Hohenzollern-Sigmaringen und des Grafen Reinhart von Neipperg — fast sämtlich in *Münchener* Privatbesitz verborgen gewesen waren. Die aus 3000 Eingängen ausgewählten ca. 730 Arbeiten, denen vergleichshalber einige fünfzig moderne angegliedert wurden, waren, nach Schulen geordnet, in zwei Sälen in möglichst historischer Reihenfolge aufgestellt und orientierten namentlich über die süddeutsche Miniaturmalerei, vornehmlich München und Wien, in vollkommen genügender Weise. Doch waren auch mittel- und norddeutsche, italienische, französische, englische und nordische Künstler mit ausgezeichneten Stücken vertreten. Ein XXIV und 231 Seiten und 14 Tafeln umfassender Katalog von Dr. *Hans Buchheit* und Maler *Carlo Jeannerat* enthielt außer einem kurzen Vorwort mit Hinweisen auf die Anordnung der Ausstellung und den üblichen Verzeichnissen die ausführliche Beschreibung jeder einzelnen Nummer, einschließlich genauer Material-, Maß-, Inschrifts- und Farbangaben, und erweist sich dadurch als ein für die Wissenschaft wertvolles Buch, dessen sorgfältige Arbeit um so dankbarer anerkannt werden muß, als den Verfassern nur die allerkürzeste Zeit zur Verfügung stand.

Das älteste und wohl auch wertvollste Stück der gesamten deutschen Arbeiten war das dem Nationalmuseum gehörige Porträt eines 27jährigen Mannes mit braunem Vollbart auf blauem Grund von Hans Holbein d. J., das ursprünglich für ein Selbstbildnis des Hans Mühlich gehalten, von Buchheit, auf den berühmten Augsburger bestimmt worden war. Unter den wenigen noch dem gleichen Jahrhundert entstammenden Miniaturen fiel das Bildnis der Erzherzogin Magdalena von Österreich auf, der Stifterin des Klosters Hall, das gegen 1600 von einem unbekannten Meister gearbeitet, durch seine Farbenzusammenstimmung (schwarze Stiftstracht, bleiches Gesicht, grauer Grund) zu den fesselndsten Stücken der Ausstellung gehörte. Eine große Anzahl ausgezeichneter Arbeiten des 16. bis 19. Jahrhunderts, deren Meister nicht festzustellen waren, hatte man in eigenen Kästen und Vitrinen vereinigt und so möglichst von den mit Namen bekannten Malern (im ganzen 219) gesondert. Von letzteren waren für uns speziell die in München ansässig gewesenen interessant, deren sich 36 vorfanden, darunter Hauptmeister wie Joseph Heigel, Franz Napoleon Heigel, Joseph Kaltner, Mathias und Kaspar Klotz, Georg de Marées, Carlo Restallino, Franziska Schöpfer, Maximilian Schrott, Therese Voigt u. a. Einer der ältesten dieser Künstler, Georg de Marées, hat in Haltung und Ton ausgezeichnete Miniaturen geschaffen, sein Bestes aber doch wohl in den großen Bildnissen gegeben, wie sie uns aus den bayrischen Galerien und Schlössern und Münchener Privatbesitz bekannt sind. Eine fast vollkommen neue Erscheinung war der vermutlich in Nymphenburg geborene Joseph Kaltner, der in verschiedenen seiner Werkchen, wie den Bildnissen eines unbekannten vornehmen Herrn von 1793, der Kurfürstin Elisabeth Maria von 1795 oder den Grafen Basselet la Rosée berühmte Meister seiner Zeit nicht unbedeutend überragt. Auch in der in ihren Lebensdaten und ihrer Entwicklung noch völlig unbekannten Jeannette Kapp mußte man eine beachtenswerte Künstlerin anerkennen (Bildnis Max Jos. I. v. Bayern), ebenso in der Italienerin Therese Voigt geb. Fiorini, deren Vorzüge auffallende Frische und gesunde Empfindung sind (Porträt einer Gräfin Bayersdorff). Ziemlich reich waren die beiden Heigel vertreten, der jüngere Franz Napoleon u. a. mit dem feinen Kniestück einer Freifrau von Kramer und einem liebenswürdigen Selbstporträt von 1830, dann Franziska Schöpfer, deren 27 Arbeiten zwar manches kraftlose und etwas flaue Stück enthielten, in der Mehrzahl aber doch weit über dem Durchschnitt damaliger Miniaturmalerei standen, wie in den interessanten Porträts des Landschaftsmalers Wilh. v. Kobell (1802), des Joh. Bapt. Ant. Mandl und seiner Frau (1807) und dem reizenden Bildchen des vielleicht dreijährigen Prinzregenten Luitpold von Bayern. Da es im Rahmen dieses Berichtes nicht möglich ist, auf einzelnes genauer einzugehen, seien hier nur noch jene Künstler der Münchener Gruppe erwähnt, die

sich nach den Feststellungen der Katalogverfasser als Unbekannte ergeben haben. Es sind dies ein gewisser *Preißer,* der mit drei Arbeiten vertreten war (am besten das Bildnis eines Baron Leoprechting), ein gewisser *Rietfehlt,* ein *F. Mattheus Schäffler* und ein *Franz Joseph Winter.* Die beiden letzten vermutlich Münchener Künstler, Preißer wahrscheinlich Bayer.

Besondere Überraschungen bot die österreichische Abteilung durch sieben größtenteils unbekannt gewesene Arbeiten Fügers, dabei ein ca. 1780 entstandenes Selbstporträt in pathetischer Haltung und das bisher verschollen geglaubte Bildnis des Kurfürsten Friedrich Karl Joseph Freiherr von Erthal, Erzbischof von Mainz, der Füger im Jahre 1789 nach seiner Residenz eingeladen und sich verschiedentlich von ihm hatte porträtieren lassen. Für noch bedeutender als dieses Werk möchte ich das kleine Medaillon des letzten Kurfürsten von Mainz, Reichsfreiherrn Karl von Dalberg halten, dessen zarte, hellila Töne (in der Kleidung) und weiche, lockere Behandlung des Gesichtes und des graumelierten Haares die Vorzüge und Schwächen dieses heute so geschätzten Malers noch stärker charakterisieren. Über Daffingers Künstlerschaft konnte man sich an 21 Arbeiten ein gutes Urteil bilden, ebenso waren Peter, Ender, Kriehuber, Anreiter, Saar, die verschiedenen Theers und andere Wiener Künstler gut vertreten, mit Ausnahme Waldmüllers, von dem lediglich eine hübsche getuschte Bleistiftszeichnung, die Fürstin Sofie Liechtenstein darstellend, zu sehen war. Unter den Meistern des Auslandes ragten die Franzosen hervor. Aus seiner berühmten Sammlung von Limoges hatte Prof. Pringsheim drei ausgezeichnete Stücke zur Verfügung gestellt, zwei Porträts eines unbekannten Fürstenpaares von Jean Court und ein außerordentlich schlicht und einfach wirkendes Bildnis der Leonora Galigai, Hofdame der Maria von Medici, in tiefen leuchtenden Farben von Jean Limousin. Die spätere eigentliche Miniaturmalerei Frankreichs wurde vornehmlich durch eine Anzahl Porträts von J. B. Isabey (verschiedene Napoleone, König von Rom, Marie von Orleans, Friedrich Wilhelm III. von Preußen u. s. f.) und Auguste Garnerey veranschaulicht, durch Arbeiten von J. B. Augustin (vorzügliches, sehr lebenswahres Bildnis Ludwigs I. von Bayern als Kronprinz) und solche der Isabeyschüler Aubry, Bell, Benner, Daniel Saint wie einer weiteren großen Anzahl von Künstlern, von denen der Katalog Bourdon, J. Desvernois, Gagnereaux, Lecomte und Nandin als nicht näher bekannte Meister aufführt. Die italienische Gruppe hatte als eines der interessantesten Stücke das Porträt einer unbekannten venezianischen Marchesa von der Hand der Rosalba Carriera aufzuweisen, vortrefflich in seinen Farben erhalten, weiterhin Arbeiten des Domenico Bossi, der Louise Blangini, des unbekannten P. Betelli, des Christofalo Marcuri u. a. Ein Ölbild von Isaak Oliver (Lettice, Countesse of Leicester), Miniaturen von Peter Lely, George Engleheart, Mary Green, Andrew Plimer, A. Robertson, John Smart, um nur die wichtigsten zu nennen, vertraten Englands Können in diesem Kunstzweig und vervollständigten mit einigen niederländischen, polnischen und russischen, dänischen und schwedischen Künstlern das Gesamtbild der dankenswerten Veranstaltung. Daß auch die Behälter und Aufbewahrungsgegenstände der Miniaturen, als Dosen, Broschen, Armbänder, oft mit reichstem Juwelenschmuck, Fächer, Knöpfe und ähnliches, ferner hübsche Wachs-Eglomiséarbeiten, Silhouetten und etliche orientalische Buchmalereien regstes Interesse verdienten, mag zum Schluß noch erwähnt werden.

Etwa zu gleicher Zeit hatte die Galerie Heinemann eine Ausstellung französischer Kunst des 18. Jahrhunderts eröffnet. Da aus jeder anderen Epoche der Geschichte der Malerei heute eher eine einigermaßen wertvolle Kollektion zusammenzubringen ist, als gerade aus dem gefeierten Säkulum der Watteau, Boucher und Fragonard, so durfte man sich nicht wundern, wenn das Gebotene hinter den früheren Veranstaltungen einer modern französischen, altenglischen, altspanischen und den deutschen Ausstellungen ziemlich zurückblieb. Das einzige Bild, das von der Grazie und dem Charme, wie sie Watteau in die französische Malerei eingeführt hat, einen beiläufigen Begriff geben konnte, war ein »Ländliches Fest« von Pater, das in Motiv und Komposition ganz auf Watteauscher Kunstanschauung basierte. Der große Meister selbst war mit keiner für ihn charakteristischen Arbeit vertreten, denn die zwei Porträts eines Abbé Haranger und seiner Nichte — sonst durchaus qualitätvolle Werke — waren schon rein gegenständlich nicht das, was man zu sehen wünschte. Eher konnte man bei Boucher auf seine Rechnung kommen, von dessen fünf ihm zugeschriebenen Werken »Das Geständnis« (junges Liebespaar in schöner Landschaft lagernd) am meisten der Beachtung wert war. Zwei leere, Fragonard zugeschriebene Köpfe schlossen wenigstens dem Namen nach das berühmte Dreigestirn. Wertvoller gestaltete sich die Ausstellung aber bei Betrachtung der Künstler zweiten Ranges. So fanden sich von den noch in frühere Zeit zurückreichenden Meistern ein recht lebendiges und liebenswürdiges Bildnis Molières von L. Bourdon, ein gutes Damenporträt von Nicolas de Largillière und zwei Damenbildnisse von Robert Tournière, von denen das einer Madame de Parabère in der farbigen Behandlung der Kleidung zwar Härten aufwies, in der Wiedergabe des charmanten, lebenslustigen Köpfchens aber mit den dunklen, verheißungsvollen Augen eine Ahnung von der maßlosen Genußfreude jenes Jahrhunderts aufdämmern ließ. Auch von Jean François de Troy war ein tüchtiges, besonders in koloristischer Hinsicht qualitätvolles Damenbildnis ausgestellt, weiter gute Porträts von Alexandre Roslin, J. B. Perronneau und Antoine Vestier, dessen 1792 datierte Dame am Klavier zu den besten Werken des Saales gehörte. Chardin war lediglich in einem Porträt des (selbst ziemlich mäßig vertretenen) Malers A. Pesne schätzbar; von seinen berühmten Stilleben konnte man eher durch ein Werk seiner Schülerin Anne Vallayer-Coster einen Begriff bekommen, wie durch das ihm selbst zugeschriebene Stück. Mit einigen der moralisierenden Genrebilder und einem der bekannt »süßen« Mädchen-

köpfe von Greuze, mit ein paar Landschaften des Ruinen-Robert und Porträten der Vigée-Lebrun und L. Davids war dann die Übergangszeit ins 19. Jahrhundert vertreten, die ja nicht von der gleichen Bedeutung wie die Zeitspannen Watteau-Fragonard oder Delacroix-Manet.

Von den Frühjahrsausstellungen moderner Kunst machte die der Sezession einen wenig günstigen Eindruck. Schon im vergangenen Jahr hatte man sich über die große Weitherzigkeit der Jury gewundert. Heuer hat dieselbe aber solche Dimensionen angenommen, daß man sich in manchen Räumen in einen Salon der Unabhängigen versetzt glauben konnte. Um möglichst viele Arbeiten unterzubringen, hatte man auch noch die Sezessionsgalerie im obern Stock ausgeräumt und ein wildes Heer von zweifelhaften Talenten und Schwadroneuren, um nicht andere Bezeichnungen zu gebrauchen, mit Hurra und Hussa einreiten lassen. Die Frühjahrsausstellung soll also offenbar in Zukunft preisgegeben werden. Nun ist es ja höchst lobenswert, daß man den Jungen möglichst entgegen kommt und sehr richtig, sich nicht ausschließlich auf die Richtung zu versteifen, die man selbst als die alleinseligmachende erkannt zu haben glaubt. Man dürfte aber doch etwas schärfere Kritik üben und sollte nicht der Verrohung, der Unfähigkeit und den immer häufiger werdenden pathologischen Elementen derartig Vorschub leisten, denn man tut damit weder dem jungen Nachwuchs noch der Kunst einen Dienst. Den Juroren ist scheinbar die Angst, für rückständig gehalten zu werden, in die Glieder gefahren und in dem Streben nach Dokumentierung ihres Freisinns in künstlerischen Dingen haben sie Leuten Tür und Tor geöffnet, die hier wirklich nichts zu suchen haben und nur die Sezession wie auch die begabten und ehrlichen Kräfte ihrer eigenen Richtung in Mißkredit bringen. Indessen verlangt die Gerechtigkeit zu konstatieren, daß zwischen dem vielen Wertlosen auch manche stärkere Begabung oder wenigstens ernstes Wollen anzutreffen war. Von den älteren einheimischen Mitgliedern der Sezession hatten verhältnismäßig wenige ausgestellt, dagegen hatte sich ein auswärtiger, Otto Greiner, mit einer Kollektion von 125 Arbeiten in Öl, Pastell und Graphik, eingefunden. Es gab in München einige optimistische Gemüter, die glaubten, Greiner werde als Professor an die hiesige Akademie berufen werden. So segensreich das gewesen wäre (denn ich vermute, seine Bedeutung als Lehrer würde die des Künstlers vielleicht um ein Gutes überragen), so konnte jeder Kenner hiesiger Verhältnisse doch von vornherein sagen, daß das eitel Luftschlösser seien. Was nun Greiners Leistungen als Maler und Graphiker betrifft, so gab die Ausstellung keine neuen Aufschlüsse, sondern bestätigte nur das bisher gehegte Urteil. Sein Können und sein Fleiß sind außerordentlich. Die Gewissenhaftigkeit, mit der er für seine Bilder und graphischen Blätter zahlreiche, genaue, peinlichst durchgeführte Studien anfertigt, mit der er für jedes Detail einer Komposition ein bestimmtes Vorbild in der Natur zugrunde legt, steht heute ganz vereinzelt da. Liegt aber darin schon die Kunst? Ist ein Bild wie der bekannte »Odysseus und die Sirenen« des Leipziger Museums wirklich ein von innen heraus belebtes und in irgendeine unserer heutigen Formensprachen übersetztes Stück großer griechischer Kunstempfindung, oder ist es eine mehr verstandesmäßige Zusammensetzung sorgfältigster Aktstudien, die wie schlechte Schauspieler durch die bloße Maskerade und den Titel nicht über die Unfähigkeit, den geistigen Gehalt ihrer Rolle zu verkörpern, hinwegtäuschen können? Ich spüre bei diesen größeren Arbeiten Greiners immer das Modell, das dozierende[1]) Können, entbehre aber des innern Ergriffenseins und des Eindrucks einer groß und seherisch gestaltenden künstlerischen Persönlichkeit. Und das besonders, wenn er seine Vorwürfe der griechischen Mythologie und verwandten Gebieten entnimmt, wie ich auch die Lithographien »Parisurteil« und »Herkules am Scheidewege« zu seinen unglücklichsten Schöpfungen rechnen möchte. Anders dagegen, wo es sich um weniger anspruchsvolle Themata handelt. Unter seinen Studien finden sich vorzügliche Blätter wie die »Olive am Gardasee« und der »Weidenstamm« im Besitz W. Weigands oder die verschiedenen Zeichnungen und Pastelle nach römischen Modellen, in denen das vollkommene Fehlen dessen, was wir Gemüt nennen, das kalte, berechnende, aber oft leidenschaftliche, fast dämonische römische Weib vorzüglich charakterisiert sind. Auch die Bildnisse seines Zeichenlehrers Haferkorn und des Signor Rudolfo Pichler, das »Studienblatt«, die »Terrasse«, die duftige Zeichnung zu F. Langheinrichs »An das Leben« und vieles andere muß man als wertvolle Arbeiten bezeichnen. Die Aktstudien, denen manchmal der Vorwurf der Langeweile nicht erspart bleiben kann, zeigen sich da am lebendigsten, wo Erotik etwas mitspricht, wie in den Blättern für die Hexenschule, die auch in der Wiedergabe der jeder menschlichen Regung baren Hurengesichter ausgezeichnet sind. Von der großen Menge der übrigen Aussteller muß ich mich auf Nennung weniger Namen beschränken. Von Hayeck, Vetter und Julius Heß hatten wie gewöhnlich solide Arbeiten geschickt, zartere Empfindung wiesen V. Thomas' »Vorstadthäuser« und Erich Buchwald-Zinnwalds »Der erste Schnee« auf, während August Lüdecke, Felix Bürgers, Otto Kopp und Otto Vollmann besonders durch die Behandlung der Farbe Gutes leisteten. Als sehr sympathisch ergaben sich ferner das schlichte und ausdrucksvolle Bildnis einer stehenden Frau von Ludwig Voß, die »Eisarbeiter« von Walter Klemm und die Radierungen F. Steiningers. Aus dem diesmal sehr reich beschickten Plastiksaal waren neben einigen Arbeiten des mit einer ganzen Kollektion vertretenen Floßmann, einige impressionistische Büsten Fritz Behns, zwei einfach, aber plastisch empfundene Porträtköpfe von Fritz Claus und ein Studienkopf zu einem Christus im Grab von Karl von Lilien erwähnenswert.

1) Man vergegenwärtige sich besonders den Mann, der Odysseus fester schnürt, namentlich den linken Arm mit dem stark hervortretenden Bizeps.

Einer eifrigen Fürsorge kann sich in München die allermodernste Malerei erfreuen, jene neue Kunst, die jedes intensivere Naturstudium veneint, sogar für geistige Feigheit erklärt und in Gauguin, Matisse und Picasso ihre letzten Anreger sieht, von denen ausgehend sie immer tiefer in das Geheimnis der wahren Seelenmalerei einzudringen trachtet. Wir haben hier gegenwärtig drei Gruppen, die diese verheißenden Pfade wandeln: die »Neue Münchener Künstlervereinigung«, den »Blauen Reiter«, der jüngst eine allgemein erheiternde Ausstellung in der Buchhandlung Golz veranstaltet hat, und die Künstlervereinigung »Sema«, die eben bei Thannhauser zum erstenmal vor das Publikum tritt.[1]) All diesen Künstlergruppen ist eines eigentümlich, der ausgiebige Gebrauch literarischer Hilfsmittel, um den Beschauer durch das Wort von der Richtigkeit ihrer Ideen und dem Wert ihrer Schöpfungen zu überzeugen, da den Kunstwerken selbst diese Fähigkeit nicht innezuwohnen und auch von den eigenen Verfertigern nicht ganz zugetraut zu werden scheint. Nun würde man Unrecht tun, wollte man alle Anhänger dieser extremen Richtungen schlechthin in einen Topf werfen und ihnen jeden Zusammenhang mit wirklicher Kunst absprechen. Es sind Leute darunter, die etwas Gutes anstreben und mit heiligem Ernst für ihre Sache kämpfen. Die große Gefahr und das Unheil liegt aber darin, daß die neuen Lehren auch dem talentlosesten Stümper, dem charakterlosen Schwindler und dem Psychopathen in einer Weise Gelegenheit geben, sich neben den Ehrlichen zu stellen, wie es bisher in der Kunst ganz unmöglich war, da das Erfordernis eines gewissen Maßes handwerklichen Könnens wenigstens äußerlich noch eine kleine Schranke bedeutete. Nachdem diese aber gefallen, steht das Gebiet der Kunst nun jedem, der sonst keine innere Berechtigung dazu hat, zur eigenen Betätigung frei und der bedeutende Zulauf beweist, daß man die Gelegenheit wahrnimmt. Von unsern einheimischen Vereinigungen zeigt sich die »Sema« als die gemäßigtste; sie ist auch diejenige, die wirkliche Begabungen aufzuweisen hat, wie Gustav Jagersbacher, dessen vier Bilder sämtlich innern Wert haben und Produkte eines ehrlichen Empfindens und Wollens sind. Ebenso zeigt die Landschaft A. Frickes »Spaziergänger« ein bedeutenderes Talent, das auch in den figürlichen Werken wie den »Einfältigen« etwas Gutes will, hier jedoch noch nicht über die nötige Kraft verfügt. Lebendig und ansprechend sind die Radierungen Ad. Schinnerers, solid, ohne jede Extravaganzen das Bild »Die Vorstadt« von F. W. Schülein. Dagegen halte ich Max Oppenheimer zwar für einen sehr begabten, jedoch durchaus ungesund und pathologisch empfindenden Künstler. Bei Edwin Scharff scheint eine vielleicht unbewußte künstlerische Anregung bis in die Renaissancezeit zurückzuverfolgen zu sein. Ähnliche Empfindung in der Darstellung menschlicher Körper tritt schon bei Signorelli auf und erfährt ihre glänzendste Ausbildung und Anwendung bei Michelangelo. Die Zuchtlosigkeit unserer Zeit gibt aber, wo die die genannten Meiser Vollendetes geschaffen haben, nur Fragmente und begnügt sich mit aphoristischen Andeutungen, da ihr die Kraft fehlt, das ursprüngliche künstlerische Erlebnis durch eine länger dauernde handwerkliche Tätigkeit hindurch lebendig zu erhalten. Auf die übrigen Mitglieder der Sema, die in F. Gerstel auch einen nicht unbegabten Bildhauer besitzt, weiter einzugehen, verbieten deren Werke und der mir zur Verfügung stehende Raum in gleicher Weise. Vielleicht werden einige von ihnen dieser Vereinigung später den Rücken kehren und sich — zum Nutzen für beide Teile — dem blauen Reiter in die Arme werfen, in dessen erheiternder Gesellschaft ja P. Klee z. B. sein Rößlein schon früher getummelt hatte.

Zum Schluß noch die Nachricht, daß im Nationalmuseum kürzlich drei neue Säle eröffnet wurden, von denen zwei eine vorübergehende Ausstellung von Zeichnungen Al. Bibienas und verschiedener Schweizer und deutscher Meister des 15.—19. Jahrhunderts beherbergen, während in dem mittleren eine reiche Anzahl Renaissance- und Barockbronzen (z. T. Nachbildungen nach Antiken) untergebracht ist.

W. BAYERSDORFER.

1) Inzwischen hat sich schon wieder eine neue, mit dem Namen »Mosaik« gebildet (s. Sp. 432 dieser Nummer).

NEKROLOGE

† **München.** In der Nacht vom 1. auf 2. Mai starb hier der bekannte Kupferstecher **Johann Burger**, Ehrenmitglied der Kgl. bayer. Akademie. Geboren 31. Mai 1829 in Burg in der Schweiz, kam er 1850 nach München, wo er bis 1856 an der Akademie studierte, arbeitete dann in Dresden, Florenz und Rom und ließ sich 1859 wieder in München nieder, um diesen Wohnsitz auch bis an sein Lebensende festzuhalten. Bekannt sind seine zahlreichen Stiche nach alten und modernen Meistern, namentlich Cornelius und Schraudolph.

Der Bildhauer Professor **Otto Stichling** ist in Berlin, 46 Jahre alt, gestorben (geb. in Ohrdruf bei Gotha am 10. April 1866). Er war Lehrer an der Charlottenburger Kunstgewerbeschule. Eine lebensgroße Bronzegruppe, »Junges Weib«, befindet sich in der Nationalgalerie. Auch schuf er den plastischen Schmuck für öffentliche Gebäude in Charlottenburg, Wiesbaden und anderen Orten.

Professor Dr. **Johann Rudolf Rahn,** ordentlicher Professor für Kunstgeschichte an der Universität und der eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, ist im Alter von 71 Jahren gestorben (geb. 24. April 1841 in Zürich). Mit ihm ist einer der feinsten und gründlichsten Kenner der Kunstentwicklung seiner schweizerischen Heimat dahingegangen. Neben seiner umfassenden »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz von den ältesten Zeiten bis zum Ausgang des Mittelalters«, die 1876 zuerst erschien, gibt es eine Reihe weiterer Arbeiten von ihm, die das Resultat der Durchforschung der Kunstaltertümer seines Heimatlandes enthalten. Als akademischer Lehrer erfreute er sich hoher Wertschätzung bei den Studierenden.

PERSONALIEN

† **München. Heinrich Wölfflin** hat am 29. April, von einem außerordentlich zahlreichen Auditorium freudigst begrüßt, seine erste Münchener Vorlesung über »Entwicklungsgeschichte der neueren Kunst« begonnen.

Berlin. Prof. Dr. **Adolf Goldschmidt,** der Nachfolger Heinrich Wölfflins, begann seine Vorlesungen an

der Berliner Universität mit einem Kolleg über die altniederländische Malerei im 15. und 16. Jahrhundert vor einer großen Zahl von Hörern.

Auf der **Kunstausstellung in Amsterdam** verteilte die Jury (der auch Max Liebermann als Mitglied angehörte), folgenden deutschen Künstlern Medaillen: die goldene Medaille für Malerei erhielt *Max Slevogt*, die silberne *Claus Bergen;* die goldene Medaille für graphische Künste *Ludwig Jungnickel*, die silberne *Käthe Kollwitz*, die bronzene *Albert König;* die goldene Medaille für Plastik *Fritz Klimsch*, die silberne *August Kraus*, die bronzene *Wera v. Bartels.*

+ **München.** Der Tiermaler **Johann B. Hofner** feierte am 30. April seinen 80. Geburtstag. Wie wenigen erinnerlich sein dürfte, war er der erste Lehrer Franz v. Lenbachs, mit dem er während seiner Studienzeit immer die Ferien in der Heimat Schrobenhausen verbrachte. Er war es, der die ersten malerischen Versuche Lenbachs beurteilte, ihn zum Weiterarbeiten aufmunterte und später sogar manches Bild mit ihm gemeinsam gemalt hat. Die gegenseitige Freundschaft — Hofner war um vier Jahre älter — hielt bis zum Tode des berühmten Porträtisten an.

DENKMALPFLEGE

Zwölfter Tag für Denkmalpflege Halberstadt 1912. Aus dem Programm sei hervorgehoben: Mittwoch den 18. September Begrüßungen und Ansprachen, Geschäftliche Mitteilungen, Lichtbilder-Vortrag des Herrn Geheimen Hofrates Professor *Dr. Meier-Braunschweig* über: »Halberstadts Kunstdenkmäler«; Donnerstag den 19. September erste Sitzung in der Aula des Lyceums 9 Uhr vormittags mit der Tagesordnung: Eröffnungsansprache des Vorsitzenden, Geheimer Hofrat Professor Dr. von Oechelhaeuser-Karlsruhe, »Moderne Laden-Einrichtungen in alten Häusern« Referent: Architekt *Professor Högg-Dresden,* »Gesetzlicher Schutz der kirchlichen Kunstdenkmäler«, Referenten: Prof. *Dr. Bredt-Barmen*, Superintendent *Wissemann-Hofgeismar* und Konservator Professor *Dr. Sauer-Freiburg i. B.;* »Denkmalhandel und Denkmalpflege«, Referent: Museumsdirektor Professor *Dr. Koetschau-Berlin.* Nach Schluß der Sitzung: Führung durch den Dom und gruppenweise Besichtigung des Domschatzes. Freitag den 20. September zweite Sitzung in der Aula des Lyceums mit der Tagesordnung: »Technisches aus der Denkmalpflege«, Referent: Geheimer Oberbaurat *Hoßfeld-Berlin*; »Auswahl und Behandlung der für Restaurationen in Betracht kommenden Materialien«, Referent: Dombaumeister *Hertel-Köln*; »Baugewerkschulen und Denkmalpflege«, Referenten: Oberbaurat *Julius Deininger-Wien* und Oberlehrer *Scriba-Hildesheim.* Nachmittags gruppenweise Führung zur Besichtigung der Kunstdenkmäler der Stadt. Samstag den 21. September vormittags: Fortsetzung der Führung zur Besichtigung der Kunstdenkmäler der Stadt. Abfahrt vom Hauptbahnhof nach Quedlinburg. Für Sonntag den 22. September ist kein bestimmtes Programm vorgesehen, doch wird der Ortsausschuß dafür Sorge tragen, daß diejenigen Teilnehmer der Tagung, welche einen Ausflug nach Goslar oder auch einer der anderen alten Harzstädte (Ballenstedt, Gernrode, Wernigerode usw.) machen wollen, bei rechtzeitiger Anmeldung ortskundige Führung erhalten. Nähere Mitteilungen hierüber am Begrüßungsabend. Der Ortsausschuß empfiehlt, für die Beschaffung von Wohnungen in Gasthöfen oder Privatquartieren sich der Vermittlung seines Wohnungs-Komitees zu bedienen, Adresse: Stadtsekretariat im Rathaus. — Die Teilnahme an der Tagung ist eine freie. Es ist hierzu weder eine Einladung, noch die Zugehörigkeit zu einem verwandten Vereine oder Verbande erforderlich. Von jedem Teilnehmer wird zu den Kosten der Tagung ein Beitrag von 5 Mark erhoben, wofür außerdem der gedruckte stenographische Bericht über die Verhandlungen übersandt wird.

FUNDE

Das männliche Bildnis des Carel Fabritius in Rotterdam. Eine wichtige Entdeckung hat man in Rotterdam bei einer neuen Untersuchung des männlichen Bildnisses von Carel Fabritius gemacht. Der Direktor der Sammlung, Herr Schmidt-Degener, berichtet darüber in der von der »Vereeniging tot bevordering van beeldende kunsten« herausgegebenen Jahrespublikation, die einigen der hervorragendsten Gemälde des Rotterdamer Museums gewidmet ist. Auf dem genannten Bildnis, das früher die gefälschte Signatur Rembrandts trug, aber schon 1859, als man beim Entfernen der Übermalungen des Hintergrundes den Namen Fabritius entdeckte, hat man nun kürzlich eine zweite, teilweise ausgekratzte Signatur mit Datum und Altersbezeichnung gefunden; dieselbe befindet sich im Hintergrund links etwas über der Schulter und lautet ergänzt: *C. Fabritius Aet. Aº. 31,* und darunter *1645.* Diese Inschrift ist aus zwei Gründen von besonderer Wichtigkeit: denn erstens geht aus dem unmittelbar auf den Namen folgenden Aet. Aº 31 hervor, daß wir es hier mit einem Selbstbildnis des Künstlers zu tun haben, und zweitens gibt sie uns Aufschluß über das Geburtsjahr des Meisters, über das bisher jede authentische Nachricht mangelte. Das Jahr 1624, das man, gestützt auf die Angabe Bleyswycks in seiner Beschreibung von Delft, als das Geburtsjahr annehmen mußte, war für das 1640 datierte Bildnis des Herrn de Notte im Ryksmuseum viel zu früh; denn daß Fabritius dieses technisch so reife Werk mit 16 Jahren gemalt haben sollte, war doch kaum glaublich. Steht jedoch nun 1614 als Geburtsjahr fest, so rückt das Amsterdamer Bildnis in das 26. Lebensjahr des Künstlers, was keine Schwierigkeiten bietet. Schmidt-Degener hatte schon früher in dem Dargestellten des Rotterdamer Porträts einen Maler vermutet; das mit Atlasstreifen durchsetzte Wams schien ihm darauf hinzudeuten; er verweist auf die ganz ähnliche Kleidung des Malers auf dem Gemälde von Vermeer in der Sammlung Czernin in Wien. Es ist ferner von Interesse, daß der so charakterische Kopf des Rotterdamer Porträts noch auf zwei andern Gemälden vorkommt, nämlich auf dem Hauptwerke des *Bernaert Fabritius* in Braunschweig, Petrus im Hause des Hauptmanns Cornelius, wo Schmidt-Degener in der Person des Hauptmanns, der ein Petschaft mit dem Buchstaben F in der Hand hält, den Dargestellten des Rotterdamer Porträts, also den Maler Carel Fabritius zu erkennen glaubt; es ist dasselbe Gesicht mit den eingefallenen Backen, der niedrigen Stirn und dem wilden Haarwuchs. Noch auffallender ist die Übereinstimmung mit einer Figur auf einem unter *Rembrandts* Namen gehenden Gemälde, dem ungetreuen Knecht auf dem gleichnamigen Werke der Wallace-Sammlung in London, das ungefähr 1650, vier Jahre vor dem tragischen Tode des Carel Fabritius entstanden ist; hier tritt auch deutlicher die charakteristische, so scharf aus dem Gesicht hervorspringende Nase hervor, und diese Figur berührt sich auch im Betonen des Sinnlichen und Leidenschaftlichen mehr mit dem Rotterdamer Selbstbildnis.

M. D. Henkel.

AUSSTELLUNGEN

Die **Große Kunstausstellung Dresden 1912,** die am 1. Mai unter den üblichen Feierlichkeiten eröffnet wurde, erhält ihre besondere Bedeutung durch die große Sonderausstellung *Monumentale und dekorative Kunst,* sowie durch eine kleinere wertvolle Sammlung Frauenbildnisse, die ihr eingegliedert wurden. Im übrigen hat sie alle die

Vorzüge, die den Dresdner Kunstausstellungen seit dem Jahre 1897 unter Gotthardt Kuehls Leitung nachgerühmt werden konnten. Wieder sind die Räume, vor allem die große Mittelhalle, in der die Plastik untergebracht ist, und die Räume zur Linken der Eingangskuppelhalle für die Werke der Monumentalkunst in ganz neuer Weise umgestaltet worden, wiederum war die Ausstellung nicht der allgemeinen Beschickung zugänglich, sondern wurden die Kunstwerke durch je einen Vertreter in der betreffenden deutschen Kunststadt ausgewählt, ferner wurde wieder eine besondere und zwar recht stattliche Abteilung für das Kunstgewerbe durch Prof. Karl Groß geschaffen, und wieder sorgte der Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts Max Lehrs für eine auserlesene Sonderabteilung Graphischer Kunst, die rund 500 Stück umfaßt.

Die Monumentalräume haben diesmal *Georg und Max Wrba*, der Bildhauer und der Architekt ausgestaltet, nachdem vor ihnen seit 1897 Wallot, Schilling und Gräbner, Wilhelm Kreis, Fritz Schumacher und Hans Erlwein daran ihre Kräfte erprobt hatten. Die Brüder Wrba haben auf neuen Wegen bedeutsame Werke der Raumkunst geschaffen. Ihre Architektur ist streng, herb und sachlich, nur auf den Zweck bedacht, Räume und Flächen zu schaffen, wo die Werke der Malerei und der Plastik möglichst günstig zur Geltung kommen sollen. Mit entschiedener Betonung der senkrechten Linie ohne jede Ornamentik ist im Hauptsaal eine große feierliche Wirkung erzielt. Auch der große Saal, wo die Stuckschen Friese hängen (einst vom Reichstag zurückgewiesen), und der hohe Achtecksaal, wo Ferdinand Hodlers riesengroße Alpenbilder in die Wand eingelassen sind, geben sich als bedeutsame Leistungen rein zweckmäßiger schlichter Raumkunst. Imposant ist auch der Wiener Monumentalsaal von *Joseph Hoffmann*, wo der Maler Gustav Klimt und der Bildhauer Anton Hanak ihre Werke zeigen. Die Räume für Malerei hat sodann der Architekt *Georg Heinsius von Mayenburg* mit künstlerischem Geschmack ausgestaltet, besonders prächtig den der Dresdener Kunstgenossenschaft. Der sehr vornehme Saal der Vereinigung norwestdeutscher Künstler stammt von *Peter Behrens*, der der Künstlervereinigung von dem Dresdner *Paul Bender*. Ganz eigenartig ist sodann der Doppelraum, den *Max Klinger* geschaffen hat. Man erinnert sich, daß der Meister in den 1880er Jahren für die Villa des Herrn Albers in Steglitz ein vollständiges Zimmer mit Wand- und Friesmalereien schuf, das aber nur etwa einen Monat bestand, weil der Schwamm das Haus zerstörte. Die besten jener Malereien sind noch in der Berliner Nationalgalerie, in der Hamburger Kunsthalle und anderen Orten zu sehen. Jetzt hat Klinger in mehr als einjähriger Arbeit in Anlehnung an den Albersschen Raum aber in neuer Fassung nochmals ein Zimmer dieser Art hergestellt, das durch weiße Säulen mit goldenen Kapitellen gegliedert ist und in den Füllungen Raum für eine Reihe reizvoller Naturbilder bot. Der ganze Fries ist mit einer fortlaufenden Schilderung phantastischen Meereslebens bemalt, auch der Sockel in schwarzem Holz ist mit Umrißmalerei geschmückt. Selbst die Türen — diese zum Schaden der Gesamtwirkung — weisen in den Füllungen Malereien auf. In der Kaminnische dieses Zimmers steht eine wundervolle weibliche Figur in weißem Marmor, in dem kleineren Vorraum ein weiteres Gemälde mit zwei lebensgroßen Figuren, sowie zwei bronzene Büsten (Prof. Lamprecht und Dr. Steinbach).

Im ganzen umfaßt die Ausstellung nach der ersten Auflage des Katalogs 1959 Nummern, darunter 300 Skulpturen, 742 Gemälde, 717 Werke der Griffelkunst, 63 architektonische Modelle und Zeichnungen, der Rest Werke des Kunstgewerbes, besonders Keramik: vertreten sind namentlich die Kgl. Porzellanmanufakturen zu Berlin, Meißen und Nymphenburg, die Schwarzburger und die Rosentaler Porzellanfabrik, dazu Schmucksachen, Stickereien und Plaketten. Dazu kommen zwei besondere Räume der Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst von Riemerschmid und Niemeyer, der erste mit Wandmalereien von Bruno Goldschmitt in München. Sonderausstellungen wurden zugebilligt: dem Dresdner Maler Gotthard Kuehl, den Karlsruher Malern Heinrich Altherr und Albert Haueisen, dem Wiener Maler Gustav Klimt und dem Wiener Bildhauer Anton Hanak, dem Berliner Bildhauer Franz Metzner. In der auserlesenen graphischen Abteilung sind mit geschlossenen Gruppen vornehmlich vertreten: Max Klinger, Otto Greiner, Max Liebermann, Käthe Kollwitz, Emil Orlik, Hans Meid, Ludwig von Hofmann, Margarethe Geibel, Eduard Thöny, Carlos Grethe und Hans Thoma. Die Ausstellung als Ganzes wirkt vornehm und gediegen; es ist wiederum ein künstlerischer Genuß, in den so mannigfaltig und mit so viel Geschmack ausgestatteten Räumen auch nur umherzuwandeln. Wir werden auf die Ausstellung in einem Sonderaufsatz mit Abbildungen ausführlicher zurückkommen. *Paul Schumann*

Das **Kupferstichkabinett der Berliner Museen** hat seinen Besitz an Zeichnungen, Radierungen und Steindrucken **Goyas** in einer Ausstellung vereinigt, die Direktor Dr. Max J. Friedländer und Prof. Dr. Valerian von Loga (der am 1. Mai auf eine 25jährige dauernde Tätigkeit am Berliner Kupferstichkabinett zurückblicken konnte) eingerichtet haben. Die Berliner Sammlung birgt neben der Madrider Nationalbibliothek den reichsten Besitz an Werken des Meisters überhaupt: unter den Radierungen Drucke, die Goya für sich oder seine Freunde von den Platten nahm, lange bevor die Folgen im Handel erschienen, und unter den Lithographien Blätter von größter Seltenheit, zum Teil Unica. Eine Reihe glänzender Studien eröffnet die Übersicht; der Höhepunkt der Ausstellung sind die hervorragenden Probedrucke zu den Folgen der »Einfälle«, der »Kriegsgreuel«, der »Stierkämpfe«, sie zeigen in Verbindung mit einer gründlichen Technik die ganze Tiefe seines galligen Humors.

IV. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes im König-Albert-Museum zu Chemnitz. 1912 ist für das kleine Sachsen ein mit Kunstausstellungen reich gesegnetes Jahr. Leipzig, Dresden und zuletzt noch Chemnitz, das am 2. Mai die von der »Kunsthütte« veranstaltete 4. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes eröffnete. Mit Hilfe kunstbegeisterter und opferbereiter Bürger, allen voran Hans Vogel, ist scheinbar Unmögliches möglich geworden und Chemnitz hat eine Ausstellung, die an Umfang und äußerer Gestaltung, vielleicht auch an Qualität ihre Vorgängerinnen in Leipzig, Dresden und Hamburg übertrifft und in ihrer Art neben den diesjährigen sächsischen Kunstausstellungen sehr wohl bestehen kann. — In den Mittelpunkt seines Unternehmens stellte Chemnitz das graphische Schaffen des Grafen Kalckreuth, des Präsidenten des Deutschen Künstlerbundes. Das war gut und schön. In einem trotz aller Schlichtheit einheitlich gestimmten Raum vereinigt die Ausstellung gegen 60 Zeichnungen und ebensoviele Radierungen, all die feinen Porträts eines Havenstein, Brinckmann, Hähnel, Dr. Hecker, Professor Zeller u. a., die schwermütigen Blätter von der Menschen sorgender Arbeit auf der heimatlichen Scholle, Blätter, die so unendlich tief, weit und groß sind. Aus ihnen fühlt man heraus, was uns Kalckreuth ist. Hier gibt er, der Verschlossene, nüchtern Erscheinende, der Herbe und Kühle, sein Innerstes und Reichstes. — In der Nähe des Saales gibts ein buntes Leben. Die Leute von der »Brücke« und Genossen haben Einkehr gehalten. Sie können zu-

frieden sein. Ihre Werke sind auf gelbem Grund raffiniert gehängt und fallen dem braven Bürger arg auf die Augen, vielleicht auch auf die Nerven. Pechstein tritt am stärksten hervor und interessiert durch seine Farben. Kompositionell, in Linie und in farbiger Dämpfung und Zurückhaltung hat Melzer viel Hoffnunggebendes. Seine »Krieger mit der Löffellanze« fallen besonders auf. In einem andern Raume zeigt Schaffer-Dresden Ringendes und doch stark Persönliches in Holzschnitten, die sofort durch ihre Eigenart hervortreten und die vornehme Nachbarschaft von Stuck und Orlik, dessen Hodler eine Köstlichkeit bedeutet, nicht zu scheuen brauchen. In diesem Zusammenhange sei der phantasiereiche Rehn genannt, dem Kunst wirklich Darstellung von innerlich Erlebtem und Erschautem bedeutet, der nur die erstrebte Größe noch nicht findet. Gelbkes Urwaldwetterbäume sind kraftvoll, herb und zeigen denselben Zug wie Birnstengls Radierungen. Wie weit sich seine Phantasiekunst entwickeln wird, läßt sich heute noch nicht sagen. Philipp, ein anderer Dresdner, ist witzig und lustig und hat viel Feines und Köstliches in seiner Zeichnung. Da sind wir ungewollt zu den Dresdnern gekommen, obschon sie nicht lokal placiert sind. Bleiben wir bei ihnen stehen. Unter den Dreherschen Werken fällt der »Winter« besonders in die Augen, wie auch die farbig lustigen und rhythmisch angenehmen Militärbilder Dietzes erfreuen. Claudius, auch Nadler und Müller-Gräfe sind mit wenigen, auch wenig charakteristischen Arbeiten vertreten. Otto Fischer, Zeising Hellingrath, Steiniger bieten gute Graphiken, ohne viel Neues zu sagen. Unterstrichen seien die Namen von Scheffler und Popp, dessen Zeichnungen wirkliche Industrieluft atmen. Sterls feine Porträts (Draesecke) sind bekannt, ebenso der technisch reizvolle »Russische Bauer«, ein Werk besonderer Eigenart bei aller Weichheit der Farben. Hans Unger bringt in Lithographie zwei seiner bekannten stilisierten Frauenporträts; Bantzers monumentale, starkknochige Bauernköpfe sind des Meisters ebenbürtig. — Hängen die Dresdner verstreut in allen Räumen, so bilden die Berliner in einem Oberlichtsaale und zwei Seitenräumen ein geschlossenes Ganzes. Der immer reizvolle und interessante, technisch pikante Liebermann ist mit bald 30 Graphiken vertreten. Hervorhebenswert will uns der »Korso auf dem Monte Pincio« dünken. Dem gleichen Saal geben das Gepräge Corinth und Slevogt. Ihnen reihen sich an: Hübner, Großmann, Struck, Lederer, Philipp Franck, Beyer, Pottner, Hans Meid mit seinen kompositionell starken und malerisch empfundenen Blättern zum »Othello«. In einem gut klingenden Raum hängen Beckmann und Waldemar Rösler zusammen, dessen landschaftliche Darstellungen besonders hervorgehoben werden müssen. Rösler und Beckmann schließen die Berliner Räume. Zille beherrscht an anderer Stelle einen Raum und hat die Lacher auf seiner Seite. Wolfsfelds gute Arbeiten betonen die Ecken des großen Oberlichtsaales und Paeschkes Darstellungen beweglicher Massen interessieren in den oberen Räumen; Willi Geiger stellt den Zyklus »Kreuzigungen« aus. Im Holzschnittraume treten Walter Klemm, Tiemann und Jungnickel hervor. Merkwürdig schwach ist München vertreten. Neben Stuck interessiert der humorvolle, phantasiebegabte und graziöse Staeger, der mit dem Buchkünstler Preetorius einen Raum teilt, der schwerblütige tief veranlagte Casper und seine Frau Casper-Filser. Mit Walter Püttner, Scharff ist so ziemlich die Reihe beendet. — Weimar sendet Hofmann, Mackensen und Olde, wenn wir ihn noch Weimar zuzählen dürfen, die jüngeren Odefey, Herbig, Schrammen und den Villa Romanapreisträger Greve-Lindau, der mit seinen landschaftlichen Vorstellungen nahe bei Schinnerer steht. Besonders reizvoll erscheinen uns »Flucht« und »Frauen beim Lampenlicht«. Leipzig vertritt Klinger mit einer Anzahl Aquarelle aus Italien, mit zwei weiblichen Akten und dem Porträt Kalckreuths. Greiner schickte eine echt Greinersche Andromeda. Es reihen sich an Soltmann und Bossert mit starken Arbeiten. Gruner, Leistner, Zschoch, Kolb u. a. — Genannt seien weiter C. Carlos Grethe und sein Landsmann Lebrecht, der sehr anmutige Aquarelle ausstellt, Löffler-Wien, Hoeger, Lehmbruck, von dem vier interessante Akte ausliegen, Schocken, Faure, Uhl und der Lyriker H. v. Volkmann, alles Namen, deren Träger keinem der Kunstzentren, deren oben gedacht wurde, zugezählt werden können. — Als letzter sei Weinzheimer erwähnt. Weinzheimer ist heute bald ein Kapitel für sich. Er verkörpert das künstlerische Sehnen der Zeit. Seine Kompositionen sind groß empfunden, stark im Aufbau, reizvoll in der charakteristischen Linienführung. Sie sind aus einem ganzen Menschen heraus geboren, sind Schöpfungen, keine bloßen Werke. Weinzheimer bildet bei allem Guten in der Ausstellung einen Lichtblick in ein Zukunftsland der Kunst und wird bei jedem Kunstfreunde, der die Ausstellung betritt, besondere Freude auslösen. — Chemnitz hat seine erste große Kunstausstellnng und kann mit Recht auf sie stolz sein. Es ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit, daß sich auch die nüchternen Städte der Arbeit rühren und deutscher Kunst eine Stätte bereiten. Möge für Chemnitz die mit Glück arrangierte Ausstellung ein gutes Omen bedeuten für die Pflege der bildenden Kunst, für alle Zukunft. *F.*

⚔ Die **Große Berliner Kunstausstellung 1913** wird wahrscheinlich einen Hauptanziehungspunkt in einer großen *nationalen Architektur-Sonderausstellung* erhalten, mit der zugleich die Baukunst das Regierungsjubiläum des Kaisers feiern würde. Von Architekten befinden sich in der Kommission Geh. Baurat *March* und Baumeister *Brurein,* denen von allen Seiten Vertrauen entgegengebracht wird, und die auch im Hinblick auf ihre anerkannten organisatorischen Eigenschaften wohl die rechten Männer dazu wären, die Durchführung eines derartigen Planes in die Wege zu leiten. Zurzeit verhandeln die Väter der Idee mit den übrigen Mitgliedern der Kommission wegen der Überlassung der erforderlichen Räumlichkeiten im Glaspalast am Lehrter Bahnhof.

Cassel. Schon im vergangenen Jahre wurde seitens des Vorstandes des hiesigen Kunstvereins der Gedanke erwogen, eine größere deutsche Kunstausstellung im Jahre 1912 zu veranstalten: ein Plan, der zurückgestellt werden mußte, um besser vorbereitet werden zu können, und zugleich, um im künftigen Jahre (1913) der Stadt Cassel, die dem Kunstverein eine namhafte jährliche Beihilfe gewährt, durch eine größere künstlerische Veranstaltung bei ihrer Tausendjahrfeier eine angemessene Veranstaltung zu bieten. Inzwischen nun hat sich ein Komitee, dem die angesehensten Persönlichkeiten der Stadt angehören, mit einem Aufruf an die Bürgerschaft gewendet, deren rege Beihilfe erforderlich ist, damit der Plan verwirklicht werden könne; und schon ist von der beträchtlichen Summe, die unbedingt beschafft werden muß, ein größerer Teil von privater Seite zur Verfügung gestellt, wie denn auch von der Stadt selbst eine namhafte Unterstützung erwartet werden darf. Weitere Mitteilungen vor der Hand zu machen, erübrigt sich bis zu dem Zeitpunkt, da man das Projekt völlig gesichert sieht; aber das kann schon jetzt gesagt werden, daß das schöne Orangeriegebäude in der Karlsaue, das sich unschwer für den besonderen Zweck herrichten läßt, zur Aufnahme der Ausstellung bestimmt ist. Mit der modernen Ausstellung soll eine kleine Abteilung älterer hessischer Kunst seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verknüpft werden, vorausgesetzt, daß die im Privatbesitz be-

findlichen Kunstwerke für diesen Zweck leihweise zu erhalten sind. Als Zeitpunkt sind die Sommermonate, von etwa Mitte Juni ab, in Aussicht genommen. *O. Or.*

Karlsruhe, Kunstverein. Dresdener und Frankfurter Kollektion. Viel Mittelmäßiges, Damenkunst und im ganzen wenig erfreulich. Einiges Graphische von Dora Seifert-Dresden fällt durch Frische des Vortrags und der Erfindung auf. Allerlei verspricht das Bild »Bei der Meute« von Joseph Coreggio-Frankfurt; es müßte jedoch farbig noch besser zusammengestimmt sein. Arthur Volkmanns »Endymion« und anderes hinterläßt als Mischprodukt Maréesscher Ideen und Thomasscher Farbe nur geringen Eindruck. Hervorragend behaupten sich daneben natürlich eine »Prozession« von Fritz Boehle und zwei Landschaften von Wilhelm Steinhausen, von denen als besonders gelungen die »Regenwolken« hervorzuheben. — Otto Wyler-Aarau ist mit einer Reihe von Landschaftskompositionen vertreten, die allerdings die angestrebte Hodlersche Monumentalität nicht erreichen. — Von den Einheimischen ein recht gutes Selbstporträt von August Rumm-Grötzingen, ferner einige kräftige Landschaften von Arthur Grimm-Karlsruhe. — Allzu streng scheint die Jury ihres Amtes nicht zu walten; immerhin läßt sich ihre Existenz wenigstens außerhalb des Vereins verspüren, da in derselben Straße, wenige Häuser entfernt, ein Künstler eine etwas realistische Kreuzigungsstudie ausstellt, die von der Leitung des Vereins »aus ästhetischen Gründen« zurückgewiesen worden ist. Es wäre nach dem in der Ausstellung Gesehenen manchem wohl interessant, das »ästhetische Programm« der Jury kennen zu lernen. *H. Th. B.*

VERMISCHTES

× **Der Plan des Berliner Opernhaus-Neubaus** ist nun durch die Verhandlung des preußischen Abgeordnetenhauses vom 2. Mai in ein neues Stadium getreten. Sämtliche bürgerliche Parteien des Hauses haben sich schon vorher auf eine *Resolution* geeinigt, die am Schluß der Debatte *einstimmig angenommen* wurde. Sie lautete, daß der Landtag beschlossen habe, »die geforderten 80 000 M. (weitere Kosten zu den Vorbereitungsarbeiten pro Etatsjahr 1912) in der Erwartung zu bewilligen, daß die Regierung den Entwurf für den Neubau des Opernhauses unter Benutzung der bisher beschafften Unterlagen sowie *unter Hinzuziehung weiterer Kreise der deutschen Künstlerschaft* aufstellt und dabei auch das Anerbieten des Bundes Deutscher Architekten vom 20. April 1912 berücksichtigt; dabei soll die amtliche Programmskizze als Grundlage dienen, den Künstlern soll jedoch freigestellt werden, *von dieser Skizze abzuweichen*, soweit es ihnen zweckmäßig oder aus künstlerischen Gründen nötig erscheint. Die Entwurfskizzen sollen von der *Königlichen Akademie des Bauwesens* begutachtet werden.« Auch der Minister der öffentlichen Arbeiten erklärte sich, nachdem er pro forma noch einmal sein bisheriges Vorgehen verteidigt hatte, mit dieser Resolution einverstanden. Es ist damit zweifellos ein Fortschritt erzielt — aber nur im kleinen! Denn die Kardinalforderung eines *allgemeinen, unbeschränkten Wettbewerbs*, die Künstlerschaft und Öffentlichkeit mit Entschiedenheit erhoben hatten, ist nun doch eben *abgelehnt* worden. Wie man die »Hinzuziehung weiterer Kreise der Künstlerschaft« zu denken hat, liegt vor der Hand noch völlig im Dunkel. Im Abgeordnetenhause wurde der Ausdruck dahin interpretiert, daß man von den Architektenvereinigungen Vorschläge erwarte; die Künstler sollten selbst gewissermaßen die Männer ihres Vertrauens der Regierung präsentieren, damit diese sie zu einem neuen Wettbewerb auffordere. Aber es leuchtet ein, daß diese Auswahl nicht geringe Schwierigkeiten bieten würde, ganz abgesehen davon, daß auf diese Weise nun doch wieder nicht die gesamte Architektenschaft an dem großen Unternehmen beteiligt und in der Lage wäre, noch unbekannte Kräfte von Talent aus dem Dunkel zu ziehen. Überdies erscheint es unerläßlich, die *Grundlagen* der zu erwartenden neuen Konkurrenz freier zu gestalten und von der unzulänglichen früheren »Programmskizze« völlig abzusehen. Es wird nun von mehreren Seiten der Vorschlag gemacht, die *Architektenvereine* sollten sich miteinander in Verbindung setzen, selbst einen *allgemeinen Ideenwettbewerb* veranstalten, und dann die geeigneten Persönlichkeiten dem Ministerium vorschlagen; wobei sie auch solche, bereits bewährte Künstler nennen könnten, die sich an dem Wettbewerb nicht beteiligt hätten. Dies scheint in der Tat der einzig mögliche Ausweg aus der schwierigen und verschwommenen Situation.

+ **München. Wieder eine neue Künstlervereinigung** ist hier unter dem Namen »Mosaik« ins Leben getreten. Sie beabsichtigt die Veranstaltung von Ausstellungen (auch auswärts) und strebt ihrem Namen entsprechend möglichste Vielseitigkeit der Darbietungen an. Jedem Mitglied soll in weitestgehendem Maße Freiheit garantiert werden. Die Hauptpunkte der Statuten sind folgende: »An der Jury für Neuaufnahmen nehmen sämtliche Mitglieder teil. Dreiviertel-Stimmenmehrheit entscheidet. Jedes Mitglied hat das Recht, ein Ölgemälde oder zwei graphische Arbeiten sicher auszustellen. Bei Einlieferung mehrerer Bilder entscheidet die gemeinsame Jury sämtlicher Mitglieder. Sie muß mindestens ein Werk der Ölmalerei oder zwei Werke der Graphik annehmen. »Fördernde Mitglieder« müssen einen einmaligen Beitrag von 100 M. und jährlichen Beitrag von 20 M. entrichten, erhalten aber bei Ankäufen aus den Ausstellungen des Verbandes 30 Prozent Preisermäßigung und außerdem als jährliche Vereinsgabe eine Original-Graphik. Anfragen wegen Aufnahme sind zu richten an: Künstlervereinigung »Mosaik«, München, Café Domhof, Kaufingerstraße 15.«

An der **Kgl. Preuß. Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Bromberg** ist

die Stelle eines Fachlehrers für dekorative Malerei

zum 1. Oktober d. J. zu besetzen. Der Lehrer soll künstlerisch gebildet und in der Ausführung der praktischen Arbeit erfahren sein, so daß er die Schüler in der Malerei an Wand, Decke usw. wie im Entwerfen fachgemäß unterrichten kann. Hauptwert wird auf Ornament gelegt, jedoch wird ein Herr, der das Figürliche beherrscht und imstande ist, eine Akt- oder Anatomieklasse zu leiten, bevorzugt.

Die Anstellung mit Pensionsberechtigung erfolgt nach zweijähriger Probezeit. Die Remuneration während dieser Probezeit beträgt 3200 bis 3600 Mk. Unter Umständen wird ein eigenes Atelier zur Verfügung gestellt. Nach Anstellung wird der Umzug vergütet und beträgt das Anfangsgehalt 3000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 3800 Mk. und steigt bis 6000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 6800 Mk.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Arbeiten und Abbildungen solcher müssen möglichst umgehend, spätestens bis zum 15. Juli 1912, beim Direktor der Anstalt eingereicht werden.

Bromberg, im April 1912

Der Direktor
Arno Koernig

Inhalt: Münchener Frühjahrsausstellungen. Von W. Bayersdorfer. — Johann Burger †; Otto Stichling †; Johann Rudolf Rahn †. — Personalien. — Zwölfter Tag für Denkmalpflege in Halberstadt. — Das männliche Bildnis des Carel Fabritius in Rotterdam. — Ausstellungen in Dresden, Berlin, Chemnitz, Cassel, Karlsruhe. — Berliner Opernhaus-Neubau; Künstlervereinigung »Mosaik« in München.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 28. 24. Mai 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DER HEUTIGE STAND DER POLIPHILUS-FRAGE.

Das schönste und berühmteste Buch der italienischen Renaissance, die 1499 bei Aldus in Venedig anonym erschienene »Hypnerotomachia Poliphili«, hat die Kunstwissenschaft durch fast zwei Jahrhunderte in Atem gehalten und hat im Laufe der Zeit zu den phantastischesten Vermutungen und Hypothesen über den Inhalt, den Autor, den Zeichner der Holzschnitte u. a. m. veranlaßt, bis die moderne Forschung durch archivalische Studien und durch stilkritische Betrachtungen von dem stolzen Phantasiebau ein Stück nach dem anderen abbrach und schließlich den wahren, recht nüchternen Kern bloßlegte. Vom Thieme-Becker'schen »Künstlerlexikon« mit der Abfassung eines Artikels über Francesco Colonna betraut, mußte ich der großen weitverzweigten Literatur nachgehen und die einzelnen Phasen des kunstwissenschaftlich-programmatisch interessanten Poliphilusproblems verfolgen. Da sich aber aus naheliegenden Gründen die Notwendigkeit ergab, im Künstlerlexikon sich auf das Allernotwendigste zu beschränken, so wird es vielleicht nicht uninteressant sein, an dieser Stelle einen kurzen Überblick über die Etappen dieser merkwürdigen Frage zu geben.

Erst im 18. Jahrhundert entdeckte Apostolo Zeno [1]), daß der Name des anonymen Autors in dem Akrostichon, das die Anfangsbuchstaben der einzelnen Kapitel des Buches ergaben, versteckt sei. Es lautet: »POLIAM FRATER FRANCISCUS COLUMNA PERAMAVIT.« Außerdem wies Apostolo Zeno auf eine zu Lebzeiten des Colonna geschriebene Notiz in einem Exemplare der »Hypnerotomachia« hin, das sich in der Bibliothek der PP. Domenicani delle Zattere in Venedig befand und welche lautete: »MDXII · XX · Junij MDXXI. Nomen verum auctoris est Franciscus Columna venetus, qui fuit ordinis praedicatorum, et dum amore ardentissimo cujusdam Hippolitae teneretur Tarvisij, mutato nomine Poliam eam autumnat, cui opus dedicat, ut patet. Librorum capita hoc ostendunt, ut pro unoquoque libro prima litera ita simul juncta dicunt:

Poliam frater Franciscus Columna peramavit. Adhuc vivit Venetiis in S. Johanne et Paulo«.

Wenn man diese Notiz auf ihre Echtheit heute auch nicht mehr nachprüfen kann, weil dieses Exemplar des Buches verschollen ist, so haben doch archivalische Forschungen die meisten Angaben bestätigt. Diese Forschungen, die vom ersten Biographen Colonnas, von Tommaso Temanza [2]) begonnen und besonders von D. M. Federici [3]) ausgebaut wurden, ergaben die Resultate, daß Colonna von 1455—1472 im Dominikanerkonvent von S. Niccolò in Treviso lebte und dort als Lektor der Rhetorik, Grammatik und der fremden Sprachen, sowie als Novizenmeister wirkte. Im Jahre 1473 kam er als Baccalaureus nach Padua, las Theologie und erwarb dort das Magister-Laureat. Im Jahre 1471 wird er zum erstenmal in den Büchern des Konvents von SS. Giovanni e Paolo in Venedig erwähnt, wo er dann, seit seiner Rückkunft von Padua, den größern Teil seines Lebens ständig bis zu seinem Tode sich aufgehalten hat. 1485 erwählten ihn die Nonnen von S. Paolo zu Treviso zu ihrem Prokurator in Venedig. 1494 begleitete er den neugewählten Dominikanerprovinzial auf dessen Inspektionsreise nach Treviso. 1500 wird er als Sakristan von SS. Giovanni e Paolo und von da ab noch mehrmals als eines der angesehensten Mitglieder dieses Konvents erwähnt. Er starb im Konvente im hohen Alter von 94 Jahren (war also 1433 geboren).

Temanza hielt die Vorgänge des Romans für eine phantastische Selbstbiographie des Autors, der nach ihm in der Jugend weite Reise durch Italien, nach Griechenland und nach dem Orient gemacht und die architektonisch-antiquarischen Ergebnisse, gestützt auf die Kenntnis des Vitruv und des Leonbattista Alberti, hier niedergelegt habe. Auch die eingeflochtene Liebesgeschichte des Poliphilus und der Polia, die in Form eines Traumes erzählt wird, wollte er auf den Autor beziehen und nahm selbst an, Colonna sei mit der Heldin, deren Namen sogar Federici in der Hipolita, der Tochter des Trevisaner Rechtslehrers Francesco Lelio gefunden zu haben glaubte, vor seinem Eintritte in den Dominikanerorden verheiratet gewesen. Alle diese Hypothesen stürzen bei genauer Betrachtung der archivalischen Funde in sich zusammen, da

1) Im Giornale de' letterati d' Italia XXXV (Venezia 1724), p. 300 ff.

2) Vite dei piu celebri Architetti e scultori Veneziani (Venezia 1778), p. 1 ff.

3) Memorie Trevigiane sulle opere del disegno I (Venezia 1803), p. 98 ff; — Vgl. auch Vinc. Marchese, Memorie dei più insigni Pittori, scultori ed architetti Domenicani, 2a. edit. (Firenze 1854), I. 332 ff.

a Colonna schon mit 22 Jahren Dominikaner war. Auch seine Reisen dürften sich auf Italien, vor allem Rom, beschränkt haben. Schon Marchese kam der Wahrheit näher, indem er annahm, die Romanform sei gewählt worden, um die Lehren des Vitruv dem Publikum mundgerecht zu machen. Die Personen des Romans erklärt Marchese für Allegorien. Ilg [4]) behauptet sogar, das Buch sei im letzten Grunde gar keine poetische Arbeit, sondern ein Kunsttraktat. Das letzte Wort in dieser Hinsicht sprach Gnoli [5]) [dem sich Kristeller [6]) anschloß], der das Werk für die »Bibel des Humanismus« erklärte: in Form eines märchenhaften Romans seien die philosophischen Tendenzen und die Lebenanschauungen des Humanismus verkörpert. Was die Form des Romans betrifft, so hat schon Popelin [7]) durch den Hinweis darauf, daß die kleineren Schriften des Boccaccio nachgeahmt seien, die Legende von der Selbstbiographie des Colonna unwiderleglich zerstört. Ephrussi [8]) wies auf die Ähnlichkeit mit dem »Roman de la Rose« und mit einigen Stellen der »Divina commedia« des Dante hin. Gnoli endlich hat in der genannten Arbeit in einer ausgezeichneten Analyse endgültig nachgewiesen, daß das Buch eine, stellenweise bis ins Detail getreue, freie Bearbeitung der »Visione amorosa« des Boccaccio sei und daß Colonna außerdem auch die »Teseide«, den »Ameto« und den »Filocopo« Boccaccios benützt habe.

Was die Bedeutung des Buches als Architekturtraktat anbelangt, so haben schon die ersten, die darüber geschrieben haben, bemerkt, wie gründlich Colonna den Vitruv kannte. Temanza hat auch schon nachgewiesen, daß er den 1485 zum erstenmal erschienenen Traktat des Leonbattista Alberti gekannt haben muß, da er einige Male sich eng an ihn anlehnt, einmal ihn sogar fast wörtlich zitiert. Hier erhebt sich aber gleich die Frage nach dem Datum der Abfassung des Buches. Einige Autoren wandten ein, das Buch müsse *vor* Albertis Buch geschrieben sein, denn der Schluß des Textes der Hypnerotomachia lautet: »Tarvisij cum decorissimis Poliae amore lorulis distineretur miselus Poliphilus MCCCCLXVII., Calendis Maij.« Daraus schlossen Temanza, Ilg und Ephrussi, das Buch sei 1467 geschrieben worden, dann aber viele Jahre ungedruckt liegen geblieben und erst kurz vor dem Drucke (1499) endgültig revidiert worden. Tatsächlich findet sich auf einer der im Buche reproduzierten (erfundenen) »antiken« Inschriften die Jahreszahl 1498. Federici hat die Zahl 1467 so erklären wollen, daß sie das Datum bedeute, an dem Colonna den Traum, der den Inhalt des Buches bildet, gehabt habe. Die wahrscheinlichste dürfte die Ansicht sein, daß das Buch 1467 in der Hauptsache geschrieben und dann umgearbeitet wurde. Trotz seines so verspäteten Erscheinens hatte es immer noch eine Bedeutung, da es der erste Architekturtraktat in der Volkssprache war; denn auch das Werk des Alberti war lateinisch abgefaßt. Das späte Erscheinen erklärt es auch, daß es bei seinem Erscheinen im Jahre 1499 in künstlerischer Hinsicht schon lange überholt war, da es noch ganz auf dem Boden der Frührenaissance steht. C. war selbst jedenfalls kein ausübender Architekt, sondern bloß ein Architekturtheoretiker, der sich am Vitruv, als einer der ersten, gründlich geschult hatte.

Die phantastischesten Konjekturen wurden aber über den Autor der zahlreichen meisterhaften Holzschnitte, die das Buch zieren, gemacht. Den Reigen eröffnet Temanza mit der Behauptung, die Zeichnungen rührten von C. selbst her, eine Behauptung, die bald fallen gelassen werden mußte, da man bemerkte, daß die Architekturzeichnungen mit dem Texte oft in entscheidenden Punkten auseinandergehen. Dann kamen wüste Zuschreibungen an Mantegna, Carpaccio, Botticelli und sogar an Raffael! Federici entdeckte die Marke ·Ь· , die sich auf einigen Blättern findet, und da er auch den stilistischen Zusammenhang mit der Bellinischule bemerkte, schrieb er die Zeichnung direkt Gianbellino zu, eine Ansicht, die lange geglaubt wurde und die auch noch Nagler[9]) beibehielt. Später begann dann eine fieberhafte Suche nach einem Meister, auf den das ·Ь· passen könnte. Ilg erkannte in den Zeichnungen zwei verschiedene Hände, fand bellineske und mantegneske Einflüsse, den weiblichen Idealtypus hingegen dem des Palma am nächsten und riet daher auf Bartolomeo und Benedetto Montagna als auf die Meister der Schnitte. Lippmann[10]) brachte (selbst zweifelnd) Jacopo de Barbari in Vorschlag. Andere wieder rieten auf Sperandio, den Niellisten Peregrini. Noch Biadego[11]) riet ohne jede wissenschaftliche Begründung, nur um das rätselhafte ·Ь· zu erklären, auf Benedetto Bordone. Inzwischen hatten aber schon der Duc de Rivoli und Ephrussi[12]) völlig unzweifelhaft nachgepriesen, daß das ·Ь· keine Malermarke, sondern eine Holzschneidermarke sei, da man in verschiedenen venezianischen Holzschnittwerken trotz verschiedener Marken dieselbe Hand, trotz verschiedener Hände dieselben Marken finde. Ephrussi stellte auch die Ansicht auf, der sich jüngst Kristeller angeschlossen hat, daß wir es bei diesen Holzschnitten nicht mit Arbeiten nach den Entwürfen bestimmter Künstler zu tun haben, sondern daß sich in Venedig

4) Über den kunsthistorischen Wert der Hypnerotomachia Poliphili (Tübinger Disserstation; Wien 1872).

5) Il Sogno di Polifilo in »La Bibliofilia« I. (Firenze 1899—1900), p. 189 ff., 266 ff.

6) Kupferstich und Holzschnitt (Berlin 1905), p. 130, 136 ff. —

7) Le songe de Poliphile (Paris 1887) (Übersetzung und Einleitung).

8) Le songe de Poliphile im »Bulletin du Bibliophile« LIV (1887), p. 305 ff., 401 ff., 457 ff., 505 ff.

9) Die Monogrammisten I (München 1858) p. 712 ff.

10) Im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlung V (1884) p. 198 ff. (Auch englisch als eigenes Buch: »The art of Wood-Engraving in Italy in the XVth century«, London 1888, p. 120 ff.

11) Intorno al Sogno di Polifilo in »Atti del R. Istituto Veneto di scienze etc.«, Tomo LX, Parte II. (1901) p. 699 ff.

12) In der Gaz. des beaux arts 1890, p. 494 ff (dort auch ältere Arbeiten der beiden Autoren über dieses Thema angegeben).

kunstgewerbliche Spezialwerkstätten für Buchholzschnitte bildeten, in denen auch die Vorzeichnungen in eklektischer Kompilationsarbeit entstanden. Es sind also individuell nicht scheidbare Werkstättenarbeiten, bei denen die Suche nach einem Meisternamen von vornherein fruchtlos ist. Trotz dieser einleuchtenden und einwandfreien Feststellung hat es Poppelreuter[13]) noch 1904 versucht, die Zeichnungen für Jugendarbeiten des Palma zu erklären.

Auch die Zusammenstellung ähnlicher venezianischer Holzschnitte zu einer Gruppe um den Poliphilus-Meister konnte infolge der prinzipiell falschen Einteilungsgesichtspunkte lange nicht glücken. Stilkritische Untersuchungen sind bei dem mehr handwerklichen Charakter dieser Arbeiten auch überaus schwierig. Zuletzt versuchte Kristeller folgende Gruppierung um die Poliphilusschnitte: der Ovid von 1497, die Regulae ordinum S. Benedicti von 1500 und die S. Caterina di Siena von 1500.

Zum Schlusse dürfte eine Bibliographie der verschiedenen Ausgaben der Hypnerotomachia nicht unwillkommen sein: Originalausgabe: »Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet. Atque obiter plurima scitu sane quam digna commemorat«. Am Schlusse: »Venetiis mense decembri MID. in aedibus Aldi Manutii accuratissime.« (Trotz des lateinischen Titels ist der Text in einem [freilich etwas maccaroneischen] Italienisch geschrieben.) Die zweite italienische Ausgabe: »La Hypnerotomachia di Poliphilo etc. in Vinegia figlioli di Aldo, 1545«. Französische Ausgaben: »Hypnerotomachie etc.«, Paris, J. Kerver, 1546 (mit andern Schnitten); Neuauflagen 1551, 1554, 1561. Eine englische Ausgabe: »Hypner. The strife of love in a dreame«, London, Waterson, 1592. (Ein Neudruck durch Andrew Lang in London 1890.) Eine freie französische Bearbeitung durch Beroalde de Verville »Le tableau des Riches Inventions etc.«, Paris, Guillemot, 1600. (Neue Auflage Paris, 1657.) Eine andere freie Übersetzung »Songe de Poliphile, traduction libre de Le Grand«, Paris, Didot, 1804; ein Nachdruck davon die Ausgabe von Parma, Bodoni, 1811. Die erste wörtliche Übersetzung von Ch. Popelin »Le songe de Poliphile«, Paris, Liseux, 1887. Das South-Kensington-Museum in London gab einen Neudruck der Holzschnitte heraus. (J. W. Appell, the dream of Poliphilus. Facsimiles of 168 woodcuts in »Hypnerotomachia Poliphili«, London 1893.) Endlich ist in England auch ein vollständiger Faksimile-Neudruck des ganzen Werkes erschienen. *OSKAR POLLAK.*

13) Der anonyme Meister des Poliphilo (»Zur Kunstgeschichte des Auslandes«, 20). Straßburg 1904.

NEKROLOGE

† **München.** Prof. **Gabriel Schachinger,** der bekannte Maler, ist am 9. Mai seinem schweren Leiden in Eglfing erlegen. Er war am 31. März 1850 in hiesiger Stadt geboren worden, hatte die Akademie unter Anschütz, Alexander Wagner und Piloty besucht und in den Jahren 1876—78 mit Hilfe eines Staatsstipendiums Italien bereist. Nach seiner Rückkehr aus dem Süden lebte er in München als geschätzter Porträt- und Genremaler, wandte sich in späterer Zeit aber der Stillebenmalerei zu, wobei er große, prächtige Blumenarrangements bevorzugte. Auch im Gebiet der dekorativen Malerei hat er sich verschiedentlich betätigt, wie z. B. sein letztes Werk ein Plafondgemälde mit Eckvignetten für das Kurhaus in Wiesbaden war. Aus seinen Werdejahren existieren Porträts, die die feine, tonige Behandlung des Leiblkreises aufweisen und in der vor einigen Jahren stattgehabten Ausstellung der Pilotyschule Aufsehen erregten.

Der bekannte Kupferstecher Professor **R. Ernst F. Mohn** ist am 13. Mai in Leipzig gestorben. Er war am 10. Januar 1835 in Dresden-Pieschen geboren, studierte auf der Kgl. Kunstakademie in Dresden und trat dann dort in das Akademische Kupferstecher-Atelier von L. Gruner ein. Weitere Ausbildung suchte er in England. Von 1884 bis 1905 war er Lehrer an der Kgl. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig. Von seinen Werken sind u. a. zu nennen: Auf dem Monte Pincio, Auferweckung von Jairi Töchterlein, Die Ehebrecherin vor Christus, verschiedene Genreszenen und ein Porträt Ludwig Richters.

In Düsseldorf starb der Landschaftsmaler **Sophus Jacobsen,** ein geborener Norweger, im Alter von 75 Jahren. Von den Werken des Künstlers, der an der Düsseldorfer Akademie unter Gude studierte, besitzt die Gemäldesammlung in Düsseldorf eine Rheinische Landschaft und die Nationalgalerie in Christiania eine Herbstlandschaft.

PERSONALIEN

Hannover. Mit der Leitung des städtischen Museums ist an Stelle des zum Leiter des Provinzialmuseums berufenen Dr. Behncke der derzeitige Assistent **Dr. Brinkmann,** ein Sohn des bekannten Hamburger Museumsdirektors Justus Brinkmann, vorläufig auf ein Jahr betraut worden.

Zum Direktor des Verkehrs- und Baumuseums in Berlin ist der **Geh. Baurat Klopsch** ernannt worden. Er ist der Nachfolger des verstorbenen Geh. Baurates R. Meyer.

Berlin. Die Akademie der Künste hat den Bildhauer Professor **Ludwig Manzel** für das Jahr, das am kommenden 1. Oktober beginnt, zu ihrem Präsidenten gewählt. Er tritt dort an die Stelle von Professor Artur Kampf, der im vorigen Jahre, nachdem er schon einmal Akademie-Präsident war, für den verstorbenen Geheimrat v. Großheim das Präsidium übernommen hatte.

Ferdinand Keller wird am 5. August 70 Jahre alt. Aus diesem Anlaß werden verschiedene Ehrungen des Künstlers geplant, u. a. im Herbst eine größere Ausstellung seiner Werke in Karlsruhe, seiner Heimatstadt.

Der Maler **Kurt Tuch** ist als Lehrer für Flächenkunst an die Magdeburger Kunstgewerßeschule berufen worden an Stelle des nach Köln gehenden Prof. F. Nigg.

† **Nürnberg.** Der Architekt und Kunstgewerbler Prof. **Franz Brochier,** seit 1897 Direktor der Kunstgewerbeschule in hiesiger Stadt, feierte am 16. Mai seinen 60. Geburtstag.

Wien. Sezession. Bei den jüngst stattgefundenen Ausschuß-Neuwahlen wurde Prof. Rudolf Bacher zum Präsidenten, Max. Liebenwein, Ant. Nowak, Al. Hänisch, Alfr. Hofmann, Prof. Rud. Jettmar und Jos. Stoitzner zu Ausschußmitgliedern gewählt. Vom diesjährigen Ausschusse erscheinen bloß Liebenwein und Jettmar wiedergewählt, die übrigen, die eine Regeneration der Sezession durch junge Kräfte anbahnen wollten, sind durchgefallen. Es wäre sehr bedauerlich, wenn auf diese Weise die Sezession allmählich den Zusammenhang mit der jungen Kunstbewegung vollständig verlöre. *O. P.*

WETTBEWERBE

Der **Wettbewerb für Innenplakate,** den der Verein für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin im Auftrage der Zeitschrift »Das Echo« erlassen hat, hat 470 Bewerber gefunden. Das Preisgericht hat den ersten Preis von 500 M. an Robert Harries-Wilmersdorf, den zweiten von 300 M. an Fräulein Dore Corty-Dresden und den dritten von 200 M. an P. A. Aravantinos-Friedenau zuerkannt. Außerdem hat das Preisgericht noch 17 Entwürfe zu je 50 M. angekauft, so daß im ganzen an 20 Bewerber der Betrag von 1850 M. zur Verteilung gelangt ist. Die Einsendungen bewegten sich fast alle auf einer erfreulich hohen künstlerischen Stufe.

AUSSTELLUNGEN

Die Große Berliner Kunstausstellung. Die Leiter der großen Ausstellungen im Berliner Glaspalast am Lehrter Bahnhof haben kein leichtes Leben. Eine ungeheuere Arbeit, Mühseligkeiten, Zeitverlust und Kopfzerbrechen. Dann als Dank ein großer Moment: die feierliche Eröffnung, mit Ansprache vor vielen Tausenden, Erwiderung des Kultusministers oder seines Vertreters, das Festmahl mit allerlei mehr oder weniger schönen Reden. Aber schon am nächsten Morgen, oder auch bereits früher, kommt regelmäßig der große Ärger: die Kritiken der Tagespresse erscheinen mit ihren ewig neuen, ewig alten Anklagen. Die Ärmsten sagen sich: »Haben wir uns nicht die größte Mühe gegeben, etwas Verständiges und Gutes zu erreichen? Haben wir nicht, rein ehrenhalber, um geringe Erkenntlichkeit durch liebenswürdige Worte, Monate lang redlich gearbeitet? Konnten wir unter den einmal vorliegenden Verhältnissen mehr erreichen? Nun ernten wir Vorwürfe über Vorwürfe!« Und dann kommt die Schlußfolgerung der Verbitterung: Die Sezession ist daran schuld! Die Kritik liegt wehrlos in ihren Banden und läßt sich von ihr verblüffen.

Mit Verlaub: diese Schlußfolgerung ist ein Trugschluß, dem nicht entschieden genug widersprochen werden kann. Es ist ganz falsch, anzunehmen, die Kritik der Großen Ausstellungen — die geschriebene und gedruckte wie die mündlich sich verbreitende — richte sich lediglich nach dem Maßstab, den die Sezession an die Hand gibt. Im Gegenteil, jeder Vernünftige wird hier mit einem ganz anderen Maßstabe herantreten. Denn es handelt sich ja um wesentlich andere Dinge. Dort, in der Sezession werden leidenschaftliche und erregende Kunstkämpfe ausgefochten. Stürmende Jugend und reifende Kraft ringen mit den Problemen neuer Vorstellungen. Die veränderte Anschauung von der Natur und von den Gebilden der Sinnenphantasie, die in einer jüngeren Generation heranwächst und nun nach früher nicht verfügbaren Ausdrucksmitteln sucht, stellt vordem nie gestellte Aufgaben. Hier, im Moabiter Glaspalast, sollen Überlieferungen gepflegt, erprobte und bewährte Kunstmittel verwertet, das Vorhandene betreut, aus der letzten Jahresproduktion hauptsächlich der norddeutschen Künstlerschaft mittlere Durchschnitte gegeben werden. Auch das hat seine Bedeutung und seine Notwendigkeit, und kein Mensch mit gesunden Sinnen wird es bestreiten oder bezweifeln. Nie und nirgends ist irgend eine Kunstübung ohne ein Quantum Konvention (im besten Sinne des Wortes) ausgekommen. Die bisherigen Phasen der großen allgemeinen Entwicklung, einst von genialen Führern vorweggenommen und gegen die Opposition der Masse (nicht nur des Publikums: auch der Künstler) durchgesetzt, müssen erst ringsum verstanden werden, ehe der ganze Heerbann nachrücken kann. Niemand unterschätzt diese Arbeit. Schon deshalb nicht, weil sich ja auch hier reichliche Gelegenheit bietet, Qualitäten zu entfalten. Und hierauf eben kommt alles an: auf die Qualität des einzelnen Kunstwerks. Mein Interesse kann sich durch die Wogen gärender Kämpfe und Experimente hundertmal stärker gereizt fühlen: mein Auge wird an der guten Qualität des im Bannkreise des Vorhandenen und Traditionellen sich bewegenden Gemäldes oder Bildwerks immer seine Freude und seinen Genuß haben. Ist es denn innerhalb des Sezessionslagers nicht ebenso? hat nicht das heute ringende Geschlecht Bewunderung und Begeisterung für Leibl, der ihm doch wahrhaftig fern genug steht? oder für den älteren Trübner? oder für Liebermann, der ja jetzt auch schon eine Tradition verkörpert?

Wenn man also gegen die Große Kunstausstellung Vorwürfe erhebt, so handelt es sich nicht um den Mangel an vorwärts drängenden Elementen, die man hier gar nicht sucht, sondern um den Mangel an Qualität bei der großen Mehrheit der ausgestellten Arbeiten. Und das wieder hängt zusammen mit der Organisation dieser ganzen Riesenunternehmungen und mit ihrer darin ausgedrückten Gesamttendenz. Bei der ungeheuren Zunahme der künstlerisch Produzierenden kann das alte System, alles zuzulassen, was nur eben das Niveau des Dilettantischen verlassen hat (in praxi wird dieser Grundsatz sogar noch erheblich lockerer gehandhabt), nicht mehr aufrecht erhalten werden. Für die Zwecke, die hier vorschweben, muß die moderne Form der juryfreien Ausstellungen herangezogen werden. Es wäre gar nichts dagegen einzuwenden, wenn der preußische Staat sein Landesausstellungsgebäude hierfür einmal in jedem Jahr zur Verfügung stellte. Aber die zu einem Teil unter der Autorität der Akademie mit einem großen Apparat veranstaltete Ausstellung *muß ganz anders sieben.* Sie tritt mit dem Anspruch auf, eine Auslese zu bieten, und darf sich und andere nun auch nicht täuschen. Es hilft nichts: die Akademie muß ihre Prinzipien revidieren und die Einwirkung des Künstlervereins muß, wenn er sich nicht zur Beteiligung an dieser Revision entschließen kann, zurückgedrängt oder ganz ausgeschaltet werden. Versäumt man das alles, so wird das Elend immer weitergehen und sich noch verschlimmern.

Diese Wahrheiten mußten wieder einmal ausgesprochen werden, um den Standpunkt zu präzisieren, den man auch der jetzigen Ausstellung gegenüber einzunehmen hat. Wie wichtig die Mission dieser Veranstaltung sein kann, zeigt sich bei den geschickt arrangierten *Kollektionen Berliner Künstler,* in denen diesmal ihr Schwerpunkt ruht. Man findet sie in den großen Sälen links und rechts vom Eingang — statt der Mittelachse, deren Räume freilich besser gelegen und günstiger beleuchtet sind, weist also nun diese Querachse auf die Linie des Wichtigsten. Was man hier sieht, sind fast durchweg Arbeiten, die undenkbar wären ohne die Einflüsse des älteren Impressionismus, dessen Ausdrucksformen heute auch schon zu den »Überlieferungen« gehören, und man freut sich, daß diesen Dingen hier ein würdiger und ausreichender Platz angewiesen ist, der ihnen in solchem Umfang in der Sezession nicht hätte zur Verfügung gestellt werden können. Es sind, in einzelnen Nischen zu Gruppen geordnet, Porträts und Studien von *Schulte im Hofe,* Gesellschaftsszenen von *Joseph Block,* Danziger Stimmungen von *Alfred Scherres,* ehrliche, etwas schwere Malereien von *Karl Wendel,* weiche, etwas empfindsame Stücke von *Mohrbutter,* kräftig wirkende Landschaften von *Kayser-Eichberg,* Interieurs von *Max Schäfer,* Berliner Ansichten von *Paul Hoeniger,* hübsche Ausschnitte aus einem süddeutschen Barockpark von *Carl Langhammer,* ein »Sturmflutzyklus« von *Hans Hartig.* Am anziehendsten sind die feinen neuen Arbeiten von *Otto H. Engel,* sehr interessante Bildnisse von *Fritz Burger,* der sich mit rühmenswerter Energie zu Licht und Farbe

durchringt, die temperamentvollen, frisch leuchtenden Landschaften von *Max Uth*. Dazu die begabten Figurenbilder von *Franz Eichhorst*, der sich nur zu größerer Freiheit des Ausdrucks aufschwingen müßte; hier hat man die ältere Art der Malerei vor sich, die über den Impressionismus zurückgeht — wer, der nicht von kindischer Einseitigkeit besessen wäre, würde das Talent, das sich auf solche Weise ausspricht, verkennen? Als Abschluß dieser Säle dient rechts *Paul Meyerheims* vor fast vierzig Jahren entstandener Zyklus der großen Borsig-Bilder: »Lebensgeschichte einer Lokomotive«, die gewiß tüchtiges handwerkliches Können verraten, aber in ihrer Überfüllung mit Details, in ihrer sich vordrängenden illustrativen Überdeutlichkeit und ihrer bunten Härte an verschiedenen Grundirrtümern in bezug auf Malerei überhaupt und Monumentalmalerei im besonderen kranken; links ein Terzett von Historienbildern von *Hans Looschen* (für das Stadthaus in Nordhausen) in einem modernisierenden Temperastil.

Vielfach angezogen und gefesselt, wenn auch nicht gerade hingerissen, durchwandert man den sonstigen »Ehrensaal« Nr. 1, in dem diesmal eine Kollektion *deutscher Städtebilder* einquartiert ist, mit angenehmen Veduten von *Kallmorgen*, interessanten Stücken von *Adolf Hölzel* (Dachau), *Charles Vetter* und *Schumann-Zittau* (München), breitgemalten Szenerien aus Frankfurt a. M. von *Heinrich Werner*. Auch *Thoma*, *Trübner* und *Schönleber* sind vertreten. Dazu zwei Tote der letzten Jahre: *Skarbina* und *Albert Hertel*. Man weilt gern in diesem Saal, obschon man wünschte, diese Städtebilder weniger nach dem Lyrischen als nach dem Malerischen ausgewählt zu sehen.

In den Räumen der »Mittelachse« und der Seitenkabinette, die nun folgen, sieht es arg bunt aus. Anständige, tüchtige Kunst neben undiskutabler Marktware; redliches Können neben fatalen »Herzigkeiten«; Talentproben neben übelstem, ungehörigstem Kitsch. Nur einiges kann hier herausgehoben werden. So die pikanten, schillernden Keckheiten von *Hans Pellar*, eine farbige Ostender Strandszene von *Max Schlichting*, dem diesjährigen Präsidenten der Ausstellung, geschmackvolle Blumenstilleben von *Friedrich Stahl*, die saftig gemalten, nur noch etwas vollgestopften Maschinenbilder von *Leonhard Sandrock*, holländische Blicke von *Hans Herrmann*. Von den weniger Bekannten fallen die flächig vorgetragenen Landschaften von *Willy ter Hell* auf und eine Corinthisch-Slevogtisch anmutende, aber als Probestück beachtenswerte »Versuchung des Ritters« von *Wilhelm Gallhof*. Von *Hugo Vogels* Bildnissen sticht neben Mißlungenem das des Geheimrats Busley hervor. Eigenartig wirkt *Fritz Pfuhles* »Blaue Madonna« gegen zart-rosa Fond, wenngleich die Komposition etwas Gezwungenes hat. Abseits versteckt sich noch allerlei Wertvolles. So besonders die vielversprechenden nordischen Landschaften von *Alfred Helberger*, der sich mit großen Flächen, klaren Farben und Helligkeiten einen eignen Stil zu bilden beginnt.

Die Flucht der Mittelsäle endet in einem Raum, der *Gari Melchers* gehört, dem holländischen Amerikaner, der jetzt in Weimar lehrt. Der Saal ist zu groß für ihn. Melchers konnte sich dadurch nicht auf seine soliden älteren Bilder (wie den bekannten »Fechter«) und die gelungenen neueren Arbeiten, meist kleineren Formats, beschränken, die viel Delikatesse und Feinheit aufweisen, sondern mußte, den Saal zu füllen, allerlei verwaschene, süßliche und äußerlich routinierte Dinge heranziehen.

Von den nichtberlinischen Partien hält hauptsächlich ein Kabinett mit Zeichnungen von *Hans Thoma* den Wanderer auf. Die Ausstellung der *Münchener* Kunstgenossenschaft ist im ganzen genommen geradezu niederschmetternd schlecht (selbstverständlich fehlen die besseren Ausnahmen nicht). Kaum vorteilhafter halten sich die *Düsseldorfer*, die aber durch eine Kollektion des prachtvollen *Gerhard Janssen* versöhnen, dessen derbe Bilder in ihrer altniederländischen Breite und Tonigkeit einen der besten Winkel des Glaspalasts bilden. Ungleich sieht es in einem *internationalen Saal* aus, wo aber auch manches Beträchtlichere festhält, etwa die Bilder des Schweden *Larsson* oder die flotte Montmartre-Impression von *Isaak Israëls*. Amüsant ist eine Kollektivausstellung *Berliner Plakatkünstler*, von Lucian Bernhard, der selbst ein Führer in dieser Sonderprovinz ist, nett arrangiert. Man sieht, wie viel Kluges und Witziges hier von den Edel, Julius Klinger, Scheurich, Neumann und anderen geleistet wird. Von hier geht es dann zur *Graphik*, wo Kollektionen des vorzüglichen *Heinrich Wolff* in Königsberg und seiner Schüler sowie herrliche Blätter *Brangwyns* im Mittelpunkt stehen. Ausführlicher als sonst — und das ist gut so — hat man die *Architektur* zu Worte kommen lassen. *Otto March*, *Brurein*, *Billing*, *Cremer* und *Wolffenstein* geben hier an erster Stelle Bericht über ihre künstlerische Tätigkeit. Bei der *Plastik*, die heute nur gestreift sei, interessiert ein Versuch, der *Holzskulptur* einmal ein eigenes Revier einzuräumen. Er ist diesmal noch nicht mit genügend kritischem Blick unternommen worden; denn es müßte eben durchweg gezeigt werden, wie dies Material eine besondere Bearbeitung verlangt, was sich gegenwärtig nur an einigen wenigen Beispielen studieren läßt. *M. O.*

⊙ Das **Berliner Kupferstichkabinett**, das den ausgezeichneten Goya-Kenner Valerian v. Loga zu seinen Beamten zählt, veranstaltet, wie wir schon kurz berichteten, wohl nicht zufällig zur Zeit von dessen fünfundzwanzigjährigem Dienstjubiläum eine Ausstellung von **Goyas graphischem Werk**. Die Auswahl, die nur einen Teil der Bestände der Sammlung zeigen kann, läßt doch erkennen, wie vorzüglich der Meister hier vertreten ist, der nur noch in der Biblioteca nacional zu Madrid in ähnlicher Vollständigkeit studiert werden kann. Die Reihe ist chronologisch geordnet. Am Anfang stehen die frühen Blätter wie die Ruhe auf der Flucht, Goyas erste und außerordentlich seltene Radierung, die ihn noch ganz unter Tiepolos Einfluß zeigt. Die sehr interessanten graphischen Übersetzungen von Gemälden des Velasquez folgen. Eine besondere Rarität ist hier der Probedruck der Meninas und mehr noch der Alkalde Rouquillo, von dem bisher kein weiterer Abzug bekannt wurde. Zwischen diesen frühen Arbeiten und der Vollendung der Caprichos liegen fast zwei Jahrzehnte. Nur wenige Radierungen, von denen zumeist nur einige späte Drucke bekannt sind, entstanden in der langen Zwischenzeit. Die Abzüge der Caprichos, die ausgestellt sind, gehören zu den Probedrucken, die noch der Künstler selbst abziehen ließ, ebenso wie die Drucke der Desastres de la guerra, die in diesem Zustande von der größten Seltenheit sind. Etwas häufiger kommen die frühen Drucke der Tauromaquia vor. Den Beschluß endlich machen die Proverbios. Von allen diesen Folgen sind übrigens außer den ausgestellten Probedrucken auch Exemplare der Buchausgaben in der Ausstellung aufgelegt. Wie die frühesten Arbeiten Goyas, so sind die spätesten von besonderer Seltenheit. Das Schabkunstblatt des Prometheus existiert nur in drei Exemplaren, von denen das eine der Berliner Sammlung gehört. Eine eigene Abteilung endlich bilden die Steindrucke, die sämtlich der Spätzeit angehören und von denen der »Mönch« der erste ist. Der ausgestellte Druck ist ein Unikum. Daß Goya jetzt eine neue Serie in der Art der Caprichos plante, in der neuen Technik, die ihm ein leichteres Ausdrucksmittel für seine Gedanken schien, beweisen nicht nur einige vollendete Lithographien, sondern

mehr noch eine große Zahl von Zeichnungen, die als Vorarbeiten für neue Kompositionen anzusehen sind, und von denen ebenfalls das Berliner Kupferstichkabinett einige besitzt. In Bordeaux endlich entstand die lithographische Tauromaquia die »Toros de Burdeos«. Die Serie selbst ist im Jahre 1825 in einer Auflage von 300 Exemplaren gedruckt worden. Probedrucke, wie sie die Berliner Sammlung besitzt, gehören jedoch ebenso wie alle übrigen Steindrucke Goyas zu den größten Seltenheiten. Von den zwei nicht in die Folge gehörigen Stierkampfblättern existiert das eine in nur zwei Drucken in Madrid und Berlin, das andere ist ein Unikum der Berliner Sammlung.

Leider werden die Ausstellungen des Kupferstichkabinetts vom Publikum noch immer nicht genügend beachtet. Stände diese Goya-Ausstellung an anderer Stelle, so könnte sie eine zweite Entdeckung des großen Meisters bedeuten. Ist es doch der Brauch unserer Zeit, aus eben erst gemauerten Thronen die Steine zu brechen, um aus ihnen die Sockel zu bauen, die man neu emporkommenden Größen errichtet. Und Goya gehört zu der Zahl derer, denen ein dauernder Platz im Ruhmestempel der Kunst gebührt. Das zeigt diese Ausstellung von neuem.

× **Berliner Ausstellungen.** Die »Jungmodernen«, wie man vielleicht nach Analogie der »Jungliberalen« sagen könnte, regen sich seit einiger Zeit mit wachsender Kraft. Rings um die Sezession spülen die Wellen der neuen Strömungen, und wenn die Sezession selbst, mit einer gewissen Zaghaftigkeit, einige Repräsentanten der anrückenden Generation aufgenommen hat (wie in Nr. 25 der »Kunstchronik« dargelegt wurde), so schließen sich die radikalen Herren von der äußersten Linken zu gleicher Zeit in eigenen Ausstellungsunternehmungen zusammen. Die »*Neue Sezession*« veranstaltete eine Ausstellung von Zeichnungen und graphischen Arbeiten. Die »*Brücke*«, die sich mit ihr berührt, stieg — bezeichnenderweise — nicht bei Cassirer, sondern bei Gurlitt ab. Die Wochenschrift »*Der Sturm*«, das wilde Organ der Allermodernsten aus allen Kunstlagern, mietete sich eine leerstehende Villa in der Tiergartenstraße und baute darin eine Sammlung verwegenster Dinge auf. Es ist natürlich, daß mit den unfertigen Ergebnissen, die hier überall ausgebreitet werden, noch nicht viel anzufangen ist. Die jungen Herren finden eine wahre Wollust darin, Indianertänze aufzuführen und den ruhigen Bürger damit zu erschrecken. Mit dem, was die Besten von ihnen erstreben, hat dies tolle Gebaren im Grunde gar nichts zu tun. Sie sehnen sich nach neuen Farbenstellungen, nach kraftvollen Wirkungen gemalter Flächen, nach blutvollem koloristischen Ausdruck, nach Entdeckungen bislang unerprobter Tonabstufungen, Tonkontraste, gegenseitiger Tonbeeinflussungen, nach starkem Zusammenfassen und Aufbau. Diese Sehnsüchte kommen für mein Gefühl durch alle Unzulänglichkeiten ihrer Experimente, über die sie gewiß heute nur erst in Ausnahmefällen fortgelangen, so impetuos heraus, daß man sich den Anregungen, die darin stecken, nicht mehr entziehen kann. Hier werden Zukunftsakkorde angeschlagen, die wohl noch keine Melodien sind, die aber aus der Weiterentwicklung der Orchestrierungskunst nicht mehr zu eliminieren sind. Freilich: es fehlt den Gruppen an einem führenden Genie, das hinreißend wirkte. Dafür haben die Berliner unter ihnen wenigstens ein kräftiges *Talent* zur Verfügung: *Max Pechstein*, der eben jetzt zeigt, daß er sich durch den Brei des Radikalismus durchzubeißen beginnt. Aus seinen gelbgrünen Frauenakten mache ich mir nichts. Aber dies Porträt eines jungen Mannes gegen grüne und gelbe Vorhänge, dies Interieur mit den drei nackten Weibern — das sogar schon aus der Fläche in den Raum geht — diese Dorfhäuser mit der ansteigenden Wiese im Vordergrund, diese Frauen am Meer, der Kopf in Aquarell und andere Arbeiten, die er jetzt anbringt, beweisen sein Weiterkommen und bieten eine Fülle neuartiger und interessierender malerischer Vorschläge. Im übrigen ist bei den Brückenmännern, unter denen Pechstein regiert, noch nicht viel Persönliches zur Stelle. Diese Embryonen, Urwaldmenschen, Orang-Utangs und Pitekanthropoi, die da herumsitzen und menschliche Gestalten darstellen wollen, sind zumeist gräulich, und man muß sich mit den Farbenkompositionen begnügen, die z. B. *Kirchner* und *Heckel*, oft mit feinem Gefühl, öfter roh und unkultiviert, dabei ersinnen. Der Roheste ist *Schmidt-Rottluff*, der noch tief im zähesten Öl sitzt. Der Sanfteste *Otto Mueller*, der sich nur oft mit Gewalt unsanft gebärdet. Das alles enthält nur in seltenen Fällen etwas Positives. Und dennoch wird sich das, was diese Maler wollen oder möchten, nicht mehr ausradieren lassen. Ob es nun von ihnen selbst oder erst von anderen in Taten umgesetzt wird. Von den Darbietungen der »Neuen Sezession« kommen dann vor allem die interessanten farbigen Holzschnitte von *Moriz Melzer*, die fein empfundenen Zeichnungen und Radierungen von *H. J. Bengen* und die Lithographien von *Georg Tappert* in Betracht. Auch Neulinge sind vorhanden, wie der hochbegabte *August Macke* aus Bonn, der zum Teil noch Anschluß an den älteren Impressionismus sucht, zum Teil neue Farben- und Stilgedanken erprobt (wie in einer ungemein feinen »Flucht nach Ägypten«). Unter den Männern, die der »Sturm« unter seine Flügel genommen, ragt der ehrlich verdrehte, aber wahrhaft talentvolle *Oskar Kokoschka* aus Wien hervor. Er hat in seinen verzückten und verrückten Zeichnungen etwas vom echten Taumel des künstlerischen Wahnwitzes, von einer ungemachten Ekstase der Linien und Formen. Oft kann man sich vor seinen Blättern schief lachen, wie etwa vor dem mit dem komischen Titel: »Der Erstebeste darf der süßen Lilith das Haar kämmen«, auf dem ich kaum etwas zu erkennen vermag. Aber dann wieder treibt er ein so souveränes Spiel mit den spukhaften Erzeugnissen seiner rumorenden Phantasie, daß man sich gefesselt fühlt. Seine Ölporträts rücken sämtlich an die Grenze der Karikatur; und doch lebt darin eine Witterung für das innerste Wesen menschlicher Persönlichkeiten, daß man fast erschrickt. Im Gegensatz zu Kokoschka, der sich seinen ungebändigten Instinkten überläßt, stehen andere, die sich in Theorien und doktrinäre Systeme einspinnen. Ihr Prototyp ist *W. Kandinsky* in München, der sich eine »geistige« Malerei ausgeheckt hat, in der sein ursprünglicher Farbensinn fast rettungslos versinkt. Dies Dogmatische, Theoretische, das ja auch im französischen »Kubismus« steckt, ist der schlimmste Feind der heraufsteigenden Jugend. Sie beschwert sich mit Grübeleien, die sie experimentell erprobt, statt daß sie lediglich ihren Farbenvorstellungen folgt und ihrer besonderen Art, sich von den Erscheinungen der Natur anregen zu lassen. Aber trotzdem und dennoch: hier ruhen massenhaft ertragfähige Keime, die nur in Ruhe und harter Selbstzucht entwickelt werden müßten, um Früchte zu tragen. Nur: man lasse die jungen Herren sich austollen, man begegne ihnen nicht mit denselben Argumenten, mit denen man immer und überall Neuerer verhöhnen zu können glaubte, man gönne ihnen Zeit und werfe ihnen keine Steine in den Weg!

M. O.

Zu Ehren von **Eugen Bracht** wird am 3. Juni in sämtlichen Räumen der **Galerie Ernst Arnold, Dresden** eine größere Ausstellung von Gemälden usw. veranstaltet, welche die ehemaligen Schüler des Meisters aus Anlaß des 70. Geburtstages seit langem vorbereitet haben. Eine besondere Jury hat in Berlin, Dresden usw. vorgearbeitet, um das Gelingen dieser Ausstellung zu gewährleisten.

Der Magistrat von **Halle a. S.** beschloß, vom 25. August bis 2. September eine große Ausstellung für Friedhofskunst, welche ganz Deutschland umfassen soll, zu veranstalten. Verbunden mit dieser Ausstellung ist eine Gartenbauausstellung.

Sonderausstellung für Schrift. Auf dem Kongreß für Kunstunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst, Dresden 4.—25. August 1912, wird neben der Ausstellung von Schülerarbeiten eine Sonderausstellung für Schrift eingerichtet werden, in der Schriftwerke freischaffender Künstler und Lehrer zeigen sollen, nach welchen Zielen die neuzeitliche Schriftbewegung führen will. Es sollen ausgestellt werden: Buchdeckel, Titelseiten, Aufschriften, Ehrenbriefe, Wunschschriften, Tischkarten, Inserate, Plakate, beschriftete Zeichnungen und Pläne usw. Dem Komitee gehören an: Delitsch-Leipzig, Ehmcke-Düsseldorf, Groß-Dresden, Illgen-Berlin, Muthesius-Berlin, M. Naumann-Dresden, Sütterlin-Berlin, Schinnerer-Leipzig, Anna Simons-Hamburg.

┼ **München.** Die **Sommerausstellung der Sezession** wurde Mittwoch den 15. Mai im Beisein zahlreicher Ehrengäste eröffnet. Ausführlicher Bericht folgt.

In Brakls Moderner Kunsthandlung zeigt **Hubert Wilm** (über dessen Graphik J. H. Beringer im Maiheft der »Zeitschrift für bildende Kunst« berichtet) 60 Handzeichnungen, meist Studien zu Radierungs-Zyklen, die ihrer Vollendung entgegenreifen.

Saarbrücken. Am 5. Mai wurde hier in dem zu Ausstellungszwecken hergerichteten Markthallengebäude die **Kunstausstellung** eröffnet, welche vom 16. März bis 22. April in Straßburg im Alten Schloß veranstaltet war. Die neuere französische Kunst und zeitgenössische elsaß-lothringische kunstvereinigende Ausstellung wurde vom Saarbrücker Kunstverein übernommen. Die Abteilung Elsaß-Lothringens hat in ihrem Bestand einige Veränderungen erfahren.

Die nächste **Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie** ist auf Anordnung des Großherzogs auf das Jahr 1914 verschoben worden. Der Hauptgrund der Verschiebung ist, daß die Ausstellungsaufgaben der an sich schon stark beschäftigten Künstler sehr gewachsen sind und es unmöglich geworden ist, sie bis zum Mai nächsten Jahres zu bewältigen. Das Ausstellungsprogramm hat eine interessante Bereicherung dadurch erfahren, daß Kleinkunstgegenstände aller Art, die von Kunstfreunden für ihren Bedarf bei Mitgliedern der Künstlerkolonie bestellt werden, in der Ausstellung, und zwar, wenn möglich, in einem »Saal der Kunstfreunde« im städtischen Ausstellungshaus zur Vorführung kommen sollen.

Wien. Die *Galerie Miethke* veranstaltet in ihren Räumen eine Ausstellung der *Berliner Sezessionisten*, bei der Liebermann, Slevogt, Corinth, M. Beckmann, Theo v. Brockhusen, R. Großmann, U. Hübner, Wald. Rösler, Benno Berneis, R. Breyer, Ernst Barlach, A. Gaul u. a. beteiligt sind. Die Auswahl der Bilder ist leider mit wenigen Ausnahmen nicht geeignet, von dem hohen Qualitätsniveau der Berliner Sezession einen Begriff zu geben, da entweder ältere Bilder oder recht unbedeutende Skizzen und Studien ausgestellt sind. Es wäre sehr erwünscht, wenn die Berliner Sezession einmal unter eigener Jury in Wien ausstellen würde. Solche Ausstellungen, wie die bei Miethke, erzeugen bei dem Wiener Publikum, das wenig reist, ganz falsche Vorstellungen. *O. P.*

Wien. Am 18. Mai wurde im **Österr. Museum für Kunst und Industrie** eine Frühjahrsausstellung von Qualitätsarbeiten, verbunden mit einer großen Ausstellung der Kunstgewerbeschule, eröffnet. Wir werden auf diese wichtige Veranstaltung zurückkommen.

Die Deutsche Kunstausstellung in Südamerika. In Buenos Aires steht die Eröffnung der Deutschen Kunstausstellung bevor, die die »Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande« als erste ihrer für die nächste Zeit in Südamerika geplanten Veranstaltungen einrichtet. Die Jury setzte sich aus hervorragenden Malern und Bildhauern der verschiedensten Kunstrichtungen zusammen, den Vorsitz hatte Otto H. Engel. Besonderer Wert gelegt wurde auf Bilder spezifisch deutschen Charakters: Ansichten alter deutscher Städte, Bilder aus der deutschen Tiefebene mit den Viehweiden Oskar Frenzels, den friesischen Dorfstraßen Otto H. Engels; sogar der deutsche Weihnachtsbaum ist mit zwei Darstellungen von Hans Looschen und René Reinicke zur Stelle. Kaum einer unserer besten Namen wird in Buenos Aires fehlen. Da sind Liebermann und Slevogt, Thoma und Kalckreuth, Stuck, Bracht, Ludwig von Hofmann, Dettmann, Kallmorgen, Hans von Bartels, unter den Bildhauern Brütt, Manzel, Beyrer. Auch eine graphische Abteilung stellte man zusammen.

Eine **Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Amerika.** Das Deutsche Museum in Hagen hat unter Leitung seines Direktors Osthaus, um das Interesse an der deutschen Arbeit in Amerika zu fördern, eine Ausstellung vom gesamten deutschen Kunstgewerbe zusammengebracht, sie wird in diesem Sommer in den Museen von New York, Pittsburg, Detroit, St. Louis, Chicago uud Indianapolis gezeigt werden. Sie umfaßt moderne Architektur, Plastik, Graphik, Reklamedrucksachen, Künstlerschriften, Bücher, Lederarbeiten, Tapeten, Linoleum, Textilien, Keramik, Glas, Metall, Elfenbein, Holz und Spielzeug und wird zusammen 1337 Nummern enthalten. Auch das österreichische Kunstgewerbe wird in erlesenen Stücken vertreten sein.

Besnard in Indien. Der Maler Albert Besnard hat vor einem Jahre eine Reise nach Indien gemacht, deren Resultate jetzt bei Georges Petit gezeigt werden. Diese Reise ist demnach von höchster Bedeutung in der Entwickelungsgeschichte Besnards. Seit einem Jahrzehnt schon hat Besnard fast ausschließlich an großen dekorativen Entwürfen gearbeitet, und wenn man seine Leistungen auf diesem Gebiete mit den dereinstigen Bildern aus Algerien verglich, durfte man kaum von einem Fortschritt sprechen. Zumal da Besnard in den großen dekorativen Gemälden sich einer philosophisch grübelnden Allegorie ergab, welche seine Gemälde unverständlich machte, ohne ihre malerischen Vorzüge zu erhöhen. Wer aber danach glaubte, mit dem Aufwärtsstreben Besnards sei es vorbei, und dieser dereinst um seiner rauschenden Farbenmusik so sehr bewunderte Maler sei endgültig in den Hafen des offiziellen Malprofessors eingelaufen, wo ihn nur noch die Aufträge des Staates und anderer öffentlicher Körperschaften erreichten, der erlebt jetzt bei Georges Petit eine außerordentliche Überraschung. Hier ist der ganze alte Besnard wieder aufgewacht. Niemals hat er entzückendere Farbensymphonien gedichtet wie in diesen indischen Gemälden, niemals haben seine Fanfaren lauter, mächtiger und zugleich schöner und harmonischer geklungen. Diese Ausstellung ist der Triumph Besnards und seines farbenfrohen Kolorismus. Außerdem mag man über die gewaltige Arbeitskraft dieses Mannes staunen, der in einem Jahre weit mehr als hundert große und kleine Bilder, Skizzen, Zeichnungen geschaffen hat. Es findet sich dabei alles, was das Auge des farbenfrohen Reisenden in Indien interessieren kann: Bettler und Priester, Fürsten und Knechte, Tempel und Hütten, Elefanten und Büffel, Bäder und Festzüge, das ganze indische Land mit seinen Leuten, ein wundersames

Märchenreich. Besnard hat während und nach seiner Reise im »Figaro« einzelne Reisebriefe veröffentlicht und dabei gezeigt, daß er mit der Feder kaum weniger gut als mit dem Pinsel umzugehen weiß. Wenn er uns nun seine ganze Reise in einem Buche bescheren wollte, das zugleich seine Briefe und alle die hier ausgestellten Malereien und Zeichnungen enthielte, so könnte ihm das Publikum kaum genug Dank wissen. Denn diese überaus schöne und interessante Ausstellung ist ja doch nur eine vorübergehende Erscheinung, die nie wieder zusammenkommen wird. Dem hohen Schönheitswerte der ausgestellten Sachen entsprechend haben sich vom ersten Tage der Ausstellung an die Liebhaber auf diese Schätze geworfen, und nur sehr wenig davon wird in das Atelier des Malers zurückkehren. Hoffentlich also bleibt uns als Buch oder Album dieser indische Abschnitt des Lebenswerkes Besnards als zusammengehöriges Ganzes erhalten. In der Geschichte der modernen Ausstellungen der letzten zwanzig Jahre steht diese indische Ernte Besnards an einer der ersten Stellen, und auf jeden Fall zeigt sie wieder einmal, daß nur in solchen Sonderausstellungen der wirklich bedeutende Meister ganz zur Geltung kommen kann. In den gewaltigen Bildermärkten der Salons verschwinden diese Meister in dem großen Ozean der ausgestellten Ölfarbe. Nur wenn sie für sich allein ausstellen und uns so Gelegenheit geben, ihre Eigenart ruhig und ungestört zu genießen, erreichen sie ihre wahre Wirkung. Das haben wir in den nämlichen Räumen bei Georges Petit seiner Zeit für den Spanier Sorolla y Bastida, dann für Gaston La Touche und andere erfahren, das lehrt uns jetzt wieder Albert Besnard.

K. E. Sch.

SAMMLUNGEN

Lissabon. Es wird die Kunstforscher interessieren zu hören, daß **Holbeins »Brunnen des Lebens«** demnächst aus dem Königl. Palaste, wo das Bild bisher nur schwer zugänglich war, in das Museum übergeführt werden wird. Das Lissaboner Museum ist überhaupt in der letzten Zeit unter Leitung seines Direktors Figueiredo einer vollständigen Reinigung und Neuordnung unterzogen worden. Durch die Reinigung haben viele Bilder, auch Dürers »Heiliger Hieronymus«, gewonnen. Bei dieser Gelegenheit sei gleich den durch die Presse gegangenen Notizen von angeblichen Tizianfunden auf dem Boden des Schlosses usw. widersprochen. Es sind keine Bilder von Wert aufgefunden worden.

Dresden. Eine im Juli 1911 begonnene genaue Zählung der ganzen Sammlung des **Kgl. Kupferstichkabinetts** ergab einen Bestand von 155784 Einzelblättern.

Die Glasscheiben im Louvre. Gelobt sei Herr Pujalet, der durch die Freundschaft des damaligen Premierministers Caillaux über Nacht zum Leiter des Louvre gewordene ehemalige Polizeikommissar. Vielleicht freilich gebührt nicht ihm unser Lob, sondern vielmehr dem Kunststaatssekretair Bérard, der den ehemaligen Soldatenmaler Dujardin-Beaumetz in dieser hohen Stellung abgelöst hat. Einer von beiden hat endlich veranlaßt, daß die Glasscheiben, welche die Bilder des Louvre bedeckten, wieder abgenommen werden sollen. Diese Glasscheiben wurden vor einigen Jahren den Bildern vorgefügt, weil damals ein Verrückter ein Bild zerkratzt hatte. Daß eine solche Glasscheibe kein wirksamer Schutz ist, liegt auf der Hand, und wenn ein Mensch verrückt genug ist, um mit seinem Taschenmesser eine bemalte Leinwand zu zerschneiden, so wird sein Wahnsinn wohl auch zum Zerschlagen einer Scheibe hinreichen. Wenn also die Scheibe das Bild nicht vor Narren schützt, so entzieht sie es dagegen den Augen der Freunde und Bewunderer. Seit der Louvre so verglast ist, geht man da in einer Spiegelgalerie spazieren, und aus jedem Rahmen schaut unser eigenes Gesicht heraus. Bei den Italienern geht das noch einigermaßen an, abgesehen von den schwarzen Bolognesern und Neapolitanern, denn je heller das Bild, desto weniger wirkt es als Spiegel. Von allen Meisterwerken Rembrandts aber, welche den Louvre zieren, hat kein sterbliches Auge etwas gesehen, seit sie von Glas bedeckt wurden. Es ist also nicht viel weniger als eine Auferstehung, welche der Louvre durch Zurückziehung der Gläser feiern kann. *K. E. Sch.*

VEREINE

Deutsch-mährischer Kunstgewerbebund. In sehr erfreulicher Weise mehren sich die Erfolge der Mitglieder des Deutsch-mährischen Kunstgewerbebundes, der seinen Sitz in Brünn hat. Architekt Gottfried Czermak (Brünn) hat bei dem kürzlich ausgeschriebenen Wettbewerbe für den großen Neubau der Arbeiter-Unfallversicherungsanstalt den 1. Preis gewonnen und die Ausführung übertragen erhalten. Professor Viktor Schufinsky (Znaim) hat in dem vom Erzherzog Rainer-Museum ausgeschriebenen Wettbewerbe zu künstlerischen Wandbildern für seinen Entwurf »Znaim von der Eisenbahnbrücke« den Preis empfangen. Die in Wien lebende Bildhauerin Fräulein Ida Lehmann, ebenfalls Mitglied des Deutsch-mährischen Kunstgewerbebundes, hat mit zwei anderen Bildhauerinnen eine bedeutende Subvention des Ministeriums für öffentliche Arbeiten erhalten, um sich eine eigene Werkstätte in Wien einzurichten.

Der **Deutsche Werkbund** wird seine fünfte Jahresversammlung vom 6.—9. Juni in Wien abhalten.

An der **Kgl. Preuß. Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Bromberg** ist

die Stelle eines Fachlehrers für dekorative Malerei

zum 1. Oktober d. J. zu besetzen. Der Lehrer soll künstlerisch gebildet und in der Ausführung der praktischen Arbeit erfahren sein, so daß er die Schüler in der Malerei an Wand, Decke usw. wie im Entwerfen fachgemäß unterrichten kann. Hauptwert wird auf Ornament gelegt, jedoch wird ein Herr, der das Figürliche beherrscht und imstande ist, eine Akt- oder Anatomieklasse zu leiten, bevorzugt.

Die Anstellung mit Pensionsberechtigung erfolgt nach zweijähriger Probezeit. Die Remuneration während dieser Probezeit beträgt 3200 bis 3600 Mk. Unter Umständen wird ein eigenes Atelier zur Verfügung gestellt. Nach Anstellung wird der Umzug vergütet und beträgt das Anfangsgehalt 3000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 3800 Mk. und steigt bis 6000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 6800 Mk.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Arbeiten und Abbildungen solcher müssen möglichst umgehend, spätestens bis zum 15. Juli 1912, beim Direktor der Anstalt eingereicht werden.

Bromberg, im April 1912

Der Direktor
Arno Koernig

Inhalt: Der heutige Stand der Poliphilus-Frage. Von O. Pollak. — G. Schachinger †; R. E. F. Mohn †; S. Jacobsen †. — Personalien. — Wettbewerb für Innenplakate. — Ausstellungen in Berlin, Dresden, Halle a. S., München, Saarbrücken, Darmstadt, Wien, Buenos Aires, Amerika, Paris. — Holbeins »Brunnen des Lebens« in Lissabon; Kgl. Kupferstichkabinett in Dresden; Glasscheiben im Louvre. — Deutsch-mährischer Kunstgewerbebund; Deutscher Werkbund.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 29. 31. Mai 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

NEUE BAUTEN UND DENKMÄLER IN LEIPZIG

Das »*Alte Theater*« am Fleischerplatz mit seiner hübschen zopfigen Säulenfront und dem klassizistischen Lyrarelief im Giebel, im großen Ganzen zurückgehend auf einen Bau des Dresdener Architekten Fäsch aus dem Jahre 1766, ist einer der wenigen noch aufrecht stehenden Zeugen der literarischen Kultur Leipzigs im Ausgang des 18. Jahrhunderts. Leider ist dem sympathischen Bau, in dem noch letzten Winter hindurch die zweite städtische Bühne ihren Sitz hatte, baldige Beseitigung angedroht, da er, wie es heißt, sehr baufällig und für die modernen Bühnenbedürfnisse überall ungenügend und zu eng geworden sei. Nach langen Debatten konnte nur so viel fürs Erste erkämpft werden, daß der beschlossene Neubau des »Alten Theaters« nicht an die Stelle des ehemaligen Hauses, sondern nebenan auf den Töpferplatz kommen soll, und daß die endgültige Entscheidung über das Schicksal des aufgegebenen Musentempels nochmals hinausgeschoben wurde. Wir haben also wieder etwas Hoffnung, den Bau dennoch zu retten. Es dürfte sich ja auch, so sollte man meinen, eine reiche Stadt wie Leipzig wohl den Luxus gestatten dürfen, ein solches ebenso historisch bedeutsames wie in seiner Erscheinung anmutvolles Bauwerk, für das sich ja auch ohne Zweifel irgend eine geeignete Verwendung finden würde, als Altertumsdenkmal zu erhalten.

Von dem bescheidenen kleinen Gebäude aus dem alten Leipzig gelangen wir mit ein paar hundert Schritten hinüber zu dem riesenhaften Prachtbau der modernen Großstadt- und Handelszentrale, dem neuen Leipziger *Hauptbahnhof*. Von der prächtigen Anlage ist nunmehr die eine (westliche) Hälfte fertig gestellt worden und hat bereits seit 1. Mai den gesamten Verkehr des ehemaligen Thüringer Bahnhofs in sich aufaufgenommen. Unter den nicht allzu dicht gesäten Beispielen einer im eigentlichen und besten Sinn neuzeitlichen Architektur, die Leipzig besitzt, hebt sich die Erscheinung des neuen Bahnhofs schon in seiner jetzigen Teilausführung sehr eindrücklich hervor. Nach dem Gesamtentwurf der Dresdener Architekten *Lossow* und *Kühne*, von dem eine reichliche Hälfte, wie gesagt, fertig dasteht, wird die der Stadt zugewendete, beinahe 300 m lange Front wirkungsvoll abgeteilt durch zwei, wie selbständige Querflügel vorgebaute Risalite, die den allein etwas reicher ausgestatteten Mitteltrakt der Fassade flankieren. Hohes Lob gebührt der vornehm zurückhaltenden Art der Fassadenbehandlung im einzelnen, wo vor allem die großen wohlklingenden Verhältnisse und die kraftvolle, knappe Geschlossenheit der Formen den Eindruck bestimmen. Über einem durchweg ganz niedrig gehaltenen, sockelartig schweren und schmucklosen Erdgeschoß eine Ordnung enggestellter, schlanker Pilaster oder Pfeilervorlagen, die ein kräftiges, aber schlichtes Gebälk und die steile, niedrige Dachschräge bekrönt. Dasselbe System etwas mächtiger durchgeführt und durch eine Attika bereichert an der Stirnseite des Risalits, unterbrochen nur in der Mittelpartie durch drei flachrunde Ausbiegungen, die mit einer jonischen Säulenstellung ausgezeichnet sind. Von glücklicher Wirkung ist aber auch der hier diskret eingestreute ornamentale Schmuck in kräftiger derber Spätrenaissance, während die große Figurenreihe über den Pfeilern des Risalits, in ihrem flauen, stillosen Realismus, ebenso wie die höchst banal geformten preußischen Wappenschilde etwas aus dem Ton fallen. Aber sehr starke, begeisternde Eindrücke bieten sodann die ausgeführten Teile des Innenbaus. Vor allem die große Eingangs- und Schalterhalle im Risalitflügel. Hoch, licht und weiträumig, mit einer oben umlaufenden dorischen Pilasterstellung, die an den drei inneren Seiten von weiten Bogentoren durchbrochen und von einer in flachem Bogen geschwungenen Kassettendecke überwölbt wird. Ein breiter Stufenanstieg gradaus führt in die imposante, wieder von einem flachen Tonnengewölbe bedeckte Querhalle, an der die einzelnen Bahnsteige unter majestätisch weitgespannten Eisengewölben einmünden. In Leipzig erklärt man schon jetzt, und vielleicht nicht zu Unrecht, daß dieser Bahnhof nach seiner Vollendung im Frühjahr 1913 — wo das große Jubiläum der Völkerschlacht bevorsteht — als der größte und schönste der Welt werde gelten dürfen.

Aber noch ein anderes Monumentalwerk, das gleichfalls im nächsten Jahr seinen Abschluß finden soll, hat in diesen Tagen die erste Stufe der Vollendung erreicht: an dem Bau des *Völkerschlachtdenkmals*, zu dem vor 12 Jahren der Grundstein gelegt wurde, ist jetzt unter feierlichen Zeremonien der oberste Schlußstein eingefügt worden. Wenn auch von Gerüsten umstellt, im Innern noch vielfach unfertig, steht doch der gigantische Steinkoloß schon jetzt mit höchst eindrucksvoller, hochragender Silhouette auf der luftigen Höhe bei Stötteritz — wo der Inschrift

des schlichten alten Denksteins zufolge Napoleon am 18. Oktober 1813 weilte »die Kämpfe der Völkerschlacht beobachtend« — weithin sichtbar als ein rechtes Wahrzeichen Leipzigs. Die von Prof. *Bruno Schmitz* entworfene architektonische Anlage, eine über ungemein wuchtigen, festungsmäßigen Unterbauten aufsteigende Turmpyramide, darin eingeschlossen die 60 m hohe, von zwei Umgängen umzogene Kuppelhalle, »das Ehrenmal des deutschen Volkes«, wird mit reichem plastischem Schmuck nach Modellen Prof. *Metzners*-Berlin ausgestattet. Nicht weniges davon findet sich bereits ausgeführt an seinem Platze und offenbart eine den meist kolossalen Verhältnissen, wie der felsenmäßigen Wucht des Bauwerks und dem Pathos des ganzen Denkmals aufs reinste entsprechende herbe, markige, willensstarke Stilisierung, die am nächsten, aber ohne sklavischen Schematismus, an gewisse uralt orientalische, assyrische oder ägyptische Denkmäler sich anzuschließen scheint. So das Reliefbild des riesenhaften gepanzertern Genius zwischen Kriegsfurien und Leichenhaufen an der stadtwärts gewendeten Seite des Unterbaus, — wo, als Abschluß der erst zu einem kleinen Teil angelegten breiten Via triumphalis ein großes Wasserbassin zwischen baumbepflanzten Wällen vorgelagert ist — dann im Innern, rings um den kryptenartigen untersten Teil der Turmhalle die acht Paare mittelalterlicher Krieger, Totenwache haltend, darüber auf der Höhe des ersten Umganges vier in ungeheuren, fast ungeheuerlichen Dimensionen gehaltene Sitzfiguren mit Personifikationen deutscher Heldentugenden. Endlich in nicht minder bedeutendem Maßstab der Kranz von acht Reckengestalten, die hoch oben, um die äußere Einwölbung der Kuppel Posto gefaßt haben.

Noch von zwei kleineren Leipziger Denkmalprojekten muß gesprochen werden, über die in diesen letzten Wochen entschieden wurde. Durch eine private Stiftung war die Summe von 20000 Mark für Errichtung eines *Schillerdenkmals* ausgesetzt worden. Aus den 33 konkurrierenden Entwürfen hat die von Max Klinger präsidierte Jury, wie schon berichtet wurde, das Modell Johannes Hartmanns an erste Stelle prämiert, außerdem vier zweite Preise verteilt. Interessant war es nun, zu beobachten, wie viele verschiedene Möglichkeiten der Anlage und Gestaltung in dieser durch keinerlei Programmvorschriften beengten Ideenkonkurrenz vorgeschlagen wurden, deren Gesamtausstellung eine Art Querschnitt durch die Leipziger Bildhauerei uns vor Augen stellte. Es trat dabei durchaus zurück der konventionelle Typus des Schillerstandbilds hinter reicheren, eindrucks- und gehaltvolleren Anlagen, Schillerbrunnen, Schillertempeln, architektonischen Schillersäulen und dgl. Der Gedanke war offenbar in all diesen Fällen, anstatt der üblichen meist nur dekorativ wirkenden Bildsäule eine Art Andachtsstätte aufzurichten, in deren Bezirk der Betrachter gern verweilen mag, wo auch nicht sowohl die leibliche historische Erscheinung Schillers als vielmehr eine prägnante Personifikation seines Wesens und Werkes und unseres Verhältnisses zu dem Dichter das Hauptmotiv des Denkmals abgibt. Der preisgekrönte Entwurf, dessen Ausführung übrigens noch nicht beschlossen ist, stellt sich als eine tüchtige Arbeit von einheitlicher, ansprechender Komposition dar. — Schließlich darf man mit hoher und freudiger Spannung der Ausführung des *Richard Wagner-Denkmals* von *Max Klinger* entgegensehen, das als Kolossalfigur über hohem Sockel in den Anlagen zwischen dem Neubau des »Alten Theaters« und der Matthäikirche seine Aufstellung finden soll, mit einem Stufenaufbau, der als lebendige Verkehrsverbindung zwischen Promenade und Matthäikirchhof dienen wird.

Dr. OPPERLIN

NEKROLOGE

In **Kopenhagen** ist am 20. Mai der auch in Deutschland wohlbekannte dänische Bildhauer **Louis Hasselriis** gestorben. Er war am 12. Januar 1844 in Hilleröd geboren, wurde Schüler der Akademie in Kopenhagen und von H. W. Bissen. Schon in den sechziger Jahren ging er nach Rom, wo er sich seitdem fast ununterbrochen aufgehalten hat. Er wurde besonders bekannt durch seine Porträt-Skupturen, unter anderm die Statuen des Märchendichters Andersen, des Komponisten Bellmann, Sören Kierkegaards, Shakespeares usw. Im Auftrag der Kaiserin Elisabeth von Österreich modellierte er die sitzende Figur Heinrich Heines für das Achilleion auf Korfu, die sich jetzt in Hamburg befindet. Auch die Büste Heines auf seinem Grab im Montmartre ist von Hasselriis. Vor dem Kopenhagener Kunstmuseum steht seit 1897 in kolossalen Abmessungen das Danmarks-Monument, das er anläßlich der goldenen Hochzeit des dänischen Königspaares geschaffen hatte.

Stuttgart. Der Kupferstecher Prof. **Karl Kräutle,** langjähriger früherer Vorstand des Kupferstichkabinetts, ist am 18. Mai im Alter von 78 Jahren gestorben.

In Brüssel ist der Landschaftsmaler **T. Ter-Linden** 70 Jahr alt, gestorben, der sich an der französischen Schule von 1830 herangebildet hatte. Die meisten seiner Motive entnahm er aus Flandern und Luxemburg; auch Porträts und Genrebilder gibt es von ihm eine große Anzahl.

PERSONALIEN

Dr. **Albrecht Kurzwelly,** dem Direktor des stadtgeschichtlichen Museums in Leipzig, ist der Titel **Professor** verliehen worden.

Die **Dresdner Akademie der Künste** ernannte *Ferdinand Hodler* und *Ludwig Hoffmann-Berlin* zu Mitgliedern.

DENKMALPFLEGE

Zur Förderung der Denkmalspflege erläßt der Oberpräsident der Provinz Brandenburg die nachfolgende Bekanntmachung: »Die für die Denkmalspflege gültigen Gesetze und Verwaltungsvorschriften werden, wie die Erfahrung ergibt, vielfach nicht beachtet. Diese Nichtbeachtung, die in vielen Fällen lediglich auf Unkenntnis zurückzuführen ist, hat bereits zahlreiche Denkmale wesentlich geschädigt und die Veränderung und Vernichtung von erheblichen Vermögenswerten veranlaßt. Alle Eigentümer und Verweser von im öffentlichen Besitz stehenden Denkmalswerten werden daher erneut auf die genaue Beachtung der die Denkmalspflege betreffenden Gesetze und Verwaltungsvorschriften hingewiesen. Dabei bleibt insbesondere zu beachten, daß in jedem einzelnen Falle die gesetzlich vorgeschriebene vorherige Genehmigung der berufenen Aufsichtsbehörde erwirkt werden muß. Namentlich ist die Frage einer Einholung der Genehmigung zu prüfen

in den Fällen der Veräußerung, Vernichtung und Veränderung, gleichviel, ob Gebäude oder mit Gebäuden fest verbundene oder bewegliche Gegenstände in Betracht kommen, und gleichviel, ob die Gebäude oder Gegenstände im Inventar der Baudenkmäler aufgeführt sind oder nicht. Es wird empfohlen, bei allen einschlägigen Verwaltungsmaßnahmen möglichst frühzeitig, in der Regel durch Vermittelung der zuständigen Aufsichtsbehörde, sich einer gutachtlichen Beratung durch den Provinzialkonservator zu bedienen. Der sachverständige Rat des Provinzialkonservators steht auch privaten Besitzern von Denkmalswerten in gleichem Maße wie den Behörden und öffentlichen Körperschaften zur Verfügung.«

Venedig. Seit Monaten war die nördliche Ecke der **Markuskirche** unter Gerüsten verhüllt. Während der Festtage bei Einweihung des Campanile hat der die Restaurationsarbeiten leitende Architekt Marangoni die Ecke freilegen lassen, um auf einige Tage den Sachverständigen und der Bevölkerung Rechnung abzulegen über das was geleistet worden ist, und zugleich in welch gefahrdrohendem Zustand diese ganze Ecke sich befand. Man blickte bis in die Tiefe, wo der Sockel, der die einzige Säule trug, auf völlig verfaulten Pfählen wie durch ein Wunder noch ruhte. Die Säule selbst, die so lange den ganzen oberen Teil des Baues getragen hatte, war nun herausgenommen. Ein elegant gearbeitetes Balkengerüst war an ihre Stelle getreten. Nach Entfernung aller Marmorinkrustation zeigte sich dieser ganze Teil des Backsteinbaus in seiner ursprünglichen Form mit seinem Nischenwerk, ohne jede Zierde. Man bemerkte, wie rings in der Tiefe um den gefährlichen Sockel herum eine Menge nur eingerammter Pfähle ihre Köpfe zeigten und so den Seitenschub unmöglich machen. Nach Vollendung aller Maurerarbeiten soll auch die unter dem die ganze Ecke krönenden Baldachin befindliche Glocke ihr Schlagwerk wieder erhalten. Es ist die sog. Glocke des hl. Alipio. — Mit Freuden kann mitgeteilt werden, daß das ganze Innere der **Frarikirche** nun freigelegt und die Restauration im Innern als beendet zu betrachten ist. Der Leiter der Arbeiten, Baumeister Ongaro, hat Wort gehalten: am Tage des hl. Markus sollte das Gotteshaus wieder in seiner ganzen Pracht erstrahlen. Sämtliche Altargemälde wurden nun aus S. Tomà herübergeholt und kommen nun besser als je zur Wirkung, da der ganzen Kirche durch das Wiederöffnen einer ganzen Anzahl vermauerter Fenster eine Menge Licht zugeführt wurde. Dies gilt besonders für Bellinis schönes Altarbild in der Sakristei, dem erst jetzt jenes Licht wiedergegeben wird, das es zu Zeiten Bellinis hatte. Der Kreuzweg von Tiepolo fand ringsum an den Wänden seine Aufstellung. In der Cappella Cornaro, die zum Magazin herabgesunken war, sind nun die schönen Glasgemälde, dem Vivarini zugeschrieben, zu bewundern, vervollständigt durch stilvolle neue Zutaten. Da wir hier nur ein einziges großes Glasgemälde haben (in S. Giov. e Paolo), sind diese nun wieder sichtbaren Fenster ein um so schönerer Besitz. Das wundervolle Chorgestühl soll in nächster Zeit auch einer durchgreifenden Restauration unterzogen werden. *A. Wolf.*

AUSSTELLUNGEN

Der Salon der Artistes français. Wenn man in diesem Jahre in Paris sonst nichts von Kunst zu sehen bekäme, als was uns in den drei großen Ausstellungen der Unabhängigen, der Société nationale und der Artistes français gezeigt wird, dann könnte man wahrhaftig in Versuchung geraten, von der Dekadenz zu sprechen, die sich von der französischen Industrie, dem Handel und der Schiffahrt nun auch auf die bildende Kunst ausgedehnt hätte. So leer und inhaltlos, so platt und banal wie in diesem Jahre die drei großen Frühjahrsausstellungen sind die Pariser Salons schon lange nicht mehr gewesen. Immer gab es doch in einem von den dreien irgend etwas Interessantes zu sehen, und wenn zwei versagten, konnte man sich mit dem dritten trösten. In diesem Jahre aber findet man nirgends Trost. Nachdem ich kürzlich über die Société nationale geschrieben habe, daß ihr heuer die Konkurrenz der Artistes français leichtlich den Rang ablaufen könne, bin ich jetzt zum Vergleiche nach gründlichem Besuche des Salons der Artistes français noch einmal zu der Nachbarin gegangen, und jetzt will es mir wahrlich fast bedünken, als ob die Nationale doch immer noch besser sei als die ältere Gesellschaft. Aber vermutlich kommt mir das nur darum so vor, weil es wirklich wahr ist, was der alte Degas zu sagen pflegt: Il y en a plus, donc c'est plus mauvais. Bei gleich schlechter Qualität kommt einem diejenige Ausstellung am schlechtesten vor, wo die Quantität am größten ist.

Bei den Artistes français müßte man heuer, wenn überhaupt absolut darüber geschrieben werden müßte, wovon ich die Notwendigkeit eigentlich nicht einsehe, weit mehr vom dargestellten Gegenstande als von der künstlerischen Ausdrucksweise sprechen, denn das Was und nicht das Wie ist ohne jeden Zweifel bei weitem die Hauptsache. Und da wäre dann zu allererst zu konstatieren, daß die fröhlichen Zeiten der Soldatenmalerei, die man glücklich überwunden glaubte, eine laute Auferstehung zu feiern sich anschicken. Daraus kann man lernen, daß die Malerei doch im engen Zusammenhang mit der Tagesgeschichte steht, und daß man aus den Salons beinahe ebensogut erfahren kann, was in den Gemütern vorgeht, wie aus den Zeitungen. Denn seit einem guten halben Jahre schwelgen die Franzosen freilich in einer fröhlichen Hurrastimmung, und die armen Soldatenmaler, denen es seit fünfzehn Jahren recht schlecht gegangen war, haben sich eiligst auf diesen Rettungsschimmer geworfen und suchen das patriotische und militärische Eisen zu schmieden, solange es warm ist. Im heurigen Salon könnte ein Historiker der Strategie und des Krieges Material genug finden, um ein Werk über die Kriegskunst von Adams Zeiten bis zur Gegenwart und sogar darüber hinaus zu illustrieren. Darüber hinaus, denn auch Zukunftschlachten sind ausgestellt, worauf man die Tod und Verderben speienden Aeroplane ihr Würgerwerk verrichten sieht. Detaille ist immer noch auf dem Plan und läßt seine Reiter des ersten Kaiserreiches in historisch getreuen Uniformen den Feind zu Fetzelchen zerhauen. Sein jüngerer Nebenbuhler Georges Scott, dessen Name einen Urgallier verrät, tut es dem Meister nach und bringt gleich alle französischen Uniformen von den Kreuzfahrern bis zu Mars-la-Tour auf ein Bild, alles auf wilden Gäulen dem Tode und dem Ruhme entgegenreitend. Dann sieht man die ganze elsässische Bevölkerung, Jüngling, Mann und Jubelgreis, Wickelkind und Urgroßmutter, wie sie an der Grenze den französischen Luftschiffen zujauchzen. Anderswo erscheint dem im Wasgenwald lauschenden französischen Posten die Idealgestalt der Alsatia mit ihrer Bänderhaube, und einige hundert schöne Anekdoten aus der französischen Kriegsgeschichte der letzten tausend oder mehr Jahre dienen dem Besucher der Ausstellung als ebensoviele patriotische Lektionen. Seit zwanzig Jahren hat es nicht so viele patriotische und militärische Bilder im Salon gegeben, und daß das gerade kein Gewinn für die Kunst an sich ist, hat Böcklin dereinst ausgesprochen, als er meinte, der Soldatenmaler dürfte seine Farben nicht setzen wie das Kunstwerk es verlange, sondern wie die Uniform es vorschreibe, also daß nicht das malerische Bewußtsein, sondern die militärische Kleiderordnung verantwortlich für das Bild sei.

In der Plastik spielt die Farbe keine Rolle, und hier

eignen sich die tapferen Reitergeneräle vermutlich besser zur Darstellung als die Stubenhocker. Daß also hier eine Menge kühne Gaultummler ihr Wesen treiben, Jeanne d'Arc und Bayard an der Spitze, verdient keinen Tadel. Merkwürdig aber berührt doch der Michelangelo von Daniel Bacqué auf einem Gaule. Man würde ihn nicht erkennen und eher einen alten Bauer, der müde vom Markte heimkehrt, in dieser Gestalt vermuten, wenn nicht am Sockel vier seiner bekanntesten Figuren angebracht wären. Warum muß Michelangelo auf einem Gaule sitzen? Und wenn man sich einmal mit diesem Gedanken abgefunden hat, warum auf einem langsamen schwerfälligen Tiere und warum so müde und zusammengesunken? Als Frémiet seinen Velasquez hoch zu Roß darstellte, ging die Sache, weil er seinen Helden wirklich wie einen kühnen jugendlichen Rittersmann auffaßte, was ja auch zur Persönlichkeit des spanischen Hofmalers stimmt. Übrigens ist die Arbeit als solche gar nicht schlecht, aber sie bleibt uns sonderbar, selbst wenn uns ihre Formen gefallen.

Es wäre also hier wie in der Société nationale ein müßiges Beginnen, den Blaustift in der einen, den Katalog in der andern Hand, die Ausstellung zu durchwandern und die Zensuren anzustreichen, da doch keine sich sehr weit von der goldenen Mitte entfernen würde. Erwähnt seien nur der Ordnung halber das große, vermutlich als Vorlage für einen Gobelin gedachte Wandgemälde von Jean Paul Laurens, einen Sängerkampf in der Provence zur Zeit der Troubadours darstellend und mit aller technischen Vollkommenheit dieses gewissenhaften Malers durchgeführt, ferner die zwei sehr guten, großen Bilder von Henri Martin, in der bekannten, leuchtenden Strichelmanier dieses zweiten Malers von Toulouse. Denn aus dieser Stadt stammen nicht nur alle französischen Opernsänger und alle Parlamentsredner, sondern auch in der bildenden Kunst steht sie weitaus an der Spitze aller Provinzstädte, und wenn man Paris, das im Grunde keine bodenständige Bevölkerung hat, sondern aus einem Sammelsurium aus allen Teilen Frankreichs und der umliegenden Länder besteht, wenn man also Paris ausnimmt, so ist Toulouse die eigentliche Hauptstadt von Frankreich, wie es sich seit der großen Revolution umgebildet hat. Früher regierte und herrschte der Norden und allenfalls noch das Zentrum an Loire und Seine, jetzt haben längst die Südfranzosen die Führung übernommen, und zwar mehr die Gascogner als die Provençalen. Wenn man den Katalog der Kunstausstellungen durchgeht und alle nicht in Paris geborenen Franzosen beiseite läßt, wird man finden, daß nahezu die Hälfte aller anderen Aussteller der Gascogne entstammen. Offenbar haben diese Leute noch mehr Neigung zu der gaya sciencia ihrer Altvordern als ihre nördlichen Landsleute, die eigentlich nur dem Umstande, daß die Hauptstadt seit so vielen hundert Jahren im Norden Frankreichs liegt, ihre Bedeutung im öffentlichen Leben und ganz besonders in der leichtern Kunst und Literatur verdanken. Noch muß ich einen schwerfälligen Nordfranzosen nennen, den Normannen Charles Léandre, der heuer wohl das beste Bildnis im Salon hat. Es ist eine alte Bauersfrau aus seiner Heimat, äußerlich und innerlich mit so liebevoller und einsichtiger Genauigkeit wiedergegeben, daß man dabei an die alten großen Holländer denkt und beinahe den Namen Rembrandt nennen möchte. In diesem Punkte des innerlichen Verstehens, des Eingehens auf ein rein seelisches Problem, sind die Nordfranzosen ihren südlichen Landsleuten denn doch über, und hierin werden sie von jenen wohl auch niemals erreicht werden. Es ist das der alte Gegensatz zwischen Nord und Süd, der in Frankreich überall zutage tritt, wo man sich des nähern Hinschauens befleißigt. Léandre hat übrigens das nämliche Portät auch als Lithographie ausgestellt, und auch in dieser Technik ist es eines seiner besten Blätter. Vor diesen beiden Arbeiten möchte man beinahe bedauern, daß der bekannte Karikaturist von den Witzblättern so sehr in Anspruch genommen wird. So vortrefflich seine Zerrbilder auch sind, es sind doch immer nur Eintagsfliegen, die in der Welt verflattern, während zwanzig Bildnisse, wie das hier gezeigte, hinreichen würden, um den Namen ihres Urhebers nicht nur bei den Zeitgenossen bekannt zu erhalten.

Karl Eugen Schmidt, Paris.

Auf der **Deutschen Kunstausstellung Baden-Baden 1912** ist in der Reihe der Sonderausstellungen auf Wilhelm Trübner **Gustav Schoenleber** gefolgt mit einer Kollektion von 38 hervorragenden Arbeiten aus älterer und letzter Zeit, darunter auch sein neuestes Werk: »Blick von Ebersteinburg auf die Rheinebene«, das den Künstler in alter Frische und Größe zeigt.

Graz. Jahresausstellung des Vereines bildender Künstler Steiermarks. Der Eindruck, den diese Ausstellung hervorruft, kann uns genügen. Eine Reihe von Künstlern, deren Entwicklungsgang verfolgt werden konnte, hat zu einem Niveau hinaufgearbeitet, das nicht nur die Heimat befriedigen kann. Dazu kommt noch der junge, kräftige, vielversprechende Nachwuchs. Aus diesem sei vor allem auf den stummen jungen Bildhauer *Gustinus Ambrosi* hingewiesen. Seine Porträts sind glänzend gelungen. Gerade das Charakteristische der Person, das Zarte des Kinderkopfes wird herausgemeißelt und zeigt das Talent dieses Künstlers. *Alfred Zoff* hat sich bereits zur Höhe, zur internationalen Anerkennung durchgerungen. Seine Landschaften bringen die Stimmung des Vorwurfs, die Luft der Umgebung durch die Kraft seines Pinsels hervor. Ihm zur Seite sei *Ferdinand Pamberger* gestellt, der die leise, feine Poesie der Landschaft zaubert und, ein Dichter, mit solchen Augen sie anschaut. *Konstantin Damianos* bildet das Mittel zwischen den Genannten, zwischen der Kraft des einen und der Lyrik des zweiten. Ein origineller Maler durch die Zergliederung der Farbe ist *Konrad Bela*. Ist die Landschaft trefflich vertreten, so hält ihr das Porträt die Wagschale. Obenan steht entschieden *Daniel Pauluzzi*, ein klarer, scharfumrissener Künstlerkopf. In seinem »Doppelbildnis« ist er Uhde der Innigkeit und Holländer in seiner Farbe. Von Bedeutung ist ferner das Ehepaar *Kasimir*, das — jeder Teil in seiner Art — Originalradierungen von Landschaften bringt. Nur einige von denen wurden genannt, die besonders hervortreten; Treffliches haben auch viele andere uns gebracht.

Dr. Richard Schlossar.

Venedig. Gelegentlich der Einweihung des Campanile ist die sog. »**Esposizione del Campanile**« im Dogenpalast eröffnet worden. Sie bringt alles zur Ansicht, was sich auf Einsturz und Wiederaufbau des Turmes und der Loggetta bezieht und besteht aus einer großen Anzahl Gemälden und einer Menge von Kupferstichen und Holzschnitten. Sehr interessant sind die Photographien aller jener Campanile aus Dalmatien und Istrien, die den Glockenturm von S. Marco zum Vorbilde genommen hatten und nachahmten; ferner die Photographien einzelner Buchseiten aus alten Diarien, die von den Schicksalen des alten Campanile zu erzählen wissen. In den Räumen des unteren Stockwerks sind dann die Holzmodelle für den Wiederaufbau, der Fundamente und der Überbleibsel des eingestürzten Turmes nach Wegräumung der Schuttmassen zu sehen, darunter eine Menge altrömischer Fragmente, die in den Turm eingebaut waren, sowie Ziegel mit römischen und griechischen Fabrikstempeln. Abgüsse und Modelle beziehen sich auf die Wiedererrichtung der Loggetta. Das Ganze bildet eine überaus instruktive und interessante Ausstellung,

die durch eine vortreffliche Rede Corrado Riccis am 25. April eröffnet wurde und zwei Monate lang dauern soll. Interessant ist überdies der Besuch der Ausstellung durch den Umstand, daß in diesen Räumen die auf Leinwand übertragene große Freske des Paradieses von Guarienti Aufstellung fand. (Sie war von der Wand gelöst worden, die neu aufgebaut werden mußte, allwo sie unter Tintorettos Riesengemälde im großen Saale verborgen war.) Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, die einst diese Räume schmückten, haben fast 100 Jahre lang gerollt und vernachlässigt auf den Bodenräumen des Palastes gelegen und kamen nun an ihre ursprüngliche Stelle zurück.

A. Wolf.

Im **Kopenhagener Kunstgewerbemuseum** ist eine Ausstellung **moderner deutscher graphischer Kunst** eröffnet worden, die große Beachtung findet. An dem Zustandekommen haben der Kunsthistoriker Karl Schwartz und der Radierer Hermann Struck wesentlich Anteil genommen. Vertreten sind u. a. Liebermann, Corinth, Franck, Gabler, Orlik, Geiger, Pottner, Struck.

SAMMLUNGEN

⊙ Im **Berliner Völkerkundemuseum** sind die **Funde aus Turfan,** die die Expeditionen Grünwedel und Lecoq heimbrachten, durch den Museumsarchitekten Bauinspektor Wille neu aufgestellt worden. Es waren weitreichende bauliche Veränderungen im Erdgeschoß des Gebäudes nötig, um geeignete Wandflächen für die großen Fresken zu schaffen und Ausstellungsmöglichkeiten für eine Auswahl wenigstens der zahlreichen Kleinfunde. Das Resultat ist ein ganz vorzügliches. Die hochinteressanten Wandmalereien kommen zu ausgezeichneter Wirkung und geben zusammen mit den übrigen, in Vitrinen untergebrachten Fundstücken ein geschlossenes Bild einer bis vor kurzem noch gänzlich unbekannten Kultur. Mit Recht verzichtete man von vornherein darauf, den Fresken auch nur ungefähr die ursprünglichen Wirkungsbedingungen wiederzugeben, und war nur bestrebt, sie nach rein musealen Grundsätzen zu zeigen, d. h. im vollen Licht und möglichster Überschaubarkeit. Wenn man dabei zu der Überzeugung kommt, daß es sich in Turfan nicht um die Blüte chinesischer Kunst handelt, sondern um eine provinzielle Kultur, die mancherlei an einem so wichtigen Kreuzungspunkt der Handelsstraßen ja leicht erklärlichen Einflüssen unterlegen war, so ist das kein Schaden, da es sich ja eben um objektive Feststellungen, nicht um künstliches Verschönern handelt. Von ihrem historischen Wert wird durch diese Erkenntnis im übrigen den Funden aus Turfan nichts genommen, helfen sie doch ein beträchtliches Stück weiter in der Rekonstruktion der hochgerühmten chinesischen Tangkunst, von der wir zunächst nur sehr lückenhafte Vorstellungen haben. In Hinsicht auf Qualität halten die Fresken dem Vergleich mit den wundervollen Wandmalereien im Kondō des Hōryūji bei Nara (Japan) nicht stand, aber dort sind nur Reste erhalten, während hier ganze Reihen von Wänden in voller Farbenfrische dem konservierenden Wüstensande entstiegen. Auch sonst findet man zu den Funden aus Turfan in den Schätzen des alten Japan die nächsten Analogien, vor allem in dem Shōsōin. Stoffreste aus Turfan sehen aus als gehörten sie zu denselben Stücken, von denen andere Teile dort erhalten sind, und andererseits gibt noch das heutige Asien genügend Beispiele für das Fortleben der alten Techniken und Ornamente. Auch für die Malerei auf Seide sind hochinteressante Beispiele vorhanden, die einerseits mit der aus der Tang-Kultur Chinas abgeleiteten Frühkunst des buddhistischen Japan in Beziehung stehen und auch schon auf die gemeiniglich mit dem Namen der Sung-Dynastie bezeichnete spätere Kunst Chinas vorausdeuten, andererseits nach Vorderasien zurückweisen, für das von hier aus ebenfalls neue Aufschlüsse zu erwarten sind. Die Aufarbeitung aller Funde wird noch Zeit und Mühe in Anspruch nehmen. Hier können im Anschluß an die Ausstellung nur flüchtige Andeutungen gegeben werden. Kurz hingewiesen sei nur noch auf die keramischen Scherben, die Aussicht auf eine ganz neue Behandlung des Gebietes der chinesischen Töpferei gestatten, die trotz zahlreicher erhaltener Stücke und literarischer Nachrichten doch noch immer ein recht dunkles Gebiet ist.

Der **Neubau des Wiesbadener Museums** wird nach den Entwürfen von Prof. Dr. h. c. Theodor Fischer, des Münchner Architekten, auf dem Gelände des ehemaligen Ludwigsbahnhofes errichtet. Die Bestände des neuen Museums werden sich aus dem Nassauischen Altertums-Museum, dem Naturhistorischen Museum und der Wiesbadener Gemäldesammlung zusammensetzen. Demgemäß wird auch der Neubau eine dreiteilige Gliederung zeigen.

Freiburg i. Br. Städtische Sammlungen. Nach dem Vorgange einer Reihe von Städten wurde hier am 30. April auf Initiative des Konservators der städtischen Sammlungen, Herrn Prof. Dr. Wingenroths, eine »Gesellschaft der Freunde der städtischen Sammlungen« gegründet, die sich mit ihren Mitteln den Ausbau der Sammlung angelegen lassen sein will. Im Anschlusse daran wurde in den drei untern Räumen des Colombischlößchens eine kleine Ausstellung von in der neuesten Zeit erworbenen Kunstgegenständen veranstaltet, die gleichzeitig dokumentiert, in welcher Richtung sich die Ausgestaltung der Sammlung zu bewegen hat. Außer den zwei Baldungs »Amor mit Pfeil« (früher Kleinberger-Paris) und »Madonna und Kind« (früher Sammlung Weber-Hamburg) und einer von einem Freiburger Kunstfreunde gestifteten »Madonna mit Kind« von Giovanni Domenico Tiepolo, sind besonders die Ankäufe auf dem Gebiete der Plastik erwähnenswert. Eine heilige Agathe, ihre abgeschnittenen Brüste auf einem Buche tragend, ist von delikatester Formbehandlung und dürfte der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert angehören. Eine hl. Anna, wohl aus einer Gruppe »Anna selbdritt«, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ist eine äußerst reizvolle weibliche Heilige mit dem Palmzweig von bester Qualität. Aus dem 18. Jahrhundert fällt eine reich mit Muschelwerk am Sockel verzierte Pietà und ein Putto von Wenzinger besonders auf. Interessant ist ferner unter den aufgestellten Kacheln ein Martyrium einer weiblichen Heiligen um 1450, das auf der Rückseite die Signatur »galvs von memingen« trägt. Zwei Glasscheiben, die eine aus dem 16. Jahrhundert (der zwölfjährige Jesus im Tempel), die andere von 1602 bereichern die Kenntnis des heimischen Kunstbetriebes, da sie beide Freiburger Wappen zeigen.

Auf graphischem Gebiete dürfen die zahlreichen guten Abdrücke Baldungscher Schnitte sowie eine Reihe von Handzeichnungen aller Schulen und Zeiten nicht vergessen werden.

H. Th. B.

Die Sammlung Edouard André. Wieder steht dem öffentlichen Kunstbesitze Frankreichs eine außerordentlich wertvolle Bereicherung bevor. Madame André hat ihre Sammlungen mit ihrem Hause dem Institut de France vermacht, so daß alles im gegenwärtigen Zustande erhalten bleibt und die Pariser zu dem Musée Gustave Moreau, dem Musée Cernuschi, dem Musée Galliera und den anderen ähnlichen Sammlungen ein neues Museum erhalten. Dieser Zuwachs ist bei weitem bedeutender als der durch die Sammlungen Thomy-Thierry, Dutuit und Chauchard verursachte, obgleich trotzdem die Sammlungen Thomy-Thierry und auch wohl Chauchard mehr Bedeutung für

die Pariser Museen hatten und haben als die von Edouard André und seiner Gattin gesammelten Schätze. Das kommt sehr einfach daher, daß der französische Staat und somit der Louvre von den Malern der Schule von Barbizon weniger besaß als andere Museen im Ausland, also daß Thomy-Thierry mit seinen Corot, Rousseau, Diaz, Dupré und besonders Barye eine starke Lücke ausfüllte, die vorher sehr fühlbar war. Die nämliche Lücke ist dann auch noch durch Chauchards Stiftung — obgleich viel weniger gut — ausgefüllt worden, und jetzt besitzt der Louvre, zumal wenn man auch noch die Schenkung Moreau-Vauthiers zurechnet, eine sehr ausreichende Vertretung der französischen Schulen vom Anfange des 19. Jahrhunderts bis zu den sechziger Jahren hin.

Die Sammlung André wird keine solche Lücke füllen, denn alles, was sie Kostbares enthält, besitzt im Louvre zum mindesten ebenbürtige Gegenstücke. Madame André war früher selbst Malerin und erfreute sich sogar eines gewissen Rufes, so daß Nelly Jacquemart in den siebziger Jahren beinahe so etwas wie eine Hofmalerin der entstehenden Republik war. Als der reiche Finanzmann Edouard André sie geheiratet hatte, legte sie Pinsel und Palette beiseite und wurde ausschließlich Sammlerin, und zwar sammelte sie zuerst gemeinschaftlich mit ihrem Gatten, und nach seinem Tode allein ausschließlich alte Kunst. Am reichsten ist die Sammlung an Franzosen des 18. Jahrhunderts. Watteau, Lancret, Pater, Chardin sind ausgezeichnet vertreten. Dann aber gibt es sehr gute Niederländer: Rembrandt, Rubens, van Dyck, Frans Hals, Cuyp sind mehrfach mit lauter absolut echten Gemälden zur Stelle, und unter den älteren Malern sind Memling, Matsys und Peter Christus zu nennen. Bei den Italienern finden sich besonders alte Schulen: Mantegna, Paolo Uccello, Luca Signorelli, Filippo Lippi, Cosimo Rosselli und zahlreiche weniger oft genannte Meister. Dann befindet sich in der Sammlung ein Murillo, ein sehr guter Gainsborough und mehrere große Deckengemälde von Tiepolo. Indessen interessierte die Sammlerin sich weit mehr für die frühen als für die späteren Italiener, und wenn sie bis zum 18. Jahrhundert ging, blieb sie mit Vorliebe bei den Franzosen. Unter den Franzosen ist ein Hauptstück das Bildnis des in jungen Jahren aus Deutschland nach Paris gekommenen Kupferstechers und Malers Johann Georg Wille, der nachmals siebzig Jahre lang in Paris gelebt hat, und dessen Tagebücher vor vierzig Jahren von den Brüdern Goncourt herausgegeben worden sind. Das Porträt ist von Greuze.

Endlich verdienen besondere Erwähnung die sehr zahlreichen und schönen italienischen Skulpturen, darunter bedeutende Arbeiten von Donatello, Pietro Lombardo, Mino da Fiesole, Pollaiuolo, Lionardo da Vinci, Francesco Laurana, Verrocchio u. a. In diesem Punkte würde die Sammlung André auch im Louvre eine Lücke ausfüllen, denn die italienische Plastik der Renaissance ist daselbst nicht allzu gut vertreten. *K. E. Sch.*

FORSCHUNGEN

⊙ Von der **Ostasiatischen Zeitschrift**, die von Otto Kümmel und William Cohn herausgegeben wird, liegt jetzt das erste Heft vor. Es bringt wertvolle Beiträge von E. B. Havell, Otto Kümmel und Berthold Laufer. Havell verteidigt in einem »The Zenit of Indian Art« betitelten Aufsatz seiner These von der Blüte der indischen Plastik etwa im achten nachchristlichen Jahrhundert gegen Fergussons alte, aber noch heute nachwirkende Behauptung von dem Verfall der Kunst nach der Zeit von Bharaut und Amāravatī. Sicherlich hat er Recht, wenn er in den plastischen Wunderwerken von Elephanta und Ellora, vor allem aber von Borobudur die Höhe der indischen Kunst, ihr klassisches Zeitalter sieht. Kümmel gibt eine sehr verdienstvolle mit höchst wertvollen Anmerkungen versehene Übersetzung des Kundaikwan Sayūchōki, der von den japanischen Malern und Kennern Nōami und Sōami verfaßten Notizen über chinesische Künstler im Anschluß an die Sammlungen des Ashikagashōguns Yoshimasa, von denen Teile noch heute in den Sammlungen Japans sich nachweisen lassen. Laufer endlich bespricht eine in späterem Steinschnitt überkommene Landschaft des Wang Wei, des großen Meisters der Tang-Dynastie. Diese Technik des Steinschnittes entspricht unserem Holzschnitt, es werden Abreibungen auf Papier von den Platten genommen, die allerdings das Bild in negativem Sinne zeigen. Nachrichten aus Museen und Sammlungen, unter die leider auch einige recht zweifelhafte Kunstgegenstände der jüngsten Pariser Ausstellungen Aufnahme gefunden haben, Bücherbesprechungen und eine Zeitschriftenschau machen den Beschluß des ersten Heftes, das mit seinen Beiträgen in deutscher, englischer und französischer Sprache bereits den internationalen Charakter dieser neuen »Beiträge zur Kenntnis der Kunst und Kultur des fernen Ostens« betont.

In dem Verein für Geschichte der Stadt Amsterdam, Amstelodamum, fand am 28. März eine Gedenkfeier für den vor 200 Jahren verstorbenen Amsterdamer Maler **Jan van der Heyden** statt. — Außer dem II. Archivar der Stadt, der aus dem archivalischen Material die wichtigsten Daten aus dem Leben des Künstlers zusammengesucht hatte und die Ergebnisse seiner Nachforschungen vortrug, sprach der Direktor des Museums Fodor, Herr 't Hooft, über den künstlerischen Entwicklungsgang des Malers. Was in den beiden Vorträgen von kunsthistorischem Interesse ist, will ich kurz zusammenfassen. Jan van der Heyden wurde 1637 in Gorcum geboren; nach dem frühen Tode seines Vaters siedelte seine Mutter mit der kinderreichen Familie nach Amsterdam über, wo er 1652 nach seiner eigenen Angabe Augenzeuge des Brandes des alten Rathauses war; den 28. Mai 1661 heiratete er Sara ter Hiel aus Utrecht. Wer ihn in den Anfangsgründen der Malerei unterwiesen hat, ist nicht bekannt; es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß sein erster Lehrer sein Landsmann Jac. van der Ulft gewesen ist, der mit Vorliebe italienische Städte und Häfen malte, und mit dessen Gemälden die frühesten Arbeiten van der Heydens in der Farbengebung und der Staffierung mit Gebäuden von italienischem Charakter übereinstimmen. Zwischen 1660—65 muß sich der Maler in Delft aufgehalten haben und dort die Werke der Delfter Carel Fabritius, Jan Vermeer und Pieter de Hoogh gesehen haben. Aus dieser Zeit stammt die allerdings nicht datierte Delfter Ansicht aus der Sammlung Six. Von Einfluß muß ferner auch Pieter Saenredam gewesen sein. Im Jahre 1668 wurde van der Heyden zum Generalaufseher des städtischen Beleuchtungswesens ernannt, und er erhielt als solcher von 1670 an bis zu seinem am 28. März 1712 erfolgten Tode ein jährliches Gehalt von 2000 Fl., was für jene Zeit sehr hoch war. Daneben war der Künstler zusammen mit seinem Bruder Nicolaas mit einer Verbesserung der Feuerspritzen beschäftigt, und im April 1672 führte er dem städtischen Magistrat eine derartige Pumpe vor; im folgenden Jahre wurden die beiden Brüder zu Aufsehern über die städtischen Feuerspritzen ernannt; diese Stellung brachte ihnen zusammen jährlich nur 315 Fl. ein. Um so einträglicher muß jedoch ihre Spritzenfabrik gewesen sein, denn Jan van der Heyden hinterließ jedem seiner drei Kinder ein Vermögen von 21000 Fl. Über die »neu-inventierten« Feuerspritzen gaben die beiden Brüder 1677 gemeinsam ein Buch heraus, in dem sich eine große von Jan van der Heyden gezeichnete und Stoopendael gestochene Abbildung eines Phantasiebrandes befindet. (Das

seltene Werk, das bei Wurzbach nicht erwähnt wird, befindet sich in der Bibliothek des Rijksmuseums.) Eine neue bedeutend vermehrte und mit zahlreichen Stichen versehene Ausgabe erschien 1690, der Text ist hier von Jan van der Heyden und seinem Sohn; als Erfinder wird hier nur Jan van der Heyden genannt, sein Mitarbeiter und Bruder, mit dem er in Unfrieden lebte, wird hier nicht erwähnt. Durch seine amtliche Tätigkeit wurde der Künstler, wie wir aus dem kürzlich im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen (XXXII. Band, Beiheft) von Hans Geisenheimer veröffentlichten Aktenstücken aus dem Florentiner Staatsarchiv wissen, zeitweise wenigstens so sehr in Anspruch genommen, daß er zum Malen keine Zeit fand. Eins der in diesen Papieren erwähnten Gemälde ist die in den Uffizien befindliche 1667 datierte Ansicht des Dams mit dem Rathaus, mit der fehlerhaften Zeichnung der Kuppel, die hier oval anstatt rund ist; die beiden andern, die der Künstler nach dem Berichte Ferronis »vorrätig hatte«, sind die jetzt im Louvre befindliche 1668 datierte Wiederholung des Florentiner Bildes und die Abbildung des Schlosses in Brüssel mit dem Hirschpark, das 't Hooft mit dem in Dresden bewahrten, das Kloster hinter dem Wildpark (Nr. 1663) betitelten Werke identifiziert. Eine andere Ansicht des Dams mit dem Rathaus, eines der schönsten Werke des Meisters, bewahrt neben verschiedenen anderen Werken seiner Hand das Rijksmuseum; die gewählte Stunde ist hier, wie bei so manchen andern Bildern von ihm, der frühe Morgen. Daß der Künstler auch Deutschland besucht hat, beweisen unter anderem eine Ansicht der Düsseldorfer Jesuitenkirche im Haag und sein Bild von Köln mit dem unvollendeten Dom im Hintergrund in London. Um topographisch getreue Wiedergabe war es dem Künstler nicht zu tun; so finden sich z. B. drei auf der »Martelaarsgracht« im Rijksmuseum vorkommende Häuserfassaden auch auf andern Bildern vor. In den letzten Lebensjahren malte der Künstler auch einige Interieurs mit Stilleben; ein derartiges im Budapester Museum bewahrtes Werk trägt die Altersbezeichnung des Malers (oud 73 Jar); ein ähnliches Werk mit denselben Gegenständen und mit der Altersbezeichnung (74 Jahr) ist im Besitz des Herrn 't Hooft selbst. Zum Schluß kam der Vortragende noch auf die Staffage auf den van der Heydenschen Gemälden zu sprechen, die der Tradition nach oft Adriaen van de Velde, Lingelbach u. a. zugeschrieben werden, wozu aber nach seiner Ansicht gar kein Grund vorliege; ein Künstler, der die Figuren auf den Stichen in dem Slang-brand-spuiten-boek von 1690 habe zeichnen können, sei sicher imstande gewesen, auch seine Gemälde zu staffieren. Der interessante Vortrag des Herrn 't Hooft wird von dem Verein »Amstelodamum« mit acht Lichtdrucken nach Amsterdamer Ansichten geschmückt in Buchform herausgegeben werden. *M. D. H.*

VERMISCHTES

Zürich. Das neue Gebäude, das die Genossenschaft des Lebensmittelvereins an der Bahnhofstraße errichtet, wird von **Ferdinand Hodler** mit Fresken geschmückt werden. Das Haus erhebt sich zwischen der Füßli- und St. Annagasse und wird in seinen Maßen und architektonischen Formen ein prachtvoller Bau monumentalen Charakters. Zwischen dem Künstler und dem Leiter des Bauausschusses, Dr. Hermann Balsiger-Moser, waren schon längere Zeit Vorverhandlungen im Gange, die zu einem Vertragsentwurf führten, der nun einstimmig genehmigt worden ist. Es handelt sich um die Ausmalung von 33 Feldern des Riesenhauses. Die Arbeit soll bis zum Frühling 1914 vollendet sein.

Wien. Eine Regierungsvorlage vor dem österreichischen Parlamente gibt einer kaiserlichen Entschließung vom November 1911, betreffend einige wichtige Ressortverschiebungen der österreichischen Ministerien, Gesetzeskraft. Unter anderem werden dem Unterrichtsministerium die Agenden des *Österr. Museums für Kunst und Industrie*, der unter staatlicher Aufsicht stehenden *Gewerbemuseen* und die Pflege des *Heimatschutzes* zugewiesen. Diese Institutionen unterstanden bisher dem Ministerium für öffentliche Arbeiten. Nun werden sie wieder in die ihrer Natur entsprechende Umgebung versetzt. Das Unterrichtsministerium tritt dafür die Agenden der Gewerbeschulen an das Handelsministerium ab. Die Vorlage wurde einer Kommission unterbreitet. *O. P.*

INSTITUTE

Begründung des Englischen Archäologischen Instituts in Rom. Soeben sind die Statuten des neuen Britischen Instituts für Kunst, Archäologie, Geschichte und Literatur veröffentlicht worden, das in Rom auf dem Grundstück des Britischen Pavillons der vorjährigen Internationalen Kunstausstellung in Valle Giulia errichtet werden soll. Das Grundstück hat die Gemeinde Rom zu dem Zweck gestiftet. Ehrenpräsident des Instituts ist Prinz Arthur von Connaught, Vorsitzender Viscount Esher und der britische Botschafter in Rom, Sir Rennall Rodd.

LITERATUR

Osvald Sirén, *Beskrifvande Förteckning öfver Stockholms Tafelsamling.* Stockholm, Ljus (1912). 4°.

In der Stockholmer Universität ist kürzlich die Sammlung älterer Gemälde, die ihr 1884 nach dem Tode des Kapitäns Joh. Ad. Berg als Geschenk zufiel, aufgestellt worden. Sie umfaßt, einschließlich vier italienischer Bilder, die ein Herr Palm schenkte, 137 Werke fremder Künstler und 78 (darunter 30 Zeichnuugen) von schwedischen. Professor Sirén gibt in dem würdig ausgestatteten Band mit 48 Lichtdrucken eine Übersicht über die Zusammensetzung dieser Sammlung sowie ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis der einzelnen Bilder. Befinden sich auch nur wenig hervorragendere Werke darunter (als solche seien die Madonna von Signorelli, die Skizze von Tiepolo, ein Peter Brueghel d. J. von 1630, die schöne Madonna van der Hoecke, zwei Craesbecks, der Knüpfer, ein Bild von Harmen Fransz Hals und zwei Miniaturen auf Kupfer von Thom. de Keyser genannt), so ist doch die Zahl gesicherter Werke namentlich der holländischen Schule ganz beträchtlich, an die der Kunstunterricht anknüpfen kann, während fragwürdiges Gut verhältnismäßig spärlich vertreten ist (wie z. B. nach der Abbildung zu schließen, das Bild von Pencz). *W. v. Seidlitz.*

R. Hedicke, *Jacques Dubroeucq de Mons.* Traduit de l'Allemand par *Emile Dony*, viceprésident du cercle archéologique de Mons. Préface de M. *Jules Destrée.* XXXII und 449 S. 8°. Mons 1911.

Die 1904 erschienene deutsche Originalausgabe wurde im Wiener »Anzeiger« mit Geringschätzung in Grund und Boden kritisiert, im übrigen fand sie bei uns fast keine Beachtung. Die Belgier überschütteten das Buch mit Lob. *Max Rooses* nannte es: »Een merkwaardig boek over een merkwaardig man«, *Henri Hymans* bedauerte, »qu'une source de telle importance sur un des représentants les plus considérables de notre école« nicht sofort übersetzt worden sei. Dies ist nun auf Beschluß der archäologischen Gesellschaft des Hennegau nachgeholt worden. *Jules Destrée* sagt in seiner Einführung: »Nous y retrouvons la minutieuse conscience, la méthode claire et scientifique, le souci d'une documentation raisonnée et complète, l'érudition avertie qui caractérisent si souvent les travaux des critiques allemands.«

Die Gründe, weshalb der Verfasser bei seinen eignen Landsleuten einen solchen Mißerfolg gehabt hat, sind nicht schwer zu erkennen. Er hat einen doppelten Fehler begangen. Er hat unterlassen — was heute ein junger Kunsthistoriker, der etwas erreichen will, durchaus tun sollte — bei einer der tonangebenden Kameradschaften Anschluß zu suchen; und er hat sich ein Thema gewählt, das den Modeinteressen so fern ab als möglich liegt.

Man muß leider sagen: Die deutsche Kunstwissenschaft ist vom Geschmack des Tages, zumal dem der Sammler und der Museen, weit abhängiger, als sie sich eingestehen möchte. Ein Künstler, der, wie Dubroeucq, in einer glänzenden Zeit und in einem hochkultivierten Lande zu den Ersten gerechnet wurde, der mit unzweifelhaftem Talent die ästhetische Stimmung seiner Umgebung vertrat, hat seinen bestimmten historischen Platz und kann ihn unmöglich dadurch verlieren, daß seine Kunst nicht das ist, woran wir heute in erster Linie Wohlgefallen finden. Kunstgeschichte treiben heißt doch nicht Kunstwerke genießen wollen, sondern sie als geistesgeschichtliche Quellen wissenschaftlich behandeln. Jacques Dubroeucq war kein Lokalkünstler — auch wenn man ihm in unseren Museen heute nicht begegnet. Er stand in der großen Bewegung seiner Zeit mitten drin. Er ist der erste, der die Architektur und Plastik der italienischen Hochrenaissance in den Niederlanden eingeführt hat (ob zu deren Glück, ist eine Frage für sich). Deshalb darf er auch im engeren Gesichtskreise der deutschen Kunstgeschichte nicht übersehen werden. Denn immer deutlicher wird erkennbar, daß die deutsche Renaissance mehr aus den Niederlanden, als aus der Originalquelle geschöpft hat. Jugendwerke von Dubroeucq sind noch nicht erkannt. Er taucht für uns zum erstenmal auf 1535, in welchem Jahre er aus Rom nach Mons berufen wurde, um für die Kirche St. Waltrud den kolossalen Prachtlettner (1797 zerstört) auszuführen: 1538 errichtete er in Saint Omer das Grabmal für Eustachius de Croy. 1339 übernahm er für den Grafen von Boussu, Grand-Ecuyer Karls V., den glänzenden Umbau seines Schlosses (schon in den Kriegen des 16. Jahrhunderts zerstört). Er baute ferner für Maria, die Schwester Karls V., die Schlösser Binche und Mariemont; für den Kaiser selbst Paläste in Gent und Brüssel. Dann noch mehrere Rathäuser. Durch eine beispiellose Ungunst des Schicksals sind seine architektonischen Werke ausnahmslos zerstört, der hohe Rang der Bauherren gestattet aber doch wohl gewisse Rückschlüsse auf ihre künstlerische Bedeutung. Heute kennen wir Dubroeucq nur aus den noch ziemlich zahlreichen Überresten seiner Tätigkeit als Bildhauer, wenn es auch nicht ganz leicht ist, dieselben richtig zu beurteilen, da die architektonische Umrahmung, in die sie hineingerechnet waren, für die Anschauung fehlt. Mit seinem großen Talent für das Formale kam er den italienischen Vorbildern näher, als auf dieser Stilstufe irgend ein Niederländer. Daß er dabei seine Originalität so vollständig geopfert habe, wie Hedicke behauptet, wollen die belgischen Kritiker nicht wahr haben. Ich möchte, soweit es einem Fernstehenden erlaubt ist, doch Hedicke recht geben. Das Urteil über Dubroeucqs historische Bedeutung wird dadurch nicht alteriert.

In Mons schlägt die Freude über die Entdeckung des »grand artiste wallon oublié« zurzeit so hohe Wellen, daß man den Wiederaufbau des Lettners von Sainte-Waudru nach Hedickes Rekonstruktion ernstlich in Erwägung zieht; eine Wirkung seines Buches, die wahrscheinlich der Verfasser selbst am wenigsten wünschen wird. *Dehio.*

Comte Paul Durrieu, *Michelino du Besozzo et les relations entre l'art italien et l'art français à l'époque du règne des Charles VI.* (Mémoires de l'académie des inscr. et b.-lettres XXXVIII.) Paris, Klincksieck, 1911. 3 Fr.

Der um die Erforschung der französischen Miniaturmalerei hochverdiente Verfasser geht den unter Karl VI. auf dem Gebiet der Miniaturmalerei vielfach nachweisbaren gegenseitigen Beziehungen zwischen der französischen und der italienischen Kunst im einzelnen nach. Er knüpft an die von Giulio Zappa im Jahrgang 1910 von L'Arte veröffentlichten Untersuchungen an und möchte Michelino du Besozzos Hand in der Handschrift lat. 5888 der Bibliothèque nationale erkennen. Des weiteren weist er nach, daß das in der italienischen Malerei des 15. Jahrhunderts häufig wiederkehrende Motiv der im Paradies vor Gottvater knienden Jungfrau Maria französischen Ursprungs ist. *—th.*

Ferdinand Bol. Eine Bitte! Wollen die Leser, welche **datierte Werke Ferdinand Bols zwischen 1641—1648** kennen, die Güte haben, mich auf deren Aufbewahrungsort usw. aufmerksam zu machen. Meinen Dank im voraus!

Dr. A. Bredius, Haag.

An der **Kgl. Preuß. Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Bromberg** ist

die Stelle eines Fachlehrers für dekorative Malerei

zum 1. Oktober d. J. zu besetzen. Der Lehrer soll künstlerisch gebildet und in der Ausführung der praktischen Arbeit erfahren sein, so daß er die Schüler in der Malerei an Wand, Decke usw. wie im Entwerfen fachgemäß unterrichten kann. Hauptwert wird auf Ornament gelegt, jedoch wird ein Herr, der das Figürliche beherrscht und imstande ist, eine Akt- oder Anatomieklasse zu leiten, bevorzugt.

Die Anstellung mit Pensionsberechtigung erfolgt nach zweijähriger Probezeit. Die Remuneration während dieser Probezeit beträgt 3200 bis 3600 Mk. Unter Umständen wird ein eigenes Atelier zur Verfügung gestellt. Nach Anstellung wird der Umzug vergütet und beträgt das Anfangsgehalt 3000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 3800 Mk. und steigt nach feststehender Staffel bis 6000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 6800 Mk.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Arbeiten und Abbildungen solcher müssen möglichst umgehend, spätestens bis zum 15. Juli 1912, beim Direktor der Anstalt eingereicht werden.

Bromberg, im April 1912

Der Direktor
Arno Koernig

Der heutigen Nummer liegt eine Subskriptionseinladung des Verlages *Artaria & Co* in Wien bei über das große **Führich-Werk** von **Moriz Dreger,** auf die wir hiermit hinweisen.

Inhalt: Neue Bauten und Denkmäler in Leipzig. Von Dr. Opperlin. — L. Hasselriis †; K. Kräutle†; T. Ter-Linden †. — Personalien. — Denkmalpflege in der Provinz Brandenburg und in Venedig. — Ausstellungen in Paris, Baden-Baden, Graz, Venedig, Kopenhagen. — Berliner Völkerkundemuseum, Wiesbadener Museum; Städt. Sammlungen in Freiburg i. Br.; Sammlung Edouard André. — Ostasiatische Zeitschrift; Amsterdamer Maler Jan van der Heyden. — Vermischtes. — Englisches Archäolog. Institut in Rom. — Literatur.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 30. 7. Juni 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

PERSISCHE MINIATUREN

Die Sammlerkreise wenden sich neuerdings mit Eifer den orientalischen, namentlich den persischen Miniaturen zu. So mag es interessieren, was eine Autorität in diesem Gebiete, Wilhelm R. Valentiner, der Kurator der Abteilung für dekorative Kunst in dem New Yorker Metropolitan-Museum of Art, im Bulletin dieses großen Museums über persische Miniaturen (meist im Anschluß an den Besitz des Museums) zu sagen hat.

Die Ähnlichkeit, die für den oberflächlichen Betrachter zwischen der Kunst des nahen und des fernen Ostens, speziell zwischen der von Persien einerseits und von China und Japan andererseits, zu herrschen scheint, ist mehr eine augenscheinliche als eine wirkliche und beruht hauptsächlich in gewissen, beiden Kunstgebieten gemeinsamen, ganz äußerlichen Konventionen. Die hauptsächlichste dieser Konventionen ist die Flächenkunst und die absichtlich unrealistische Art, in welcher die ganze östliche Kunst sich ausspricht. Ein fast ebenso wichtiger Punkt ist die nahe Verwandtschaft zwischen der orientalischen Kalligraphie und den mehr dekorativen und zeichnerischen Künsten. Der östliche Künstler, der auf Kosten des Realismus Linie und flachen Ton vor allem im Auge hat, steht in direktem Kontrast mit dem typisch-europäischen Gedanken, daß die darzustellenden Gegenstände als wirklich existierend in Raum und Licht dargestellt werden müßten und daß ihrer plastischen Modellierung und verschiedenartigen Farbe so viel Realität und Greifbarkeit gegeben werden müsse, wie überhaupt möglich ist. Deswegen ist der Osten, namentlich der nahe Osten, dem Westen in allen rein ornamentalen und dekorativen Künsten überlegen, bei denen gemäß der Natur des Materials selbst eine flache Oberfläche eines der ersten Requisite für den Erfolg ist, wie z. B. bei der Teppichweberei, der eingelegten Arbeit, dem niederen Schnitzrelief und ähnlichem. Abgesehen von solchen weit verbreiteten Konventionen ist zwischen der Kunst Persiens und Chinas und Japans nicht mehr Gemeinsames als zwischen denen in zwei weit voneinander abgelegenen europäischen Gebieten; die Wichtigkeit des chinesischen Einflusses auf Persien, die wir so oft in gemeinsamen Motiven wie dem Drachen, dem Phönix und dem Wolkenband finden, ist viel zu viel übertrieben worden.

Die Miniaturen, mit denen die Perser ihre ausgearbeiteten wundervollen Manuskripte illustrieren, entsprechen in ihrer Bedeutung den Paneelen und Wandgemälden Europas und den Kakemonos von Japan und China. Diese Miniaturen sind die einzige Kunstübung des nahen Ostens, in denen die Persönlichkeit des Künstlers wirklich hervortreten konnte; und auch hier geschieht dies in einem weit geringeren Maßstabe als in der europäischen Malerei, da der östliche Künstler oder Handwerker durch den rein ornamentalen Zweck des Werkes gebunden ist. Die persische Kunst erhielt ihre Antriebe aus ganz anderen Motiven als die chinesische. Der Perser illuminiert und illustriert nicht religiöse Ideen wie der Chinese, sondern poetische und historische Werke, namentlich die bedeutendsten Monumente der persischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts, d. h. des Zeitalters eines Firdusi, Omar Khayam, Sadi und Hafiz. Es war ja doch verboten, den Koran mit irgend einer Darstellung eines lebenden Gegenstandes auszuschmücken. Deswegen war der Künstler gezwungen, die religiösen Schriften allein mit konventionellen Verzierungen zu schmücken und seine malerische Tätigkeit auf weltliche Bücher zu beschränken. Dasselbe Gesetz, das den Gebrauch menschlicher Figuren und von Tieren in der Illumination des Koran verbot, wurde von einer großen muhammedanischen Sekte so ausgelegt, als ob die Darstellung eines lebenden Wesens in der Kunst überhaupt auszuschließen sei. Die orthodoxeren Sunniten, zu welcher muhammedanischen Glaubensrichtung die Türken gehören, blieben fest bei dieser Ansicht, die Schiiten, zu denen die Perser und Inder gehören, interpretierten in liberalerer Weise, und so konnten dann die herrlichen Miniaturen zustande kommen, hinter denen die europäischen und amerikanischen Sammler jetzt so sehr her sind. Die türkische Kunst aber hat eine rein ornamentale Dekoration zustande bringen können, deren Konvention mit der natürlichen Vorliebe des Türken für geometrische Formen durchaus korrespondierte. Bei dieser natürlichen Tendenz des Türken zur formalen Zeichnung wurden realistische Pflanzen- und Tiermotive, die man von Persien entlieh, in strenge, in höchstem Maße konventionalisierte geometrische und dem Leben fernstehende Motive verwandelt.

Die Malerei im nahen Osten entsprang dem orientalischen Zweige der byzantinisch-ägyptischen Kunst, die selbst aus der späteren griechischen Zivilisation herausgewachsen ist. Und auch die Wandmalereien des 7. und 8. Jahrhunderts, die jüngst in Schlössern Syriens entdeckt worden sind, zeigen eine starke Ähnlichkeit mit Fresken in koptischen Kirchen Ägyptens, ein Beweis der nahen Verwandtschaft der Kunst dieser beiden Gebiete. Dieser byzantinische Einfluß ist noch stark zu erkennen in den Buchillustrationen der ersten Periode einer unabhängigen persischen Kunst, wie sie sich in den Manuskripten des 12. und 13. Jahrhunderts zeigen, die hauptsächlich in Zentralmesopotamien, dem Sitze aller nahen östlichen Kunst im Mittelalter entstanden. Ähnliche Motive finden sich in gleichzeitigen Töpfereien aus Rhages und Veramin, wo der byzantinische Einfluß mit von den Mongolen entlehnten Formen sich verbindet, wodurch sich das Ganze in einen ursprünglichen Stil von primitivem und schwerem Charakter umwandelte. Die menschlichen dargestellten Figuren dieser Zeit sind immer klein, mager und im Typ durchaus mongolisch. Zu gleicher Zeit aber sind sie mit

Nimbus und Glorienschein dekoriert, die man von den Heiligen der byzantinischen Kunst entlehnt hat. Im Laufe der Zeit wurde diese eingeborene Kunst immer mehr verfeinert, bis sie unter den ersten Safaviden im 15. und 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte, als jene wundervollen seidenen Tierteppiche und jene blumengeschmückten Töpfereien mit glänzenden Farben und feinem Lüster hergestellt wurden. In diesen Tagen des Friedens und des Reichtums erinnerte sich Persien seiner großen Vergangenheit in Literatur, Kunst und als kriegerisches Land, und der allgemeine Stolz und der Optimismus der Zeit spiegelt sich in den Miniaturen wider, deren glänzende Zeichnung gegen die Nüchternheit der gleichzeitigen chinesischen Malerei stark kontrastiert. Hier finden wir Szenen aus dem Leben einer Nation, die ein gefälliges Leben im Frieden und in hoher Kultur führt: Liebesszenen in blumenreichen Gärten, Dichter, die vor den Hofleuten ihre Poeme vorlesen, mit Wein und Musik ergötzte Fürsten, Philosophen in der Wüste, Ballspiele und Polowettspiele, alles mit reichen Zutaten dargestellt, die Wände aus farbigen Ziegeln, mit prächtig gemusterten Teppichen, goldglänzenden Trachten, das Ganze mit dem vollen Eindruck eines großartigen Luxus. Selbst die Schlachtszenen in ihren glänzenden Farben und blauem Himmel scheinen nicht grausam. Noch findet man Ausgeburten einer Religion, die ihre Gläubigen durch schreckhafte Dämonen und durch phantastische und groteske Monstren zur Tugend zwingen will: hier liegt der größte Unterschied zwischen persischer und chinesischer Malerei, denn in der letzteren geben die häufigen Darstellungen grausamer und wütender Gottheiten der ganzen Art der Tempelmalerei einen schrecklichen und düsteren Charakter. Und wie die Kunst der beiden Nationen im dargestellten Gegenstand differiert, so tut sie es auch in der Technik; während der Chinese in Tempera malt, wodurch natürlich ein dunkler Ton hervorgebracht wird und zwar auf eine leicht braune Leinewand, gebraucht der Perser leuchtende und glänzende Gouachefarben, wodurch er fast ebenso brillante Wirkungen hervorbringt, wie sie die Ölmalerei erreicht. In chinesischen Gemälden spielt der glatte Ton des Hintergrunds, auf dem sich die Komposition abhebt, eine wichtige Rolle im allgemeinen Effekt, während in der persischen Malerei der Hintergrund über und über mit ausgearbeiteter Dekoration bedeckt ist, im Gegensatz zu dieser erscheinen die Hauptfiguren wie verhältnismäßig kleine, ausgesparte Räume. Den gleichen Unterschied finden wir auch zwischen persischen und chinesischen Teppichen. Bei den ersteren ist der Grund vollständig mit glänzend kolorierter Dekoration erfüllt, während bei den letzteren wenige wichtige Motive auf einem ausschließlich bräunlichen Hintergrund erscheinen.

Die Miniaturkunst beginnt im 17. Jahrhundert in Persien von ihrer Größe herabzusteigen, obwohl im Beginn dieser Periode noch ein so bedeutender Künstler, wie Riza Abbasi, zu finden ist. Er machte von der breiteren und mehr persönlichen Technik Gebrauch, die damals da aufkam, wo breite, kompliziert und glänzend kolorierte Kompositionen durch Außenlinienzeichnungen in grauer Monochromie ersetzt wurden, wobei meistens Einzelfiguren mit der Absicht, ein strenges Porträt zu geben, dargestellt wurden. Mit dieser Hinneigung zum Individualismus kommt die persische Kunst der europäischen näher, und das ist auch ein Grund, warum Riza Abbasi von europäischen Sammlern so gut verstanden wird; aber dadurch verliert die persische Kunst das meiste von ihrem originalen asiatischen Charakter nach einer kurzen Kompromißperiode. Riza Abbasi lebte am Hofe des Schah Abbas des Großen und war ebenso berühmt als Kalligraph wie als Maler. Seine Porträts zeigen die große Tradition, die hinter ihm steht, und eine vollständige Meisterschaft über die technische Form. *M.*

NEKROLOGE

In **Freiburg i. Br.** ist der Bildhauer **Julius Seitz** gestorben, er ist der Schöpfer vieler geschichtlicher, öffentlicher und kirchlicher Denkmäler in Freiburg, Baden-Baden, Heidelberg, des Kopernikus-Denkmals in Frauenberg usw.

PERSONALIEN

Auszeichnung sächsischer Künstler. Der Professor an der Dresdner Akademie *Robert Diez* erhielt den Titel eines Geheimen Rats, der Maler *Walther Witting* den Hofratstitel, Architekt *Hohrath* und der Lehrer an der Akademie für graphische Künste in Leipzig *Alexander Naumann* den Titel eines Professors; der Architekt Professor *Martin Dülfer* den Titel Geheimer Hofrat.

Dem Maler **Philipp von Laszlo,** der kürzlich, wie wir berichteten, unter dem Namen Philipp Laszlo von Lombosy nobilitiert worden ist, ist eine neue Ehrung zu Teil geworden. Auf der internationalen Kunstausstellung in Amsterdam ist ihm für seine dort ausgestellten Werke das Diplom d'Honneur von der Jury zuerteilt worden.

DENKMALPFLEGE

Um über den Zustand der **Heidelberger Schloßruine** und die angeblichen Bewegungen des Mauerwerks, die schließlich zu einem Zusammensturz führen müßten, Klarheit zu gewinnen, hat die Badische Regierung Geh. Reg.-Rat Prof. *Hirschwald,* Direktor des Mineralogisch-Geologischen Instituts der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, mit einer eingehenden Untersuchung des Baugesteines beauftragt. Prof. Hirschwald führt den weit vorgeschrittenen Verfall des Gesteins, der nicht mehr aufzuhalten sei, in den »Bautechnischen Gesteinsuntersuchungen« auf zwei Ursachen zurück: auf die natürliche Ursache der Verwitterung durch physikalische und chemische Einflüsse, die die beiderseits schutzlose Mauer treffen, und auf Zermürbung und Sprengung innerhalb des Gesteins, die sich nur durch Bewegungen in der Mauer erklären lassen. Um diese Bewegung sicher festzustellen, sind nach Hirschwalds Angaben drei Vorrichtungen angebracht worden. Im Keller des Otto Heinrich-Baues hat man einen Horizontalpendel zur Aufzeichnung der Bewegungen aufgestellt, der die Bewegungen der Gesamtmauer verfolgen soll. Weiter sind noch 14 Einspannröhrchen zwischen sechs Fenstern des Obergeschosses angebracht, die Verschiebungen selbst aufzeichnen. Endlich ist an der Außenseite der Mauer ein Netz von 137 Standpunkten und an der Rückseite der Pfeiler beider Frontmauern ein solches von 40 Standpunkten eingelassen, deren Lageänderung von drei Punkten aus durch Feinmessungen bestimmt werden soll. Über die Wirkungen dieser drei Einrichtungen, die seit einem halben Jahr in Gebrauch sind, läßt sich aber erst nach mindestens einjähriger Beobachtungszeit ein Urteil gewinnen. Das Horizontalpendel hat allerdings schon jetzt die Beobachtung täglicher Ausweichungen des Pfeilers am Aufhängungspunkt des Pendels ermöglicht, die von der Bestrahlung der Sonne herrühren. Selbst wenn die stärkste Bestrahlung aufgehört hat, ergeben sich dauernde Verschiebungen, bald nach Osten, bald nach Westen, so daß das Mauerwerk nie in seine ursprüngliche Lage mehr zurückkehrt. Weiter hat das Pendel auch Schwingungen der Pfeiler, durch den Wind hervorgerufen, verzeichnet. Das Erdbeben vom 16. November vorigen Jahres hat nur deshalb der Ruine

nicht geschadet, weil seine Stöße mit der Richtung der Längsachse des Otto Heinrich-Baues übereinstimmten.

Ein Vorschlag zur Erhaltung der Mauern ist bereits vor zwei Jahren von der Firma Dyckerhoff & Widmann in Karlsruhe dem Ministerium vorgelegt worden. Hiernach soll hinter der Mauer eine dünne, in die Fensternischen eingreifende *Eisenbetonschale* aufgestellt und weiter ein wagerechter Eisenbetonträger vorgesehen werden, der auf den erhaltenen Mauern des Erdgeschosses aufruht. An die Schale soll die Hofmauer angeklammert werden; sie soll die verfallenden Steine entlasten. Obgleich genügende Erfahrungen über das chemische Verhalten des Eisenbetons zum Sandstein augenblicklich noch nicht vorliegen, will man an einer hinreichend großen Fläche des Ludwigs-Baues, möglichst schon in diesem Jahre, einen Versuch mit diesem Verfahren machen.

DENKMÄLER

Prof. Louis Tuaillon hat das Denkmal für Prof. **Ernst von Renvers** vollendet. Es wird im Kleinen Tiergarten in Berlin aufgestellt. Auf schlankem, hermenartigen Sockel, der in grauem Granit ausgeführt ist, erhebt sich eine monumentale Büste von überlebensgroßen Formen. Der schöne Kopf des Arztes mit dem prächtigen Bart hat in der Tuaillonschen Gestaltung eine außerordentlich starke Wirkung.

Dem berühmten Chirurgen **Wilhelm Rose,** der von 1850 bis 1888 in Marburg als Professor wirkte, soll in der hessischen Universität ein Denkmal errichtet werden. Der Leipziger Bildhauer Prof. Max Lange erhielt den Auftrag zur Schaffung des Werkes. Die Bronzearbeit, die er entwarf, zeigt die charakteristischen Züge des Gelehrten über einer in antiker Form abgeschnittenen Büste.

Dem verstorbenen Architekten **Constantin Uhde,** der als Lehrer viele der bekannten jüngeren Architekten wie Kreis, Kiehl, Zeidler, Wienkopp, Bühring herangebildet hat, wird von seinen damaligen Schülern in der Technischen Hochschule zu Braunschweig eine monumentale Büste errichtet werden. Prof. Gottlieb Elster in Weimar ist mit der Aufgabe betraut worden. Das Werk gelangt im Herbst zur Aufstellung.

AUSSTELLUNGEN

Londoner Ausstellungen. *Italienische Skulpturen im »Burlington Fine Arts Club«.* Das hier einem kleineren Kreise von Liebhabern und Sachverständigen in der exklusivsten Kunstvereinigung Englands Dargebotene enthält nicht nur eine erhebliche Anzahl sehr interessanter Bildhauerarbeiten, sondern auch einige wirklich hervorragende Meisterwerke. Zu letzteren zählt u. a. *Donatellos »Kreuzigung«,* ein von der »Birmingham Art Gallery« geliehenes Stuckrelief. Es handelt sich zwar nur um eine Arbeit kleinerer Abmessung, aber sie verbindet innere Größe des Entwurfs mit edelster und sicherster Detailausführung. Eine schöne, dem Herzog von Westminster gehörige Büste Cupidos wird im Katalog gleichfalls Donatello zugeschrieben, indessen trotz bedeutender künstlerischer Verdienste bildet dies Werk zum mindesten ein Rätsel, da es so weich in der Modellierung ist, wie keine bekannte Bronzebüste des Meisters. Allein er war in seinen künstlerischen Experimenten so vielseitig, daß es immerhin nicht unmöglich erscheint, ein Werk Donatellos vor sich zu haben.

Lord Wemyss sandte der Ausstellung zwei Werke *Desiderios:* die Stuckbüste einer »Prinzessin von Urbino« und »St. Cäcilie«. Eine dritte Skulptur desselben Künstlers, der entzückende Kopf eines Knaben, stammt aus dem Besitz von Mr. Fitzhenry. Im Berliner Museum befindet sich eine, von der erstgenannten Arbeit nur gering abweichende, und dort dem Desiderio zugewiesene Büste.

»Die Jungfrau«, eine von Lord St. Oswald geliehene Skulptur *Agostino di Duccios,* erreicht allerdings nicht das hohe Meisterwerk im Dom zu Florenz, obgleich jenes Einzelheiten voller Schönheit aufweist, jedoch sowohl im Entwurf wie in der Ausführung konventioneller und mechanischer hergestellt wurde.

Mr. Pierpont Morgans »Jungfrau und Kind« mit gut modellierten Engeln und hübscher Drapierung, ein Werk *Rossellinos,* bildet ein vortreffliches, typisches Beispiel seiner Kunst. Ein wirkliches Meisterwerk ersten Ranges ist von dem Genannten weder erhalten noch bekannt. Die einzige auf uns überkommene Bronze Rossellinos soll der hier zur Stelle befindliche, von der Sammlung Sir Frederick Cooks gesandte schöne Kopf eines Knaben sein.

Gagini, ein nur wenig bekannter Künstler, ist hier auf der Ausstellung durch ein Marmorrelief vertreten, das die Kreuzesabnahme darstellt und aus Sizilien kommt. Dies überraschend schöne und originelle Werk befindet sich im Besitz von Mr. Leverton Harris. Ein von Mr. Pierpont Morgan gesandtes und *Luca della Robbia* zugeschriebenes Terrakotta-Rundrelief bildet den Gegenstand starker Kontroversen bezüglich der Autorschaft. Die Zeichnung ist schön, aber Jungfrau und Kind sind etwas eintönig ausgeführt. Plinius' Marmorbüste, aus der Schule *Giovanni Pisanos* herrührend, geliehen von Mr. Fitzhenry, gehört zu den interessantesten Objekten der Ausstellung. Es kann als ein allgemein gehaltenes Bildnis angesehen werden, das einen unbestimmten Charakter trägt und keinenfalls Anspruch auf Porträtähnlichkeit machen will. Die Schule Verrocchios ist durch ein Stuckrelief Mr. Diblees vertreten, das in vorzüglicher Modellierung die Jungfrau mit dem Jesuskinde darstellt. Der Versuch, die Technik Luca della Robbias wieder zu beleben, erkennen wir in der Terrakotta-Büste des St. Nikolas von Tolentino.

Im Treppenhause sind ferner zwei Arbeiten von *Bastianini* zu besichtigen. Der dem 19. Jahrhundert angehörende Florentiner Künstler besaß ein Talent für Nachahmung, das manchen Spezialsammlern schwere Verlegenheiten bereitete. Unter den kleineren Bronzen soll aus der Kollektion Mr. Pierpont Morgans ein dem *Antonio Pollaiulo* zugewiesener »Herkules« hervorgehoben werden. Ganz unabhängig von dem Namen des Herstellers zeigt die Arbeit alle Merkmale eines ersten Bildhauers. Die ausgestellten Medaillen enthalten schöne Beispiele von *Pisanellos* Kunst, und zwei seltene Werke seines Schülers *Matteo de' Pasti.*

Die in der »*Leicester Gallery*« ausgestellten Aquarellbilder von *Lady Butler* erregen schon deshalb ganz besonderes Interesse, weil sich unter denselben ein sehr berühmtes, dem Könige gehöriges und von ihm geliehenes Werk der Künstlerin befindet. Es betitelt sich »*The Roll Call*« und stellt die mit Namensaufruf verbundene Musterung einer kleinen, nach einem blutigen Gefecht in der Krim übriggebliebenen Schar von Soldaten des Garde-Grenadierregiments dar. Vor 38 Jahren machte Lady Butler, damals Miß Elisabeth Thompson, ihr staunenswertes Debüt mit diesem in der Ausstellung der königlichen Akademie hängenden Gemälde, das die Königin Victoria sofort nach der Besichtigung erwarb. Wie oft geschieht es nicht, daß ein seinerzeit mit Enthusiasmus bewillkommnetes Werk, wenn es dann nach langen Jahren wieder für das Publikum zum Vorschein gelangt, von letzterem entweder lau aufgenommen, oder sogar ganz abgelehnt wird! Glücklicherweise ist der verdiente Beifall auch heute derselbe wie früher geblieben. Die Verschiedenheit des Ausdrucks in den Gesichtern der meistens

verwundeten Soldaten läßt eine meisterhafte Charakterzeichnung der Einzelpersönlichkeiten erkennen, die zwar scharf, aber nicht übertrieben wiedergegeben wurde. Das Bild befindet sich in einem vorzüglichen Erhaltungszustande und liefert den Beweis, daß die Künstlerin mit solidem Material arbeitete und es ihr nicht um einen momentanen Erfolg zu tun war. Daß eine junge Dame über die kleinsten Details des militärischen Lebens und namentlich des Krieges so eingehend unterrichtet war, ist tatsächlich bewundernswert. Den Schwerpunkt in ihrem Schaffen bildet die zum Ausdruck kommende Tragik und nicht das heroische Element. Die nachstehenden Titel der in der Ausstellung vorhandenen Gemälde gewähren eine beredte stoffliche Übersicht über den Bereich von Lady Butlers künstlerischem Wirken: »Quatre Bras«, »Balaclava«; »Überraschung des Feindes« (Afghanistan ; »Mit Depeschen« (Buren-Krieg); »Der letzte Stand«; »Angriff der französischen Kürassiere bei Waterloo« und »Sieg. Vive l'Empereur«.

O. v. Schleinitz.

Ausstellung im Larenschen Kunsthandel in Amsterdam. Die letzte Ausstellung im Larenschen Kunsthandel brachte drei sehr verschiedenartige Persönlichkeiten; über den einen, *Piet van Wyngaerdt*, hatten wir schon an anderer Stelle (Zeitschrift f. bild. Kunst, 1911/12, S. 269) berichtet. Außer einigen schon früher bekannten Sachen, wie dem in dem erwähnten Artikel abgebildeten Stilleben, hatte er einige im letzten Sommer entstandene Freilichtstudien eingesandt, ein Selbstbildnis im Freien, ein Liebespaar in einer Gartenwirtschaft, und ein Herr und eine Dame an einem Tische im Garten sitzend. Die Figuren in Lebensgröße, forsch hingesetzt, aber im ganzen etwas roh. *Maks*, dessen Sujets er hier gewählt, ist in der Farbe feiner und legt in das Landschaftliche und Figürliche mehr Ausdruck und Leben. Wyngaerdts frühere Landschaftsstudien, alle von kleinerem Format, waren frischer und beweglicher, gaben unmittelbarer den momentanen Natureindruck wieder und befriedigten mehr als die großen und »fertigen« Sachen. — Der andere Aussteller, *Antonio Ortiz Echague*, ein Spanier von Geburt, der seit etwa drei Jahren hier in Holland lebt, zeigte in seinen Figurenbildern und Porträts eine starke Farbigkeit, wie sie hier in Holland ganz ungewohnt ist. Seine besten Stücke stellten spanische oder italienische Bäuerinnen dar; da empfand man die kräftigen Farbentöne und Kontraste als ganz am Platze, während sie bei seinen holländischen Modellen etwas falsch anmuteten. Aber die feine holländische Luft und die infolge dieser feuchten Atmosphäre immer etwas gedämpfte und abgetönte Farbenstimmung der Dinge in der Natur richtig wiederzugeben, gelingt wohl kaum einem Nichtholländer. Porträts sind nicht die Stärke des Spaniers, sie sind zu salonmäßig und technisch, in der Wiedergabe des Stoffes und des Fleisches und der Zeichnung, nicht ganz einwandfrei. Dagegen war die große Mahlzeit italienischer oder spanischer Bäuerinnen in Lebensgröße eine brillante Leistung; im Sonntagsputz der bunten malerischen Kleidung sind sie um den mit blendend weißem Leinen gedeckten Tisch versammelt. Die schönen kräftigen Farben, das Rot der Kleider, die Reflexe auf dem Geschirr auf dem Tische und den Tellern an dem Wandbrett, die schneeige, glänzende Leinwand, die gesunden, frischen Gesichter, die aus dem sauberen Kopfputz herausgucken, ergaben einen Gesamteindruck von einer wunderbar festlichen Stimmung. Ortiz Echague ist in Guadajara in Neu-Kastilien geboren, er studierte in Paris auf der Akademie Julien unter Jean Paul Lorand und Benjamin Constant, dann besuchte er die »Ecole des Beaux Arts« und arbeitete hier unter Bonnat. In Madrid erhielt er als erster den Prix de Rome, und mit seinem letzten großen Werk »Teste delle Patronesse d'Azara« erwarb er auf der internationalen Ausstellung in München die goldene Medaille. Der dritte Einsender *Frans Deutmann* gibt keine rauschenden Orchesterstücke, sondern stille, intime Soli von einer mädchenhaften Zartheit, keine schroffen Übergänge, sondern allmähliche feine Abstufungen, alles in einem distinguierten Gesamtton; zarte Kindergesichter malt er mit sanften guten Augen, von schlichtem blondem Haar umrahmt, und diese Kinder figurieren auch in seinen kleinen Landschaften, in denen nervöse Birkenbäumchen zittern; eine Ziege oder ein Kalb vervollständigen diese stille Staffage. Der holländische Kritiker Jules Schürmann sagt von ihm sehr schön »Sein Werk bleibt immer das edle Spiel eines vornehmen Geistes, oft ist es wie unstofflich geworden, mehr Seele als Materie, obwohl fast nie in dem zu Unbestimmten sich verflüchtigend, wovor ihn auch die solide flotte Malweise meistens bewahrt«.

M. D. Henkel.

In **Flensburg** wird während der Monate Juni und Juli eine größere **Bauausstellung**, welche in umfassender Weise über die neuzeitliche Bewegung in Baukunst und Bauhandwerk einen Überblick bieten soll, veranstaltet. Nach einem Rückblick auf das, was an guten alten Wohn- und Nutzbauten im Lande ehemals geschaffen wurde, soll gezeigt werden, daß auch in der Gegenwart diese Aufgaben schönen Lösungen entgegengeführt werden können. Die erfolgreichen Versuche zur Hebung der Bauweise, welche in den letzten Jahren unternommen wurden, werden gruppenweise vorgeführt. Dieser Abteilung schließt sich eine Ausstellung von Photographien und Modellen nach neuzeitlichen Bauwerken in Schleswig-Holstein an. Ein Zyklus von Vorträgen über den S.-H.-Heimatschutz, heimische Kirchenbauten, die Gartenstadt, moderne Backsteinbauten, landwirtschaftliche Nutzbauten, das moderne Miethaus, Bebauungspläne, die Aufgaben der Baugenossenschaften und über Bauberatungsstellen soll anschließend an die Ausstellung Verständnis und Interesse wecken.

SAMMLUNGEN

Die **Sammlung antiker Kleinkunst des Herrn Fritz Ludwig Gans** aus Frankfurt a. M., über die wir anläßlich der leihweisen Ausstellung in Berlin in Nr. 15 der »Kunstchronik« berichteten, ist nunmehr den Königlichen Museen zu Berlin von dem Besitzer **zum Geschenk** gemacht worden. Ihr Hauptwert liegt darin, daß sie außer nach archäologischen, auch nach ästhetischen Gesichtspunkten zusammengestellt worden ist. Die über 600 Nummern umfassende Kollektion, die Goldarbeiten von größter Feinheit und prächtiger Erhaltung aufweist und schönste Stücke antiker Gläser neben andern Zweigen des antiken Kunsthandwerks, ist eine glückliche Bereicherung der Berliner Kunstsammlungen.

München. Von der **Kgl. Pinakothek** wurden aus dem Besitz der Modernen Galerie Thannhauser die beiden hervorragenden Werke von *Ferd. Hodler* »Selbstbildnis« aus dem Jahre 1878 und die Landschaft »Les hautes Herbes« aus der Mitte der achtziger Jahre erworben.

Hannover. Für das Kestner-Museum wurden aus dem Besitze der Galerie *Oskar Hermes* in München zwei ältere bedeutende Gemälde von Wilhelm Trübner angekauft.

KONGRESSE

In **Paris** wird vom 14.—16. Juli der **zweite internationale Kunstkongreß** tagen. Auf dem ersten Kongreß im vorigen Jahre in Rom, auf dem mit Liebermann, Hodler, und anderen eine Reihe der angesehensten deutschen Künstler vertreten waren, wurde ein ständiges Komitee für die Abhaltung solcher Kongresse begründet. Und

dieses ladet jetzt mit Unterstützung der französischen Regierung und im Verein mit den vier großen französischen Künstlervereinigungen, der Société des Artistes Français, der Société Nationale des Beaux Arts, der Société Nationale Centrale des Architectes und der Association Taylor die Künstlervereinigungen, die Akademien und die Künstler aller Nationen nach Paris. Maler, Bildhauer, Architekten und Graphiker werden vertreten sein. Zur Verhandlung sollen kommen: Die gemeinsame Veranstaltung internationaler Ausstellungen, die Festlegung der Bedingungen der allgemeinen Wettbewerbe, die Begründung des internationalen Schutzes des geistigen Eigentums, das Vervielfältigungsrecht an Werken lebender Künstler. Vielleicht wird sich in Paris ein deutsches Lokalkomitee konstituieren.

Kunstgeschichtliches auf dem 16. internationalen Orientalisten-Kongreß. Auf dem in der Osterwoche in Athen tagenden 16. internationalen Orientalisten-Kongreß ist die Kunstgeschichte etwas zu kurz gekommen. Nichtsdestoweniger sind doch, sowohl in den Sektionen wie in den öffentlichen Sitzungen, einige Vorträge gehalten worden, die die Leser dieser Zeitschrift interessieren dürften. Soweit sie mir durch persönliches Anhören oder durch die Liebenswürdigkeit der Sektions-Schriftführer kund geworden sind, mögen sie hier mit Titel und kurzer Inhaltsangabe wiederholt werden. *Charles Diehl* schilderte in glänzender Weise den Fortschritt der byzantinischen Studien in Frankreich seit 1899, an dem er selbst so großen Anteil hat, wo namentlich für byzantinische Kunst und Kultur Anstalten bestehen, die wir in Deutschland noch erstreben müssen — abgesehen von München, wo das von Krumbacher begonnene Werk unter August Heisenberg in seinem Geiste weitergeführt wird und dazu jetzt auch die byzantinischen Kunststudien Förderung erhalten haben. Im Anschluß an seinen Vortrag sprach Diehl dann noch von der Notwendigkeit der Einrichtung byzantinischer Museen, worauf denn auch in der Schlußsitzung des Kongresses die Bitte an die griechische Regierung gerichtet wurde, in Athen ein Museum byzantinischer Altertümer zu errichten. Eine eigens für den Kongress zusammengestellte Ausstellung byzantinischer Ikone gab einen Begriff von der Wichtigkeit und dem möglichen Reichtum solcher Museen byzantinischer Kunst in Griechenland. — *August Heisenberg* (München) gab eine neue Erklärung des Sarkophages Nr. 174 im Lateranischen Museum, aus dem Schlüsse über die Bauten um das Heilige Grab in Jerusalem gezogen werden können. Der figürliche Schmuck dieses Sarkophages ist nach hellenistischen Mustern gearbeitet; auf der Langseite weist er kleinasiatischen Einfluß auf, während die beiden Schmalseiten, in genauerer Weise als bisher erkannt, Bauten aus dem Jerusalem des vierten Jahrhunderts zeigen. Im siebenten Jahrhundert ist diese Anordnung der konstantinischen Bauten am heiligen Grabe gründlich geändert worden. Die römischen Bildhauerateliers des vierten Jahrhunderts arbeiteten ganz unselbständig nach östlichen, kleinasiatischen und syrischen Vorlagen. — Der bekannte französische Sinologe *Ed. Chavannes* besprach Grabskulpturen und buddhistische Skulpturen in Nordchina und machte auf Probleme und Analogien aufmerksam, die zwischen chinesischen Monumenten einerseits und der mykenischen und sassanidischen Kunst andererseits bestehen. — *Pater Jerphanion* datierte die Wandmalereien von Tokali-Kilissé in Kappadozien in die Zeit des Nikephoros Botaniatis, da die Malereien von Tschaouch von den ersteren abhängig sind und letztere gemäß einer Inschrift unter Nikephoros Phocas entstanden. — *Nic. Balanos* sprach über die Wiederherstellung des jonischen Portikus der Propyläen, wobei er auf manche nicht bekannte Details hinweisen konnte, insbesondere auf den Gebrauch großer Eisenklammern, um die Verbindung zu verstärken. Er führte auch einige unerschrockene Interessenten auf die Spitze des Prachtbaues, wo sie über die gewaltige Größe der Marmorblöcke, die manchmal über acht Meter groß sind, staunen konnten, wie auch über die anscheinende Leichtigkeit, mit der man in den Zeiten des Perikles solche Blöcke heben konnte. Auch an die Möglichkeit einer internationalen Geldagitation, um die noch herumliegenden Säulenteile des Parthenon wieder aufzustellen, wurde dabei gedacht. — In der indologischen Sektion ist für diese Stelle nur ein Vortrag von *E. Hultzsch* (Halle) zu bemerken, der drei Reliefs in Bharaut in Parallele mit drei Játakas, Legenden von den Wiedergeburten des Buddha vor seinem letzten Auftreten in dieser Welt, bringt. — In der assyrisch-babylonischen Sektion legte *Valdemar Schmidt* (Kopenhagen) eine vor kurzen von der Ny-Carlsberg Glyptothek erworbene, vor 2000 Jahren v. Chr. entstandene chaldäische Statuette und ein eben daselbst befindliches babylonisches oder unter babylonischem Einfluß entstandenes Relief in Photographie vor. — Aus einem Vortrag von *Morris Jastrow jr.* (Philadelphia) über die historische Bedeutung babylonisch-assyrischer Geburtsomentexte sei der interessanten Hypothese Erwähnung getan, ob nicht die Entstehung der babylonisch-assyrischen Mischgestalten und Monstra in einem Zusammenhang mit den Geburtsomentexten über Mißgeburten stehen möge. — Da die Arbeiten der meisten Kongressisten sich im Gebiet der orientalistischen Linguistik, Geschichte und Folkloristik bewegten, so ist es eigentlich natürlich, daß für die Kunstgeschichte auf diesem Kongreß in den Sitzungen nicht mehr abgefallen ist. Dafür haben dann Athen selbst und Griechenland Anregung in Hülle und Fülle geboten. *M.*

VEREINE

Die **»Verbindung für historische Kunst«** tagt vom 6.—8. Juni in **Frankfurt a. M.** Die Ausstellung der eingeladenen Werke findet vom 8.—30. Juni im Frankfurter Kunstverein statt.

In **Stuttgart** findet vom 10.—12. Juni die 53. Hauptversammlung des **»Vereins deutscher Ingenieure«** statt. Von den Vorträgen seien hervorgehoben: Geh. Regierungsrat Prof. Kammerer-Berlin: »Anschauliches Denken in Berufsarbeit und Unterricht« (mit Lichtbildern); Regierungsbaumeister Bernhard-Berlin und Prof. Peter Behrens-Berlin: »Der moderne Industriebau in technischer und ästhetischer Beziehung«.

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hat seinen Jahresbericht für 1911 erscheinen lassen. Danach ist die Mitgliederzahl auf 11554 (im Vorjahre 10607) gestiegen. Die Einnahmen beliefen sich auf 185334 Mk. Zur Verlosung unter die Mitglieder wurden für insgesamt 62000 Mk. Kunstwerke angekauft. Ein Beitrag für die malerische Ausschmückung des Kreishauses in Daun i. d. Eifel, deren Ausführung Fritz von Wille obliegt, wurde bewilligt; des weiteren wurden die Mittel für die Herstellung eines plastischen Frieses am Giebelfeld des neuerbauten Museums in Reuß bereitgestellt. Die Ausführung dieser Aufgabe wurde Prof. R. Bosselt übertragen. Für das Jubiläumsjahr 1915 ist die Herausgabe einer reich illustrierten Geschichte der Düsseldorfer Kunst der neuesten Zeit geplant.

VERMISCHTES

In Verbindung mit dem **Leipziger Völkerschlacht-Denkmal,** das am 18. Oktober 1913 seine Weihe erhalten soll, will man ein großes **Stadion** als nationale Feststätte errichten. Mit der Ausarbeitung eines Entwurfes ist Prof. *Bruno Schmitz* in Berlin, der Erbauer des Denkmals, betraut worden.

LITERATUR

Corrado Ricci, *Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien.* Deutsch von Dr. J. Baum. Mit 315 Abbildungen. (Bauformen-Bibliothek, V. Band.) Stuttgart 1912, Jul. Hoffmann. Geb. 25 Mk.

Es kann nicht dankbar genug begrüßt werden, daß der Verlag Hoffmann eine schöne, handliche und verhältnismäßig billige Sammlung von Aufnahmen italienischer Barockarchitekturen und -Skulpturen herausgegeben hat. Das Interesse für dieses so lange vernachlässigte Kunstgebiet ist in ständigem Wachstum begriffen und gerade eine solche Bildersammlung hat bis heute dem Forscher gefehlt. Es muß gleich gesagt werden, daß die Klischees ganz vorzüglich geraten sind und allen wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werden, oft in viel höherem Maße, als das sonst bei vielen teureren Lichtdruckpublikationen der Fall ist.

Die Anordnung des gewaltigen Materials geschah nach ikonographischen Gesichtspunkten, so daß die Kirchenfassaden, das Innere von Kirchen und Kapellen, Kirchendecken und Kuppelwölbungen, Chorstühle, Altäre, Tabernakel, Grabmäler usw., dann Palastfassaden, Portale, Höfe, Stiegenhäuser, Säle, Theater, Stadttore, Villen, Gärten, Brunnen, Möbel usw. in Gruppen zusammengefaßt werden. Leider ist der Einteilungsgrund innerhalb der einzelnen Gruppen nicht zu erkennen, da weder eine topographische noch eine chronologische Anordnung durchgeführt wurde, so daß die Reihenfolge etwas kunterbunt wirkt. Auch macht sich der Mangel von Grundrissen sehr schmerzlich fühlbar; gerade eine hauptsächlich für Architekten bestimmte Publikation hätte in diesem Punkte nicht versagen dürfen. Ein Baustil ist ja kein bloßes Spiel mit Ornamenten!

Der größte Vorwurf, den man dem Werke machen muß, ist der, daß die Auswahl der Abbildungen ziemlich systemlos nach den vorhandenen, im Handel käuflichen Photographien vorgenommen wurde, so daß das tatsächliche Bild der Entwickelung, sowie das Gewicht der schöpferischen Persönlichkeiten arg verschoben wird. Das zeigt sich schon in der ganz willkürlichen Berücksichtigung der Orte. Florenz ist nur mit zehn, Neapel mit keiner Abbildung vertreten! Die Aufnahme einer Reihe bisher wenig bekannter unteritalienischer Monumente kann dafür nicht entschädigen. Es wäre unbedingt nötig gewesen, die Auswahl nach der entwickelungsgeschichtlichen Bedeutung und nach der Qualität der Monumente zu treffen; dazu hätten freilich Neuaufnahmen gemacht werden müssen. Durch diesen Hauptfehler wird der wissenschaftliche Wert des Werkes stark herabgemindert. Dazu kommt dann noch eine in vielen Fällen mangelhafte oder direkt falsche Angabe der Baudaten und der Architekten. Ich hebe nur die krassesten Fälle von ein paar römischen Monumenten hervor: die Fassade von SS. Vincenzo e Anastasio (p. 7) ist nicht 1600, sondern 1650 erbaut worden; die Kuppel von S. Carlo al Corso (p. 10) nicht 1612, sondern um 1665—70; die Fassade von S. Carlo alle quattro Fontane (p. 14) ist nicht 1640, sondern 1667 entstanden; S. Agnese auf Piazza Navona (p. 16—17) wurde nicht 1645 bis 1650, sondern 1653—1672 gebaut. Der Autor der Fassade von S. Ignazio (S. 19) ist nicht Aless. Algardi, sondern wahrscheinlich Girol. Rainaldi. S. Andrea al Quirinale (p. 22—24) ist nicht 1678, sondern schon 1658 errichtet worden. Bei der Decke von S. Maria in Trastevere (S. 59) muß bemerkt werden, daß das Bild von Domenichino darauf durch eine Kopie ersetzt wurde. Die Stuckierung der Tonne von S. Carlo al Corso (S. 63) entstammt nicht dem Jahre 1612, sondern den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Die Zuschreibung des Hochaltars von S. Maria del Popolo (S. 84) an Lor. Bernini ist durch nichts gerechtfertigt. Der Palazzo Madama in Rom (S. 129) ist nicht nach einem Entwurfe des Cardi-Cigoli gebaut, sondern ein selbständiges Werk des Marucelli. Es ist irreführend, beim Palazzo Montecitorio (S. 131) als Erbauer den Bernini und als Datum 1650 anzugeben, da von Bernini nur die Fundamente und ein paar Parterrefenster stammen, alles übrige aber von Carlo Fontana um 1700 nach eigenem Entwurfe gebaut worden ist. Die Angabe der Architekten des Saales im Palazzo Colonna (S. 198), »von Ant. del Grande und Gir. Fontana nach Entwürfen von Paolo Posi« zeigt geringe Kenntnis der Biographien, da Grande und Fontana in der zweiten Hälfte des 17., Posi dagegen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelebt haben, Posi außerdem mit dem Saale nichts zu tun hatte. Solche und ähnliche Ausstellungen ließen sich leicht noch vermehren.

Trotz dieser schweren Mängel und Fehler hat das Werk als reichhaltiger Bilderatlas einen hohen Wert. Das muß zum Schlusse nochmals betont werden.

Oskar Pollak.

Arthur M. Hind, *Rembrandt's Etchings.* An Essay and a Catalogue. With some Notes on the Drawings. With 34 Plates illustrating the Drawings and a complete series of Reproductions (330) of the etchings. 2 vols. London, Methuen. 8°. 1912.

Die erste Empfindung, die ich bei diesem Werk hatte, war die, — wenn jemand sich dabei beruhigt, alles beim alten zu lassen, so braucht er eigentlich nicht dicke Bücher zu schreiben. Sodann betrachte ich den Abbildungsband als eine glänzende Rechtfertigung aller Versuche und besonders auch des meinigen, weitgehenden, in das Chaos der unter Rembrandts Namen laufenden Radierungen einige Ordnung und Sichtung zu bringen. Hier wird einfach alles wieder chronologisch hintereinander abgebildet. Wer da nicht vor dem künstlerischen Tohuwabohu zurückschreckt, wer in dieser Weise die Möglichkeit einfach glatt hinnimmt, daß derselbe Künstler in kaleidoskopischer Abwechslung genial und stümperhaft, vor allem aber mit ein dutzenderlei verschiedenen Temperamenten arbeitet, — dem ist nicht zu helfen! Hind beruft sich auf die »unantastbaren« Monogramme. (Nebenbei bemerkt, was gibt es denn, was leichter nachzuahmen wäre, als eine Bezeichnung.) Aber damit geht er natürlich der Frage nur aus dem Wege. Kein Mensch bestreitet, daß Rembrandt im Sinne der Meister- und Gesellen-Wirtschaftspolitik jener Tage, die Radierungen als die seinen veröffentlicht hat, und um das zu kennzeichen, sein Monogramm als ein Warenzeichen sozusagen, daraufsetzte oder setzen ließ. Auch bezweifelt niemand, daß die Kompositionen, soweit solche in Frage kommen, Rembrandt zum geistigen Urheber haben. Aber wer führte in dem Einzelfalle tatsächlich die Nadel, wer prägte somit dem Einzelwerk seinen Charakter auf? Man blättere nur die Seite mit den Selbstbildnissen Nr. 28—36 auf. Zugleich soll derselbe Mann die Nr. 35, die ganz aus malerischer Empfindung herausgewachsen ist, und die Nr. 36, ein im scharfen, prägnanten Linienstil aufgefaßtes Blatt, geschaffen haben. Oben erweist sich schon durch die Gegenseitigkeit der Beleuchtung Nr. 33 als ein Werk, das in irgend welcher Weise im Kopieverhältnis zu der Gruppe, die hier mit 30 und 31 vertreten wird, steht. Nr. 30 und 31 sind immerhin Leistungen eines Könners: derselbe soll die dilettantenhafte, verblasene stümperhafte Leistung Nr. 33 geschaffen haben?

Hind erkennt im Prinzip gewiß die Genialität Rembrandts an. Als was für ein armseliges, phantasieunbegabtes und unpersönliches Künstlerlein läßt er ihn aber in seinem Buch erscheinen. Der große Künstler sucht immer nach neuem Ausdruck, neuen Gedanken. Hier ist es aber rührend zu sehen, wie Rembrandt, wenn er einmal ein Ideechen gehabt hat, es ausschlachtet, — der reine Diet-

rich. Einmal radiert er barhäuptige Selbstbildnisse, gleich acht bis zehn hintereinander; dann wieder Greisenköpfe, dann wieder bedeckte Selbstbildnisse, dann wieder Christuskompositionen usw. Wem da der Atelierbetrieb nicht in die Augen springt, dessen Einsicht in künstlerische Dinge muß man wirklich bezweifeln. Man nehme nur einmal die Seite mit den drei Greisenköpfen Nr. 26—28 vor. (B. 315 und 260 gehörten übrigens von Rechts wegen auch hierzu.) Zunächst, — ein wirklich großer Künstler schneidet die Aufgabe an und erledigt sie mit einem Male; dann ist sie für ihn abgetan. Er wiederholt sich nicht dreimal. Man bringe mir den Gegenbeweis. Denn daß die künstlerische Aufgabe, die in Nr. 26—28 gestellt ist, jedesmal *genau die gleiche* an Beleuchtung, Komposition und Auffassung ist, wird wohl niemand bestreiten. Sodann sehe man nur die Behandlung des Rocks an. Ein C. W. E. Dietrich vielleicht, nicht aber ein echter Künstler voltigiert mit seinen Ausdrucksmitteln in dieser Weise herum, daß er glatt hintereinander dieselbe Sache auf drei variierende Weisen abmacht. Wenn ein Künstler einmal 50 Blatt radiert hat, so hat er seine eigene Weise, so einen Rock anzulegen: er wählt entweder die stoffliche Manier von Nr. 28, oder die graphisch-kartonmäßige von Nr. 27 oder die Farbenfleckmanier von Nr. 26. Denn jede einzelne davon ist eine künstlerische Überzeugung. Und zwei sich widerstrebende Überzeugungen können *gleichzeitig* nicht in einem ehrlichen, schaffenden Künstler weilen. Man mag annehmen, daß Rembrandt einen dieser drei Greisenköpfe selbst radiert hat (ich bezweifle es); aber ganz gewiß nicht mehr.

So kann ich nur wiederholen, was ich schon an dieser Stelle gesagt habe. Nur unterstützt mich Hinds Buch, indem es alle diese Unstimmigkeiten, — wie einst Haden auf der Ausstellung, — drastisch vor Augen führt. Daß er übrigens solches Zeug wie das Zwiebelweib (B. 134), selbst mit seinem bescheidenen Fragezeichen, in ein Buch echter Radierungen Rembrandts aufnimmt, ist ein starkes Stück! Man denke, — diese Mißgeburt soll *nach* dem Selbstbildnis mit weichem Hut, *nach* der sogen. Schlampe, *nach* den drei Bildnissen der Mutter, entstanden sein! Es ist bedauerlich, daß ein angesehener und tüchtiger Fachmann sich dazu versteht, alles wieder in den alten Wirrwarr verkommen zu lassen, anstatt auch das Seinige dazu beizutragen, möglichst zu sichten und das Schlechte, Unechte auszumärzen. Selbst lang anerkannte, geistlose Kopien wie der Mönch im Kornfeld, ordnet er ruhig wieder ein.

Die Reproduktionen des zweiten Bandes sind die Klichees aus meinem Rembrandtwerk. Zu den vielen Nummerierungen ist nun noch eine neue, die Hindsche, hinzugekommen. Ein Fehler ist es, meines Erachtens, daß die Reproduktionen selbst nicht auch die Nummern von Bartsch tragen: sie wären bequem anzubringen gewesen und hätten die Benutzung des Werkes erleichtert. Der englischen Zimperlichkeit zufolge fehlen, selbst in diesem rein wissenschaftlichen Werk, die »freien« Blätter unter den Abbildungen.

Abgesehen von der Grundanschauung zolle ich der wissenschaftlich gründlichen Arbeit, die Hind in dem Textband geleistet hat, gern meine Anerkennung.

Hans W. Singer.

Wladimir de Grüneisen, *Sainte Marie Antique.* Le caractère et le style des peintures du VI^e^ au VIII^e^ siècle. Rom 1911, W. Bretschneider. 25 Francs.

Bald nach der im Jahre 1900 erfolgten Entdeckung der Kirche Santa Maria Antiqua auf dem Palatin wurde vom italienischen Unterrichtsministerium eine Monumentalpublikation der für die römische Kunst des Mittelalters so enorm wichtigen Fresken dieser Kirche geplant, die jedoch nicht zur Ausführung gelangt ist. Nunmehr hat der deutschrussische Gelehrte Wladimir von Grüneisen in einem umfangreichen Werke die von der Wissenschaft lang ersehnte Publikation der Fresken vollzogen. Das vollständige Werk kostet 300 Lire, so daß es höchstens von den größeren Bibliotheken angeschafft werden kann. Der vorliegende Band enthält nur ein Kapitel des großen Werkes, nämlich den Abschnitt über die Entwicklung des malerischen Stiles während des frühen und hohen Mittelalters innerhalb des römisch-christlichen Kunstgebietes, die der Verfasser an der Hand der Besprechung der Malereien in S. Maria Antiqua untersucht. Alles was jedoch den Ausgangspunkt seiner Darstellung, nämlich die Fresken von Santa Maria Antiqua betrifft, bleibt dem Leser — wenn er nicht bereits eine intime Kenntnis der Originale besitzt — ziemlich unverständlich, denn das Abbildungsmaterial, worauf der Verfasser immer wieder Bezug nimmt, fehlt, die fraglichen Fresken sind im vorliegenden Band *nicht* reproduziert. Eine Wiedergabe wenigstens der wichtigeren Malereien der Kirche wäre unumgänglich notwendig gewesen. Im übrigen gibt Grüneisen eine Fülle von geistreichen, von großer Gelehrsamkeit zeugenden Untersuchungen allgemeiner Natur, so über das Fortleben altorientalischer Motive (z. B. die Darstellung des Himmels) in der klassischen und christlichen Kunst, über die Entwicklung der Darstellung der thronenden Madonna, der Kreuzigungsszene usw., die besonders für das Studium der Ikonographie von Bedeutung sind. — Im allgemeinen betont Grüneisen stark die Existenz einer selbständigen, organischen römischen Kunst während des Mittelalters, die neben der byzantinischen, von der sie stark beeinflußt war, von großer Bedeutung für die Entstehung der germanisch-christlichen Kunst des Nordens war. Nirgends kann man so gut wie in S. Maria Antiqua jene große Umwälzung innerhalb der weströmischen Kunst beobachten, die sich im Laufe des 4. und 5. Jahrhunderts vollzogen hat und in deren Lauf die »klassische« Kunst durch eine neue Kunstübung ersetzt wurde. Die Hauptsache für diese neue, eigentlich »christliche« Kunst war das didaktische und dekorative Element und nicht die Form. Der künstlerische Individualismus des Altertums mußte einer handwerksmäßig arbeitenden, unschöpferischen Kunstfertigkeit weichen. Wie diese Umwälzung sich vollzog, im einzelnen zu beleuchten, bildet einen hervorstechenden Punkt in Grüneisens Buch. In der Tat gibt es kaum eine andere Frage, die so wichtig für das Verständnis der römischen Kunst des hohen Mittelalters — zu deren Hauptdenkmälern die Fresken in Santa Maria Antiqua zu zählen sind — wäre, als gerade diese. *–th.*

Ernst Rump, *Lexikon der Bildenden Künstler Hamburgs, Altonas und der näheren Umgebung.* Hamburg, Otto Bröcker & Co. 1912. In 500 einzeln numerierten Exemplaren gedruckt.

Da seit dem veralteten Hamburgischen Künstlerlexikon von 1854 nichts Zusammenfassendes mehr über das Thema erschienen ist, so entschloß sich der Verfasser des vorliegenden Buches, seine gesammelten »bibliographischen Notizen in der Gestalt eines Lexikons in die Öffentlichkeit zu bringen«. Von vornherein entwaffnet er die Kritik mit der Erklärung, daß er sein Buch »nicht als Erzeugnis eines zünftigen Kunstforschers, sondern nur als das eines kunstliebenden Kaufmanns bewertet wissen« will. Über die Schwierigkeit seines Unternehmens scheint er sich nicht recht klar geworden zu sein, da er als Grundlage für sein Werk das Lexikon von 1854 »vollinhaltlich, die kunstkritischen Bemerkungen ausgenommen« benutzt hat. Auch in der Absteckung der Grenzen ist der Verfasser nicht allzu engherzig gewesen. Es sind (nach bekannten Mustern) so ziemlich alle Künstler aufgenommen, die irgendeine

Beziehung zu Hamburg oder zu seiner weiteren Umgebung hatten, also auch solche, die vorübergehend dort weilten, oder, von Modernen, solche, die dort Kollektivausstellungen zeigten oder mit Werken in der Sammlung des Verfassers oder anderer Hamburger vertreten sind. Wir finden also Namen wie Corinth, Eberlein, Habermann, Leistikow, Lenbach, Munch, Slevogt, Uhde, von älteren Chodowiecki, Graff, Merian, Pesne. Künstler der jüngsten Generation, die der Verfasser besonders protegiert, sind sehr ausführlich bedacht worden. Von den meisten lebenden, aber auch von bereits verstorbenen Künstlern erfahren wir, wo sie zuletzt gewohnt haben, Straße und Hausnummer. Auch Nichtkünstler sind vertreten, Handwerker, Kartographen, Techniker, Ingenieure und ein ganzes Heer von Dilettanten. Für die älteren Künstler hat der Verfasser sich im wesentlichen auf das Ausschreiben seines Vorgängers von 1854 beschränkt. Ganz oder fast wörtlich sind z. B. im Buchstaben B abgeschrieben: Backert, Bantelmann, Baxmann, Bernetz (hier Maratti statt Maratta wie in der Vorlage), Bögel (falsch eingeordnet), Bouwier, Brennus (?), Brockes, Brockmann, Brüning, Bülck, Jens Bundsen, Burmester, Buson. Von anderen: Klöcker, Lorichs, Luhn usw. Eine Perle lieferte die gleiche Vorlage: »Hinrichsen (S. 59) Maler, lebte im 16. Jahrhundert in Hamburg. Er malte biblische Stoffe in Rembrandts Manier« (!). Diese Proben dürften genügen. Was sonst an Literatur benutzt wurde, ist im Literaturverzeichnis zusammengestellt, das aber mangelhaft und unvollständig ist. Benutzt sind Mithoffs Künstler Niedersachsen, aber nicht die einschlägigen Inventarbände, noch Dehios Kunsthandbuch; ebensowenig Wurzbachs Niederländisches Künstlerlexikon. Es fehlen neuere Arbeiten über Runge, Schlüter, Sonnin u. a.: Stierlings Hagedorn-Buch war für Denner und seinen Kreis heranzuziehen. Von Lichtwarks Schriften ist »Meister Bertram« vergessen worden. An entlegener Stelle hat Lemberger über die Hamburgischen Miniaturmaler gehandelt (Antiquitäten-Zeitung 1908). Vor allem aber muß es hier festgenagelt werden, daß dem in Hamburg, nicht in Labrador lebenden Autor die Existenz des neuen, im Erscheinen begriffenen Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons völlig unbekannt geblieben ist, das er doch auf der dortigen Stadtbibliothek jederzeit hätte einsehen können! Die bei Thieme-Becker stehenden Artikel sind also bei Runge bereits im Erscheinen veraltet. Dort konnte er z. B. finden, daß V. d. Aa kein Künstler ist, daß Asher 1804, nicht 1806 geboren wurde und daß der dortige Kunstverein sein Oeuvre-Verzeichnis besitzt. Über dieses wichtige Institut wären einige einleitende Bemerkungen am Platze gewesen; was soll der Leser mit den Angaben der vom Kunstverein erworbenen Werke anfangen? Aus Thieme-Becker war auch der Artikel der Gießerfamilie Berningh zu vervollständigen, die Liste der Werke des Bildhauers Carl Börner zu ergänzen usw. — Dürftig sind wichtige Artikel, wie Bertram, Bartels, Melbye, Runge, Sonnin ausgefallen. Ganz fehlen z. B. Klaus, Dekorationsmaler, tätig an der dortigen Kunstschule, Karl Madjera, tätig in Wien, 1825—75. Bei Emil Janssen vermißt man die Angabe, daß er Cornelius-Schüler war (war schon aus Lichtwarks Katalogen zu ersehen), bei Kindt das Datum des Selbstporträts; bei Milde die Angabe, daß sein großes Bild eines Gesandtenempfangs beim Senat nach England kam; statt Piglheim lies Piglhein; Schmarje ist an der Berliner Kunstgewerbeschule tätig. Von dem Kunstgewerbler Czeschka hätte mit leichter Mühe das Geburtsdatum erfragt werden können. »Diverse Bilder« ist kaufmannsdeutsch, »Charte« veraltet und statt Salzthalen soll es Salzdahlum heißen. Irgendwo wird eine »herzoglich nassauische Landesbibliothek zu Wiesbaden« erwähnt (Artikel Kellinghusen). Veraltete Galeriekataloge vom Anfang des 19. Jahrhunderts hätte der Verfasser mit gutem Gewissen beiseite lassen können, ausländische Kataloge wie Louvre und National Gallery überhaupt nicht zu zitieren brauchen. Dankenswert ist dagegen die Aufführung von Werken in Hamburgischem Privatbesitz, ohne daß hier nach Vollständigkeit gestrebt wurde, andererseits des Guten zu viel getan wird, wenn auch Radierungen moderner Künstler berücksichtigt sind. — Alles in allem ist zu sagen, daß es sich um das — nicht äußerlich — pretentiöse Buch eines Dilettanten handelt, das höheren Anforderungen, die nach der Natur der Sache gestellt werden müssen, in keiner Weise genügt, und daß der Verfasser, der sein Buch mit zahlreichen hübschen Reproduktionen von Gemälden und Zeichnungen aus seiner Sammlung ausgestattet hat, besser beraten gewesen wäre, wenn er von einem Unternehmen Abstand genommen hätte, das seine Kräfte und vielleicht die eines Einzelnen überhaupt überstieg. Mit der Liebe zur Kunst allein ist es eben nicht getan und an Dilettanten in der Kunstgeschichte ist auch niemals Mangel gewesen.

B. C. Krevlin.

An der **Kgl. Preuß. Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Bromberg** ist

die Stelle eines Fachlehrers für dekorative Malerei

zum 1. Oktober d. J. zu besetzen. Der Lehrer soll künstlerisch gebildet und in der Ausführung der praktischen Arbeit erfahren sein, so daß er die Schüler in der Malerei an Wand, Decke usw. wie im Entwerfen fachgemäß unterrichten kann. Hauptwert wird auf Ornament gelegt, jedoch wird ein Herr, der das Figürliche beherrscht und imstande ist, eine Akt- oder Anatomieklasse zu leiten, bevorzugt.

Die Anstellung mit Pensionsberechtigung erfolgt nach zweijähriger Probezeit. Die Remuneration während dieser Probezeit beträgt 3200 bis 3600 Mk. Unter Umständen wird ein eigenes Atelier zur Verfügung gestellt. Nach Anstellung wird der Umzug vergütet und beträgt das Anfangsgehalt 3000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 3800 Mk. und steigt nach feststehender Staffel bis 6000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 6800 Mk.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Arbeiten und Abbildungen solcher müssen möglichst umgehend, spätestens bis zum 15. Juli 1912, beim Direktor der Anstalt eingereicht werden.

Bromberg, im April 1912

Der Direktor
Arno Koernig

Gelegenheitskauf!

Kleine Ia. graphische Sammlung

(Boehle, Gauguin, Greiner, Haden, Hodler, Klinger, Leibl, Menzel, Méryon, Rops, Segantini, Stauffer, Whistler usw.) en bloc, eventl. einzeln zu verkaufen. Ernstgem. Anfragen erb. u. **W. 126** an die Geschäftsstelle der »Kunstchronik«, Leipzig, Hospitalstr. 11a.

Inhalt: Persische Miniaturen. — Julius Seitz †. — Personalien. — Heidelberger Schloßruine. — Renvers-Denkmal in Berlin; Rose-Denkmal in Marburg; Constantin Uhde-Denkmal in Braunschweig. — Ausstellungen in London, Amsterdam, Flensburg. — Sammlung Fritz Ludwig Gans; Kgl. Pinakothek in München; Kestner-Museum in Hannover. — 2. internat. Kunstkongreß in Paris; 16. internat. Orientalisten-Kongreß. — Verbindung für histor. Kunst; Verein deutscher Ingenieure; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. — Vermischtes. — Ricci, Baukunst u. dekor. Skulptur; Hind, Rembrandt's Etchings; Grüneisen, Sainte Marie Antique; Rump, Lexikon der bild. Künstler Hamburgs.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 31. 21. Juni 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE TSCHUDISPENDE

Vor einigen Monaten brachte die Berliner Zeitschrift »Pan« aufsehenerregende Nachrichten über Vorgänge in der Alten Pinakothek zu München, wonach eine Kollektion größtenteils modern-französischer Gemälde und Plastiken, die man als »Tschudi-Gedächtnisstiftung« in dem eben von der Sammlung Nemes geräumten spanischen Saal Freunden und Verehrern des Verstorbenen für kurze Zeit zugänglich zu machen die Absicht hatte, auf Betreiben einer der Scheingrößen Münchener Kunst sofort entfernt und im Keller untergebracht worden sein sollte. Die Nachricht widersprach insofern den Tatsachen, als nicht ein Keller, sondern ein geräumiges, helles Zimmer als neuer Aufbewahrungsort bestimmt wurde, im übrigen aber muß es den beteiligten Kreisen überlassen bleiben, sich vor der interessierten Kunstwelt wegen eines Geschehnisses zu verantworten, das bisher nie ein Dementi von offizieller Stelle erfahren hat. Ohne zu erörtern, ob es ganz richtig war, bei Kenntnis der Münchener Verhältnisse eine Kollektion modern französischer Kunst, wenn auch nur vorübergehend, gerade in der Alten Pinakothek ausstellen zu wollen, so muß doch auf jeden Fall betont werden, daß solch diktatorisch auftretender Einfluß eines einzelnen, in seinen Anschauungen so befangenen Künstlers nur von hemmendster Wirkung für die Entwicklung des allgemeinen Kunstlebens und von größtem Schaden für den Ruf einer Kunststadt wie München sein kann. Die bange Sorge, die sich im ersten Augenblick Einzelner bemächtigt hatte, daß die ganze Sammlung München verloren gehen könnte, sollte sich glücklicherweise nicht bewahrheiten; die Kommission hat, wie nicht anders zu erwarten, das kostbare Geschenk angenommen und durch die vor einiger Zeit erfolgte Genehmigung des Prinzregenten ist es zum festen Besitz des bayerischen Staates geworden. Was das für unsere Sammlungen bedeutet, wird jeder abschätzen können, der einmal die Neue Pinakothek in Hinblick auf die französische Malerei des vergangenen Jahrhunderts durchschritten und sich dabei den Einfluß gerade dieser Malerei auf die deutsche der letzten 40 Jahre ins Gedächtnis gerufen hat. Der einzige, kleine Courbet, der zusammen mit einem ebenso kleinen Constable in einem der kleinen Kabinette ein wenig beachtetes Dasein führte, erhält nun fünf stattliche Brüder (mit dem von Tschudi schon früher erworbenen sogar sechs), die den großen Naturalisten in ganz anderer Weise und in sehr verschiedenen Gebieten seiner künstlerischen Tätigkeit würdigen lassen, als Landschafter, als Stillebenmaler und als Porträtisten. Das farbenprächtigste Stück, stark an alte Venezianer erinnernd, ist wohl das Stilleben mit rotwangigen Äpfeln, von dunkelgrünen Zweigen überschattet, während im Hintergrund tiefgraue Wolken vorüberzujagen scheinen, eine jener merkwürdigen Schöpfungen, die innerhalb der Mauern des Gefängnisses entstanden sind und in der Ecke in leuchtendstem Rot den Vermerk tragen: St. Pélagie. Nicht ganz so bedeutend, wenngleich für Courbet durchaus charakteristisch sind zwei Porträts des Ministers Ollivier und eines jungen Mädchens, beide jene etwas verblasene Farbengebung aufweisend, wie sie bei seinen Bildnissen und selbst Akten öfters auffällt. Mit ganz reifen Werken ist er hingegen wieder als Landschafter vertreten durch ein einfaches Motiv saftig grüner und breit hingestrichener Wiesenhänge, die mit den bekannten grauen Felsen vor einem auffallend hellen Himmel trefflich zusammengestimmt sind, sowie durch das große dunkle Waldbild mit dem durchgehenden Schimmel, dessen Reiter er selbst nachträglich zugemalt hat. War Courbet schon, wenn auch mangelhaft in der Neuen Pinakothek heimisch gewesen, so erhält dieselbe mit Manet einen ihr bisher völlig Unbekannten und zwar gleich mit einer Arbeit, die man zu den großen Meisterwerken der Malerei aller Zeiten rechnen muß, dem »Frühstück im Atelier« von 1869. Ein zweiter Manet, die Familie Monet im Boot, wird der Kollektion vielleicht nachträglich noch einverleibt werden. Es folgen Monet mit der großen Steinbrücke bei Argenteuil und Renoir mit einer, nicht geringere Qualität französischen Farbengeschmacks dokumentierenden Ansicht der Markuskirche in Venedig (unvollendet), der zeitlich ein wohl zwischen 1870 und 1880 entstandenes Damenbildnis vorausgeht, während einige weitere Arbeiten der späteren Periode gleichfalls noch der nachträglichen Aufnahme in die Stiftung harren. Von der jüngeren in verwandter Richtung gehenden Generation sehen wir eine sehr delikat gemalte »Dame vor dem Spiegel« von Bonnard, eine ziemlich aphoristisch und skizzenhaft behandelte »salle à manger« (1902) und eine »Dame in blaugemustertem Kleid« (1909) von Ed. Vuillard, schließlich ein Pariser Stadtbild mit Blick auf die Seine von M. Luce. Auf weniger koloristisch-realistischer Bahn wandelt Maurice Denis mit zwei zarten

italienischen Landschaftsveduten und einer märchenartigen Szene in ziemlich matten, gedämpften Tönen. Mit vier kleinen Landschaften ist der Pointilismus Signacs vertreten und in seinem Gefolge finden wir Theo Ryssel-berghe und Edm. Cross mit verwandten Arbeiten gleicher Gattung. Das Hauptaugenmerk aber wendet sich nun den drei Anregern der jüngsten Malerei zu, Cézanne mit einem Selbstporträt, einem großen Apfelstilleben und einer Landschaft (Bahndurchstich bei Aix), van Gogh mit den (aus dem persönlichen Nachlaß Tschudis erworbenen) »Pappeln bei Arles« und einem Stilleben gewaltiger »Sonnenblumen« und Gauguin, dessen Blick in eine Tahitische Hütte mit einem dunkelblaugekleideten Indianermädchen auf gelbem Lager vielleicht ein ähnlicher Wert und Einfluß auf die Entwicklung der modernen Malerei zuzuerkennen ist, wie Manets 27 Jahre früher entstandenem »Frühstück im Atelier«. Von Gauguin enthält die Kollektion auch eine in gemäßigteren Tönen gehaltene Landschaft, die nicht ganz die Höhe des vorerwähnten Meisterwerks zu halten vermag. Als ein »vorläufiger« Schlußstein der ganzen Entwicklung malerischen Sehens, wie sie in der »Tschudispende« — so lautet jetzt der offizielle Titel — veranschaulicht ist, fällt dann ein sehr stark farbiges Stilleben von H. Matisse auf, der auch als Bildhauer mit einem männlichen Akt vertreten ist, worüber ich mich der Kritik an dieser Stelle enthalten möchte. Aus früheren Perioden der eben genannten Entwicklung enthält die Stiftung drei prachtvolle Landschaften von Constable, darunter eine, die den Meister selbst im Vordergrund mit seinem Malwagen zeigt, einen mittelmäßigen Georges Michel und Daumiers berühmtes, das Mienenspiel im Antlitz der Zuschauer fast bis zur Karikatur steigerndes »Drama«. Eine große Studie Hodlers zu seinem Jenenser Universitätsbild ist schließlich der einzige Repräsentant deutscher Kunst, denn auch in den plastischen Werken — *Rodin,* »Kauernde Negerin«, »Porträt Gustav Mahlers«, *Maillol,* »Stehender Jüngling«, »Bildnis Renoirs«, »Weiblicher Kopf« und *George Minne* mit drei Arbeiten, die von gesundem Empfinden schon recht erheblich abweichen — haben die Franzosen und Ausländer allein das Wort.

Man würde der Wahrheit nicht die Ehre geben, wollte man wiederholen, was schon in Aufsätzen über die Tschudispende zu lesen war, daß sie nur Werke *ersten* Ranges enthalte. Ich möchte verschiedenen der Bilder und Plastiken ein solches Prädikat nicht zugestehen und glaube trotzdem den Wert der Sammlung nicht herabzusetzen. Allein die Constable, Daumier, Courbet, Manet, Monet, Gauguin und Rodin bedeuten eine derartige Bereicherung der bayrischen Sammlungen und sind von solcher Qualität, daß einige Bilder zweiten oder dritten Ranges für die Einschätzung des Ganzen kaum mehr in Betracht kommen können. Wie bekannt war die Mehrzahl dieser Kunstwerke Tschudi von verschiedenen Händlern reserviert worden, bis die Flüssigmachung der nötigen Mittel eine endgültige Aufnahme in die Neue Pinakothek ermöglicht hätte. Sein früher Tod stellte die Verwirklichung der gesamten großen Pläne, mit denen er sich getragen, in Frage und auch diese Auslese französischer Malerei schien München verloren gehen zu sollen, als Tschudis Assistent, Konservator Dr. Braune, mit größtem Eifer werben ging und tatsächlich in kürzester Zeit bei Freunden und Verehrern des Verstorbenen die Summen aufbrachte, die es ermöglichten, die ganze Sammlung und noch etwas mehr dem bayrischen Staate zum Andenken an Tschudi zu erhalten. Er hat sich damit ein großes, unbestreitbares Verdienst erworben und darf des Dankes der Münchener Kunstfreunde in gleicher Weise versichert sein wie die hochherzigen Stifter, die durch ihre Freigebigkeit Tschudi ein schönes Denkmal gesetzt haben.

Die Tschudispende gibt über ein großes Gebiet französischer Malerei einen trefflichen Überblick, sie kann aber nicht lückenlos genannt werden und so erhebt sich die Frage, ob der nun vorhandene Grundstock weiter ausgebaut werden soll oder ob man sich mit dem bisher Erreichten — außer den schon erwähnten dürften übrigens noch einige andere Werke nachträglich in die Stiftung aufgenommen werden — zufrieden geben will. Es gibt in Deutschland zahlreiche Stimmen, die gegen die starke Bevorzugung französischer Kunst sind und man muß ihnen insofern bis zu einem gewissen Grade Recht geben, als vielfach die besten und eigenartigsten einheimischen Meister in unseren Galerien entweder noch gar nicht oder doch in vollkommen ungenügender Weise vertreten sind. Tschudi hat auch da in Berlin Wandlung geschaffen und einer großen Anzahl bisher nicht allzu geachteter Künstler die Tore der Nationalgalerie geöffnet. In München, wo die Neue Pinakothek in erster Linie eine Sammelstätte bedeutender Werke süddeutscher Provenienz sein sollte, hatte er gleichfalls mit einer ähnlichen Reorganisation begonnen wie seine Ankäufe deutscher Maler, namentlich solcher, die ihre Entwicklung in München durchgemacht haben, beweisen. Seinem Nachfolger wird in dieser Hinsicht jedoch noch viel zu tun übrig bleiben und man darf wohl erwarten, daß er sein Hauptaugenmerk zunächst der Ausfüllung der zahlreich bestehenden Lücken zuwenden wird. Muß doch zum Beispiel der Besitz der Neuen Pinakothek an Werken der großen deutschen Idealisten des 19. Jahrhunderts, Böcklin, Feuerbach, Thoma und ihrer Geistesverwandten, ein geradezu schmählich geringer genannt werden. Karl Haider vollends ist zurzeit überhaupt mit keinem einzigen Werk vertreten und hätte doch ein größeres Recht, ein Dutzend seiner tiefempfundenen Arbeiten hier hängen zu haben, wie unsere berühmten Malgötter Lenbach und Genossen. Liegen in der Beseitigung dieser Mißstände Hauptaufgaben für den kommenden Mann, heiße er nun Dörnhöffer oder wie sonst, so müßte man es doch andrerseits als sehr bedauerlich bezeichnen, wenn nicht gleichzeitig, eben mit Hilfe von Stiftern, der durch die Tschudispende geschaffene Grundstock französischer Malerei weiter ausgebaut würde. Denn gerade München hat ein Anrecht auf einen reichhaltigeren Besitz an Schöpfungen der subtilen Farbenkunst unserer westlichen Nachbarn, denn hier ansässige Maler waren die ersten Vermittler der-

artiger Naturanschauung und Kunstweise und hier fand im Jahr 1869 die große Kunstausstellung statt, die eine Schar aufnahmefähiger, junger Talente mit den so anregend und befruchtend wirkenden Werken der Courbet, Manet, Diaz und ihrer Mitkämpfer zum erstenmal bekannt machte und dadurch eine förmliche Umwälzung im malerischen Sehen Deutschlands, wenn auch nicht gerade hervorrief, so doch wesentlich beschleunigte. *W. BAYERSDORFER.*

NEKROLOGE

Albert Welti, der hervorragende Schweizer Maler und Radierer, ist, nur fünfzig Jahre alt, gestorben. Er war 1862 in Zürich geboren und nach seinen Münchener Studienjahren ein Schüler Böcklins. Vom Ende der neunziger Jahre ab bis 1908 lebte Welti in München und gerade in dieser Zeit hat sich nach und nach der Ruhm seiner starken, phantasievoll belebten Bilder so verbreitet, daß heute Welti in der ersten Reihe der modernen Schweizer Maler steht. 1908 kehrte er wieder in die Heimat zurück und übersiedelte nach Bern. Dort hatte er einen bedeutenden Auftrag zu bewältigen, nämlich die große Wand des Ständerat-Saales mit fünf Gemälden zu schmücken. Leider hat er die Vollendung dieser Arbeit nicht mehr erlebt; am 7. Juni erlöste ihn der Tod von langem Leiden, im Hause seiner Mutter zu Zürich. Die Nachricht vom Hinscheiden dieses bedeutenden Künstlers hat in der ganzen Schweiz allgemeine Trauer hervorgerufen. In Bern wird seine, von Rodo von Niederhäusern geschaffene Büste im Museum aufgestellt. Weltis Schaffen ist in unseren Zeitschriften verschiedentlich gewürdigt worden, wir verweisen auf den Artikel »Neue Schweizer Kunst« in der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. Band 16.

In Charlottenburg ist der bekannte Bildhauer **Max Levi**, noch nicht 47 Jahre alt, einem schweren Leiden erlegen. Levi, der in Stuttgart am 27. September 1865 geboren war und an der Berliner Akademie studiert hatte, ist der Schöpfer einer Reihe ausgezeichneter Porträtbüsten von lebendiger Charakteristik.

† **Stuttgart.** Der Kunstmaler und Zeichner **Peter Schnorr,** der langjährige Ortskassier der Weimarer Genossenschaft für bildende Kunst, ist am 1. Juni hier gestorben.

Der Landschafts- und Marinemaler **Hans Schleich** ist in Berlin im 78. Lebensjahre gestorben. Er war in Stettin am 24. Juni 1834 geboren und studierte auf der Akademie in Berlin, besonders unter Hans Gude. Von diesem Norweger hat er auch die meisten Anregungen empfangen und wie Gude besonders die nordische Gebirgs- und Küstenwelt in seinen Gemälden wiedergegeben.

In **Auma** (Thüringen) ist der Maler und Bildhauer **Eduard Ludwig,** der Schöpfer zahlreicher Denkmäler in Thüringen und Sachsen, 85 Jahre alt, gestorben.

Der Architekt der Brüsseler Weltausstellung, **Ernst Acker,** ist im Alter von 60 Jahren gestorben. Er war in Brüssel 1852 geboren, Schüler der dortigen Akademie, der École des Beaux Arts in Paris und von Wynand Janssens. Er hat besonders in seiner Heimatstadt zahlreiche Privathäuser gebaut.

PERSONALIEN

Professor **Ferdinand Luthmer** konnte am 4. Juni in körperlicher und geistiger Frische seinen siebzigsten Geburtstag feiern. Luthmers Ruf gründet sich nicht nur auf seine Eigenschaft als schaffender Künstler, sondern vor allem auch auf seine Lehrtätigkeit. Seit 33 Jahren steht er ununterbrochen an der Spitze der Frankfurter Kunstgewerbeschule, aus der so viele tüchtige deutsche Kunstgewerbler hervorgegangen sind. Daneben ist er hervorragend tätig auf den Gebieten des Heimatschutzes und der Denkmalpflege, und weit über den ihm als Bezirks-Konservator von Wiesbaden gesteckten Rahmen hat er so mancher Gemeinde wertvolle Dienste geleistet. Als Niederschlag seines umfassenden literarischen Wissens veröffentlichte er eine Reihe wichtiger Arbeiten. Vor wenigen Tagen wurde er bei der Grundsteinlegung zur Kaiserbrücke in Frankfurt am Main durch Verleihung des Titels Geheimer Bauart ausgezeichnet.

Professor Dr. **Adolf Goldschmidt** ist jetzt an Stelle Heinrich Wölfflins in das Herausgeberkollegium des Jahrbuchs der Königl. Preußischen Kunstsammlungen eingetreten. Als die übrigen Herausgeber zeichnen nunmehr Wilhelm Bode, Otto von Falke und Max J. Friedländer, und als Redakteur, nach dem Ausscheiden des als Ordinarius nach Halle berufenen Dr. Wilhelm Waetzoldt, Dr. **Detlev Freiherr von Hadeln.**

Der Bildhauer und Erzgießer **Ferdinand von Miller** in München vollendete am 8. Juni sein 70. Lebensjahr. Er ist der Sohn des bekannten Begründers der Kgl. Erzgießerei, des älteren Ferdinand von Miller, der das Niederwald-Denkmal gegossen hat. Auf ausgedehnten Reisen, auch nach Amerika, erwarb er sich die Kenntnis der Gußtechnik. Es entstanden in langer Reihe seine siebzig an Zahl überschreitenden Kolossaldenkmäler, die er nicht nur gegossen, sondern meist auch entworfen hat. Seit 12 Jahren ist er Akademiedirektor. Die Stadt München hat ihm jetzt das Ehrenbürgerrecht verliehen.

WETTBEWERBE

Bonn. In dem **Wettbewerb** für einen Laufbrunnen, der am Hof gegenüber dem Eingang zur Aula der Universität in Bonn errichtet werden soll, wurde die Summe von 1500 Mark auf 2000 Mark erhöht, und daraus vier gleiche Preise von je 500 Mark verliehen an Professor Clemens Buscher-Düsseldorf, E. Burger-Aachen, Wilhelm Faßbinder-Köln und Emil Cauer-Berlin. Der Wettbewerb war von der Stadt Bonn für im Rheinland geborene Künstler ausgeschrieben.

Für die **Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914** hat der Presseausschuß beschlossen, ein **Plakat-Preisausschreiben** ergehen zu lassen. Das Preisgericht besteht aus sieben deutschen Künstlern. An Preisen sind ausgeworfen für den 1. Preis 2000 Mk., für den 2. Preis 1000 Mk., für den 3. und 4. Preis zusammen 1000 Mk. Die Plakatentwürfe sind bis 30. September an die Geschäftsstelle der Ausstellung einzusenden. Es dürfte eine rege Beteiligung zu erwarten sein, um so mehr, als es sich um eine *internationale* Fachausstellung handelt.

In **Metz** wurde anläßlich der Ausstellung der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, die von den bedeutendsten Künstlern der Rheinlande, Süddeutschlands und der Schweiz beschickt worden ist, der mit der Ausstellung verbundene *Wettbewerb* entschieden, es erhielt den Ernst-Ludwig-Preis von 2500 Mk. *Oskar Obier*-Stuttgart für ein Ölgemälde, den zweiten Preis (1500 Mk.) *Sprung*-Karlsruhe für sein Bild »Moselkai bei Koblenz«.

DENKMALPFLEGE

Die Stadt **Danzig** erwarb für 110000 Mk. das »englische Haus«, das auf Abbruch verkauft werden sollte. Das Haus, das einen großen architektonischen Wert repräsentiert, wurde von dem Baumeister Hans Kramer im Jahre 1559 erbaut.

AUSGRABUNGEN

Die französischen Ausgrabungen von Thasos. Die französische Schule zu Athen, der wir die wundervollen Ausgrabungen von Delos und Delphi verdanken, hat auch mit Glück zum ersten Male systematische Ausgrabungen auf Thasos unternommen, nachdem durch mannigfache vorhergegangene Ausgrabungen der Engländer und Türken der Reichtum der Insel an Resten des Altertums konstatiert war. Charles Dugas berichtet über die französischen Erfolge auf Thasos in einem der letzten Bulletins de l' Art Ancien et Moderne: Die alte Stadt lag im nördlichen Teil von Thasos gegenüber von Cavalla und der Küste Mazedoniens. Das griechische Dorf Liménas bedeckt heute einen kleinen Teil der alten Stadt. Die französischen Archäologen konnten natürlich nicht daran denken, die ganze Area der alten Stadt auszuräumen, die viel zu weit hingestreckt und außerdem sowohl von Bauten als Kulturen bedeckt ist; sie versuchten nur einige Punkte zu erforschen, um die Topographie und die Geschichte von Thasos aufzuhellen. Dank ihren Arbeiten hat man bereits wichtige Resultate erreicht. — Die französische Expedition unter Leitung von Charles Picard hat den großen Tempel, die Stadtmauer und den Triumphbogen in erster Linie untersucht. Der auf einem Hügel nächst der Akropolis im Süden der Stadt erbaute große Tempel ist leider vollständig ruiniert und man hat nur seine Fundamente in loco gefunden. Von dem Gebäude selbst liegen nur einige Blöcke und merkwürdige Teile eines Terrakottasimses herum, das mit Lotosdekorationen bemalt ist. Man erkannte, daß es ein Apollotempel aus dem sechsten Jahrhundert war, der auf einer hohen, Stadt und Hafen beherrschenden Terrasse stand. Auf der Terrasse hat man außerdem die Überreste eines gewaltigen, sich vor dem Heiligtum erhebenden Altars, interessante archaische Skulpturstücke und zahlreiche Terrakotten gefunden, die zusammen einen Begriff von der archaischen Plastik von Thasos geben. Die Mehrzahl der Terrakottastatuetten sind von dem Typ der jonischen Branchiden, während die Skulpturüberreste sich der eleganteren Kunst von Chios und der Inseln nähern. Es handelt sich dabei um archaische Apollos und ein Relief von sehr feiner Ausführung, das zwei Frauen, die sich mit Tauben in der Hand einer sitzenden Göttin nähern, darstellt. Man darf also annehmen, daß Thasos anfangs dem jonischen Einfluß, erst später dem insularen unterworfen war. — Die Ausgrabungen der Stadtmauern konnten natürlich an Kunstwerken nicht fruchtbar sein. Der Mauerzug war schon vorher bestimmt worden, so daß man sich hauptsächlich der Ausgrabung der Tore widmen konnte, von denen mehrere ausgeräumt wurden und bemerkenswerte Anlagen zeigten. Außerdem hat man bei einer Nekropole des vierten und dritten Jahrhunderts, die in der Nähe eines Tores lag, zahlreiche Inschriften gefunden. Im Innern eines anderen Tores trat ein großes Relief mit Darstellung eines pferdegeschwänzten Silens mit einem Kantharos in der Hand von archaisch-jonischem Typus zutage, welcher Fund ebenfalls von Wichtigkeit für die Geschichte der jonischen Einflüsse auf das Gebiet von Thasos ist. — Endlich hat man Arbeiten an den von der Stadt Thasos dem Kaiser Caracalla geweihten Triumphbogen unternommen, der zwar schon längst bekannt, aber noch nicht systematisch untersucht worden war. Er konnte vollständig freigelegt werden und zeigt sich jetzt als ein schönes Denkmal der römischen Architektur mit reichem Ornamentenschmuck. In seiner Nähe wurden eine große Gewandfigur und einige Inschriften gefunden. — Die Ausgrabungen Picards tragen somit in wichtiger Weise zur Erkenntnis der verschiedensten Perioden der thasischen Geschichte, der archaischen, der klassischen und der römischen bei. Die im Jahre 1911 begonnenen Untersuchungen werden zurzeit fortgesetzt und scheinen ebenfalls für die Topographie und das Leben der antiken Stadt Thasos wichtige Resultate zu bringen. — In dem eben erschienenen Heft I des XXVII. Bandes des Jahrbuchs des Kaiserlich deutschen archäologischen Instituts berichtet jetzt Th. Macridy über die 1909 zu Liménas gemachten Statuenfunde und die daraufhin von dem Kaiserlich ottomanischen Museum gemachten Ausgrabungen, bei denen ein stark zerstörtes Heiligtum der Artemis Polo aufgedeckt wurde. Fünf weibliche bekleidete Statuen sind gute, teilweise sehr gute, früh- und späthellenistische Arbeiten; eine ist aus der Römerzeit. Außerdem wurden Inschriften und Balustradenteile von Macridy damals gefunden. *M.*

AUSSTELLUNGEN

⚔ Der Versuch, zwischen den Veranstaltern der **Großen Berliner Kunstausstellung und der Berliner Sezession** eine Einigung zu erzielen, um im nächsten Sommer eine große nationale Ausstellung zur Feier des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums Kaiser Wilhelms II. zustande zu bringen, ist *gescheitert.* Akademie und Künstlerverein wollten, wie an dieser Stelle bereits vor längerer Zeit mitgeteilt worden, der Berliner Sezession wie ihren weiteren deutschen sezessionistischen Schwestervereinigungen eigene Säle mit eigner Jury zur Verfügung stellen. Die Sezession aber verlangte, nicht nur als eine moderne Dekoration der Jubiläumsausstellung zu figurieren und ebenso »eingeladen« zu werden wie andere einzelne Gruppen von Zeit zu Zeit, sondern, entsprechend ihrer Bedeutung im Berliner Kunstleben, an der Leitung des ganzen Unternehmens beteiligt, jenen andern beiden Körperschaften (Akademie und Verein) gleichgestellt zu werden. Auf dieser Basis wollte sie sich gern beteiligen und auch die übrigen modernen Vereinigungen Deutschlands unter ihrer Führung zur Beschickung der Ausstellung veranlassen. Dazu jedoch hätte es einer Umgestaltung der Statuten der Großen Berliner Kunstausstellungen bedurft, und dazu konnte man sich nicht verstehen. Diese »Statuten« stellen sich je länger je mehr als ein wahres Kreuz für die Moabiter Organisation heraus. Sie verhindern jede notwendige Reform und unterbinden jede Möglichkeit einer freieren Bewegung. Aber man kann sich nicht entschließen, sie zu revidieren. Diesmal hätte man dazu die schönste Gelegenheit gehabt — man hat sie wieder einmal verpaßt. So zog sich denn die Sezession zurück, und die verwandten, gleich ihr dem deutschen Künstlerbunde angehörigen Vereinigungen schlossen sich ihr an.

o Der illustrierte, mit 65 Abbildungen versehene Katalog der Internationalen **Sonderbund-Ausstellung in Köln,** über die demnächst die »Zeitschrift für bildende Kunst« ausführlich berichten wird, ist soeben erschienen. — Seit der Eröffnung am 27. Mai sind verkauft worden: Von Skulpturen: *Georges Minne* »Der Redner« und »Betende Frau«, *Bernhard Hoetger* »Stehende Frau mit Vogel« und »Die Milde«, *Wilhelm Lehmbruck* »Sinnende« und ein Gemälde »Drei Frauen«. Von Gemälden: *Paul Gauguin* »Stilleben mit jungen Hunden«, *Karl Hofer* »Im Garten«, *Edouard Vuillard* »Frau bei der Toilette«, *Georges Braque* »Antwerpen«, »Bäume«, »Der Viadukt« und »Oliven«, *Pablo Picasso* »Die Armen am Meer«, *André Dérain* »Serbonne«, *Maurice de Vlaminck* »Chanton«, *Erich Heckel* »Bei Blankenese« und »Das Fasanenschlößchen«, *Max Pechstein* »Sommer«, *E. L. Kirchner* »Landschaft«, *Robert Genin* »Angst«, *F. A. Weinzheimer* »Zwei Akte«, *Fanz Marc* »Ruhende Kühe«, *Else Saalmann* »Baum mit Affen«, »Tanzende Zwerge«, »Waldritt«. — Die Ausstellung, die sich in der neuerrichteten Kunstausstellungshalle der Stadt Köln

am Aachener Tor befindet, bleibt bis zum 30. September geöffnet.

Die Stadt Altona als Ausstellerin. Unter den für das deutsche Kunstleben in Betracht kommenden Städtenamen wird man auf den Namen Altonas nur selten stoßen. Wenn überhaupt, so erscheint er meistens in Form eines Anhängsels zu Hamburg. Und dann heißt es Hamburg-Altona. Als ob es sich um ein organisch zusammenhängendes Zwillingspaar handelte, das von denselben Eltern gezeugt, von denselben Interessen bewegt, von denselben Lebensaufgaben erfüllt ist. Und doch ist in Wirklichkeit keines der Fall. Weder in ihrem Entstehen, noch in ihren Existenzbedingungen, noch in ihren Bestrebungen berühren die beiden Städte einander. Daß das außerhalb so wenig bekannt ist, wird in dem, um mehr als vier Fünfteile kleineren Gemeinwesen Altonas (Altona zählt 177000, Hamburg über eine Million Einwohner) als Stachel empfunden — erfreulicherweise als ein anspornender Stachel, auf dessen Einwirkung mancherlei, das künstlerische Gesamtbild der Stadt fördernde Entschließungen zurückzuführen sind. Das vornehmlich durch die Betonung seiner Bodenständigkeit, seine Anordnung und Aufstellung als Provinzialmuseum geradezu vorbildlich wirkende Museum, die Elbanlagen mit den zwischen herrlichen Baumbeständen hervorlugenden Herrensitzen, seine Denkmäler und sein Friedhof mit dem eichenbeschatteten Klopstockgrabe sind Dinge, an denen der auf die Äußerungen künstlerischen Volkssinnes Bedacht nehmende Fremde nicht achtlos vorübergehen darf.

Im Dezember vorigen Jahres ging einer der stolzesten an der Elbe gelegenen Herrensitze, ein im Auftrag des Etatsrates Donner von dem Erbauer der Berliner Nationalgalerie Strack im romanisch-gotischen Stil in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts aufgeführtes Schloß, durch Ankauf in den Besitz der Stadt Altona über. Die Stadtverwaltung hat unter werktätiger Anleitung des Museumsdirektors Dr. *Lehmann* und unter Mithilfe hiesiger Künstler zum Antritt des Besitzes eine im Monat Juni stattfindende Ausstellung veranstaltet, zu der über hundert der ersten Familien Altonas aus ihren privaten Wohnräumen Gemälde, Graphiken, Gobelins, alte Möbel, Keramiken, Uhren, Nippes u. a. m. beigesteuert haben. Nach einer von dem Organ des Altonaer Verkehrsvereins gegebenen Aufstellung weist die Altonaer Stadtgeschichte wenigstens ein halbes Hundert Künstlernamen auf, deren Eigner durch Geburt, Aufenthalt und Tätigkeit mit Altona zusammenhängen. Darunter angeführt sind an Malern Balthasar Denner, Louis Gurlitt, Rud. Lehmann, Ant. Melbye, F. Wasmann, H. Kauffmann, C. Spechter usw., an Architekten Gottfried Semper, G. Sonnin, T. Hansen. Wenn die Aufgezählten tatsächlich zu Worte gekommen wären, so hätte das immerhin eine äußerst respektable Kunstschau über altonaisches Kunstleben innerhalb der letzten 200 Jahre ergeben. Doch so weit sie nicht überhaupt fehlen, sind andere mit nur wenigen, das Typische im Persönlichen kaum ausschöpfenden Arbeiten vertreten, so daß von einer Gesamtübersicht doch nicht gut gesprochen werden kann. Am meisten erfahren wir unter den bildenden Künstlern von dem für unseren heutigen Geschmack zu hart wirkenden dänischen Marinemaler Melbye, während am ausgreifendsten der feinsinnige Landschafter Louis Gurlitt zu Worte gelangt, von dem nahezu 200 Gemälde und graphische Blätter ausgestellt sind. Es entbehrt nicht eines gewissen Beigeschmacks, daß diese Arbeiten sich in der Hauptsache im Besitz eines der Söhne befinden, der sich den Luxus, so viele »echte Gurlitts« in einer Hand beisammen zu halten, anscheinend nur darum leisten konnte, weil er einen nahrhafteren Beruf betreibt als seine Brüder. Er ist nämlich Kaffeehausbesitzer, während einer dieser Brüder Gymnasialprofessor, der andere — Cornelius — der bekannte Dresdener Kunstgelehrte ist. Unter den kunstgewerblichen Werken überwiegen französische Stil- und Spielformen, die daran erinnern, daß Altona, wie überhaupt ganz Dänemark, zu dem die Stadt ja bis 1864 auch politisch gehörte, die längste Zeit in der französischen Einflußsphäre gestanden hat.

Die jetzt so kräftig in Erscheinung tretenden Selbständigkeitsbestrebungen Altonas haben auch zur Gründung eines eigenen Altonaer Künstlervereins geführt, der unter seinem tüchtigen Vorsitzenden, dem bekannten Wald- und Heidemaler Carl Rahtjen, schon mancherlei Beweise kraftvoller Lebensfähigkeit abgelegt hat. Dieser Verein hat an die städtische Altsachen- eine eigene Appendix-Ausstellung angegliedert, deren Teilnehmer ausnahmslos das Tischtuch mit der Vergangenheit entzwei geschnitten haben. Nur im Ergebnis verschieden, bekennen sie sich in ihrem Streben sämtlich zur »Moderne«. *H. E. Wallsee.*

Essen. Am 23. Juni wird die Eröffnung der **Ausstellung »Die Industrie in der bildenden Kunst«** erfolgen, mit der das Essener Museum das Jubiläum der Firma Krupp feiert. Es sind zu dieser Ausstellung alle bedeutendsten Kunstwerke, die sich mit dem Problem des Industriebildes befassen, aufgeboten worden, mehrere Hundert an der Zahl. Den Kern der Veranstaltung bilden kleine Sonderausstellungen der anerkannten Meister des Industriebildes, eines Baluschek, Bracht, Grethe, Hummel, Kampf, Kallmorgen, Kley, Menzel, Meunier, Pleuer, Sandrock, Sterl. Durch das Entgegenkommen von Museen und Galerien ist es möglich geworden, diese Meister in Hauptwerken vorzuführen. Genannt seien die »Kohlenarbeiter« von Pleuer aus dem Besitz des Freiherrn von König-Sachsenfeld, die »Hermannshütte« von Bracht aus dem Besitz des Darmstädter Museums, die Menzelsche Adresse zum Jubiläum der Firma Heckmann aus dem Besitz der Königlichen Nationalgalerie, das Ölgemälde »Sonnenuntergang im Hamburger Hafen« aus dem Besitz des deutschen Kaisers und andere. Dazu kommt eine Fülle jüngerer Meister, die man zum ersten Male auf der Spur des Industriebildes tätig sieht. Nachdem die Ausstellung der Dresdener Galerie Ernst Arnold »Stätten der Arbeit« durch eine Übereinkunft der beiden Veranstalter mit dem Essener Unternehmen vereinigt worden ist, kann nun im Essener Kunstmuseum zum 23. Juni bis zum 18. August eine umfassende Übersicht über die verschiedenen Arten des Industriebildes geboten werden.

Der Minister der auswärtigen Angelegenheiten Frankreichs hat dem Direktorium der **Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914** die offizielle Mitteilung zugehen lassen, daß die französische Regierung das Protektorat über die französische Abteilung übernommen hat. Das französische Komitee hat inzwischen unter dem Vorsitz des Président du Cercle de la librairie et du Syndicat des éditeurs M. Lucien Layus seine Arbeit aufgenommen. Dem Komitee gehören weiter 26 Mitglieder an, u. a. auch die Präsidenten des Comité Français des Expositions à l'Etranger Emile Dupont und Alphonse Pinard. Eine großzügige Beteiligung Frankreichs an der Ausstellung Leipzig 1914 steht hiernach in sicherer Aussicht.

Die Leipziger Raumkunst-Ausstellung. Das Direktorium der **Internationalen Baufach-Ausstellung** 1913 in Leipzig hat die Errichtung einer besonderen Abteilung für Raumkunst beschlossen. Die Abteilung soll alles zeigen, was Kunst, Kunstgewerbe und Industrie inbezug auf Inneneinrichtung Wertvolles zu schaffen vermögen. Deshalb wird sie sich in Gruppen einheitlich zusammengefaßter

Räume gliedern, in denen die Erzeugnisse aller Techniken und Industrien der Wohnkunst ausgestellt werden. Ein besonderes Gebäude soll an hervorragender Stelle errichtet werden.

Berlin. Das **Kunstgewerbemuseum** eröffnete zwei Sonderausstellungen. Im Lichthof sind die *Zeichnungen Joseph Olbrichs* ausgestellt, dessen gesamter künstlerischer Nachlaß erfreulicherweise als Ganzes in der Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums erhalten bleibt. In den vorderen Ausstellungssälen stellt Reg. Baumeister *Ernst Boerschmann* seine umfangreichen Aufnahmen *chinesischer Architektur* aus, die er auf mehrjährigen Studienreisen durch das ganze Reich als Erster grundlegend bearbeitet und erschlossen hat.

Dresden. Das Direktorium des **Sächsischen Kunstvereins** hat beschlossen, zu Ehren **Eugen Brachts,** der am 3. Juni siebzig Jahre alt wurde, eine große **Ausstellung** zu veranstalten, welche gegen 300 Werke des Meisters aus allen seinen Schaffensperioden enthalten wird. Die Ausstellung soll aus Galerien, aus fürstlichem und Privatbesitz die besten Schöpfungen Brachts umfassen, und der Künstler wird aus seinem Atelier dieselbe so vervollständigen, daß sie zum ersten Male ein übersichtliches Bild der Entwicklung dieses gefeierten Akademieprofessors gewähren wird. Sie wird im Monat November in sämtlichen Räumen des Sächsischen Kunstvereins stattfinden.

Wien. Frühjahrsausstellung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Die Ausstellungsräume im Österreichischen Museum werden im kommenden Winter die anläßlich des Eucharistischen Kongresses geplante Ausstellung kirchlicher Kunst aufnehmen. Um die übliche Winter-Kunstgewerbeausstellung 1912 nicht ausfallen zu lassen, beschloß man, noch in diesem Frühjahre eine Schau zu veranstalten, trotzdem die letzte Winterausstellung erst vor wenigen Monaten geschlossen wurde. Um so bewunderungswürdiger ist die Energie der leitenden Persönlichkeiten und die Kapazität der Kunstgewerbetreibenden, die es ermöglichte, in so kurzer Zeit nacheinander zwei solche Ausstellungen vorzuführen. Denn das muß gleich vorweg bemerkt werden: die Frühjahrausstellung übertrifft, was Qualität der Leistungen anlangt, noch um ein beträchtliches Stück die letzte Winterschau. Und das will viel besagen. Diesmal wurde die Sichtung noch weit strenger durchgeführt, schon wegen des kleinern zur Verfügung stehenden Platzes. Die Hälfte der Ausstellungsräume wurden nämlich der Kunstgewerbeschule zur Verfügung gestellt, die eine große Schulausstellung veranstaltet hat. Das ist ein überaus dankenswertes Unternehmen. Schon gelegentlich der letzten Ausstellung wurde darauf hingewiesen, welche wichtige Rolle die Wiener Kunstgewerbeschule im österreichischen Kunstgewerbe spielt. Durch eine Reihe glücklicher Umstände kam es dahin, daß fast alle bedeutenden Führer der modernen österreichischen Kunstgewerbebewegung als Lehrer an dieser Anstalt wirken und hier einen tüchtigen Nachwuchs an Arbeitern heranbilden. Es ist hier der sonst in Österreich seltene Fall eingetreten, daß der Staat die kulturelle und nationalökonomische Bedeutung dieser Bewegung erkannt und die tüchtigsten Kräfte für sich gewonnen hat. Es gewährt einen Genuß ganz seltener Art, in dieser Schulausstellung den Studiengang des Schülers zu verfolgen, ein Studiengang, wie er systematischer, natürlicher und selbstverständlicher nicht gedacht werden kann. Er sollte vorbildlich werden für die — Kunstakademien! Wie der Schüler vom exakten Naturstudium der Form und Bewegung, vom Kennenlernen sämtlicher Materialien und Techniken und ihrer Eigenart zum ornamentalen und dekorativen Stilisieren der Form und schließlich zum eigenen selbständigen Schaffen geführt wird, kann hier Schritt für Schritt verfolgt werden. Und tatsächlich hat die Kunstgewerbeschule ja heute ihr ursprüngliches enges Gebiet längst gesprengt und ist bereits eine ernstliche Konkurrentin der Kunstakademien geworden. Eine ganze Reihe hochbegabter Architekten, Bildhauer und Maler sind aus ihr hervorgegangen, nicht in ihrer persönlichen Eigenart geknebelt wie in den Akademien, dafür aber um so vertrauter mit dem eigentlich Handwerklichen der Kunst, was ja an den Akademien bekanntlich nur zu stark vernachlässigt wird. Es wäre für diese Schulen die einzige Möglichkeit einer Regeneration, wenn sie ihren Lehrplan und Studiengang nach dem Muster der Kunstgewerbeschulen reformieren würden. Dadurch würde auch das entsetzliche Kunstproletariat, das an den Akademien herangezüchtet wird, vermindert werden, da viele, die als Maler oder Bildhauer ihr Brot nicht finden, sich als Kunsthandwerker ihren Unterhalt verdienen könnten.

Ein besonderes Interesse verdient der von Prof. Čižek geleitete Sonderkurs für Jugendkunst. Man sieht in einem großen Saale zahlreiche Arbeiten von Kindern zwischen dem 6. und 14. Lebensjahr, die sich in allen Techniken versuchen. Es ist erstaunlich, was man aus Kindern, wenn man sie nicht künstlich verbildet, herausholen kann. Am meisten sagen mir die rein kunstgewerblichen Arbeiten (Stickereien, Flechtarbeiten usw.) zu. Wenn sich auch die »Begabungen«, die sich in diesem Alter zeigen, später meist verlieren, so wird durch diese Jugendkurse zumindest ein verständigeres Publikum herangezogen.

Die eigentliche Kunstgewerbeausstellung, deren Gesamtanordnung wie im Winter in den Händen des jungen Architekten Karl Witzmann lag, ist, wie schon erwähnt, auf wenige Interieurs und auf einen großen, dem allgemeinen Kunstgewerbe gewidmeten Raum beschränkt. Dafür ist kaum *ein* gleichgültiger Raum da, jeder repräsentiert so ziemlich das Beste, das heute erreichbar ist. Allen voran muß wieder das von Prof. Jos. Hoffmann entworfene Speisezimmer erwähnt werden, mit gelben kannelierten Wänden und schwarzen Möbeln. Dann eine vom Arch. Rob. Oerley geschaffene Gartenhalle, die ganz mit grünen, kassettenartig vertieften Kunststeinplatten ausgekleidet ist, die an die »Grotten« der Renaissancezeit mit dem Rustikamosaik erinnert. Ferner eine zweite luftige Gartenhalle, von Dr. O. Strnad mit roten Ziegelwänden und, als raffiniertem Schmuck, einem lebenden weißen Kakadu in der Mitte. Vortreffliche Leistungen sind der Empfangsraum von Witzmann und der von Poppovits entworfene Raum der Wiener Mosaikwerkstätte, sowie die raffiniert einfache Wohnhalle eines Landhauses von Dr. Frank. Ein köstlicher Versuch ist der von E. J. Wimmer entworfene Damensalon, dessen Wände von hundert verschiedenen von einer Anzahl von Kunstgewerblerinnen gefertigten bunten Seidenstickereien auf schwarzer Seide nach eigenen Entwürfen der ausführenden Damen austapeziert ist. Trotz der ganz verschiedenen Entwürfe und der Buntheit der Farben schließt der schwarze Grund das Ganze zu einer vornehmen und ruhigen Gesamtwirkung zusammen. Prof. Kolo Moser hat die Entwürfe zur Ausmalung einer Basilikakirche und Theaterdekorationsentwürfe beigesteuert.

Auf die Abteilung »Allgemeines Kunstgewerbe« kann hier aus Raummangel nicht näher eingegangen werden. Erwähnen möchte ich nur, daß die »Wiener Werkstätte« diesmal besonders zahlreich vertreten ist. In einem eigenen Raume sind die Pläne, Entwürfe usw. für die von der »W. W.« ausgeführten Bau des Palais Stoclet in Brüssel, einem Meisterwerke österreichischer Kunst, dessen Erbauer Prof. Hoffmann und dessen Ausschmücker Gustav Klimt,

Franz Metzner, Rich. Luksch, M. Powolny, C. O. Czeschka und andere Künstler sind, ausgestellt. Der Gedanke berührt schmerzlich, daß diesen Künstlern in der eigenen Heimat noch niemals Gelegenheit geboten wurde, ihr Können zu zeigen und daß man nach Brüssel fahren muß, um moderne österreichische Bau- und Raumkunst zu sehen!

Endlich möchte ich noch erwähnen, daß als Novum der Ausstellung der Garten des Museums und der Kunstgewerbeschule einbezogen wurde, vom Arch. Popovits durch einen luftigen, halbkreisförmigen Wandelgang aus Beton reizvoll gegliedert. Großplastik aus der Kunstgewerbeschule hilft ihn schmücken. Ein billiger Einfamilienhaustyp (Arch. Oerley), ein kleiner Friedhof, eine Gartenhalle (Arch. Lichtblau) und ein Kaffeehaus sind im rückwärtigen Teile des Gartens untergebracht. *O. P.*

In **Freiberg i. Sa.** findet gegenwärtig die »**Erste Ausstellung des Sächsischen Kunstausstellungsverbandes**« statt. Dieser Verband hat die dankenswerte Aufgabe übernommen, die Kunstpflege in den sächsischen Mittelstädten, in denen es bisher in dieser Beziehung noch recht schlecht aussah, zu fördern. Aussteller sind hauptsächlich Mitglieder der Dresdner Kunstgenossenschaft und der Künstlervereinigung. Es sind vertreten: *Wolfgangmüller, Hennig* (Meißen) in ihrer bekannten stilisierenden Manier, *Richard Müller* mit Proben seiner peinlichen Zeichnung, *Wilckens* und *Ufer* mit Kircheninterieurs in der seit Kuehl üblichen Malweise, *Lederer-Weida* (Leipzig) und *Osmar Schindler* mit starken farbigen Wirkungen, *Illner* mit einem flotten Studienkopf, der schon voriges Jahr in der Dresdner Aquarellausstellung zu sehen war, und einem imposanten Damenbildnis. Zu nennen sind noch *Beckert, Dorsch, Hein* (Leipzig), *Pietschmann*. Plastiken hat in größerer Anzahl *Molitor* (Leipzig) ausgestellt. *Otto Pilz* erfreut wieder, wie schon so oft, durch seine Bärenbronzen, diesmal mit einem famosen Faunjungen. Wenn die Kollektion auch kein vollständiges Bild von sächsischer Kunst geben kann, so ist sie doch als Anfang zur Kunstpflege in den Mittelstädten mit Dank zu begrüßen. *H. v. M.*

+ **München.** Am 1. Juni wurde hier unter zahlreichem Erscheinen des bayerischen Hofes die **Ausstellung im Glaspalast** eröffnet; ein ausführlicher Bericht wird folgen.

SAMMLUNGEN

Für das **Berliner Alte Museum** ist als Geschenk des Generaldirektors Dr. Bode eine besonders schöne Vase des klassischen attischen Stils, eine rotfigurige Lekythos aus dem 5. Jahrhundert, in das Antiquarium gelangt. Die Vorderseite zeigt eine Figurenkomposition: Ein Mann im Löwenfell, also Herakles, versucht einen anderen von seinem Sitz emporzuziehen. Es ist, wie Dr. Köster in den Amtlichen Berichten ausführt, die Darstellung, wie der Heros den Theseus oder den Peirithoos aus der Unterwelt befreien will. Nachdem Peirithoos dem Theseus behilflich gewesen war, die Helena zu rauben, erzählt die Sage, machten sich die beiden Freunde auf, um in die Unterwelt einzudringen und für Peirithoos die Persephone zu erringen. Zur Strafe für dies frevelhafte Beginnen läßt Pluto beide auf einem Felsen festwachsen. Erst als Herakles in die Unterwelt kommt, um den Kerberos zu holen, und nun an den beiden vorübergeht, die flehend die Hände zu ihm emporstrecken, gelingt es ihm, den Theseus loszureißen, allerdings nicht, ohne daß ein beträchtliches Stück Haut des Helden am Felsen haften blieb, was der attischen Komödie Stoff zu allerhand Späßen gab. Als Herakles darauf auch versucht, den Peirithoos in gleicher Weise zu befreien, erbebt die Erde und er muß von seinem Vorhaben abstehen. Ob auf diesem Vasenbild Theseus oder Peirithoos gemeint ist, läßt sich mit Sicherheit nicht entscheiden. Die neue Berliner Vase ist um die Mitte des 5. Jahrhunderts entstanden.

In das **Berliner Kupferstichkabinett** sind wieder eine Reihe von Werken der hervorragendsten modernen Graphiker als Geschenke eingereiht worden. Von Max Liebermann ist darunter seine älteste lithographische Arbeit aus dem Jahre 1890: »Männer im Seebade«. Angekauft wurden u. a. eine Reihe von Frühdrucken des 16. Jahrhunderts.

Nürnberg. Am 31. Mai und 1. Juni fand die jährliche Versammlung des Verwaltungsausschusses des **Germanischen Museums** statt. Direktor v. Bezold legte einen Entwurf für die Erweiterung des Museums vor und erläuterte zunächst, in welcher Weise er damit das vom Verwaltungsausschuß aufgestellte Programm erfüllt hat, nach welchem die Kunstsammlungen und einige andere Sammlungsabteilungen, welche sich über den Rahmen eines kulturgeschichtlichen Gesamtbildes hinaus selbständig entwickelt haben, wie das Kupferstichkabinett, die keramische, die Gewebesammlung u. a., in dem Neubau Raum finden sollen. Direktor Dr. Braune von der Neuen Pinakothek in München zeigte, was in jüngster Zeit von Seite der Restauratoren der staatlichen Galerien zur Instandsetzung der Gemälde in der Galerie des Germanischen Museums geschehen ist. Geheimrat Bode konstatierte, daß die Schäden, welche die Hitze des vorigen Sommers in der Galerie bewirkt hatte, weit geringer seien, als es nach den beunruhigenden Nachrichten in einigen Tagesblättern geschienen habe.

Quedlinburg. Das Schloß König Heinrichs I. in Quedlinburg soll jetzt zu einem **Museum** umgewandelt werden. Die Stadtverordneten haben sich bereit erklärt, die Kosten für dieses Museum zu tragen, falls der Staat, als der Besitzer der Gebäude, sie der Stadt kostenlos überläßt. Zugleich soll auf der Schloßterrasse ein Denkmal Heinrichs, des Begründers von Stadt und Schloß, dessen Grabmal neben dem seiner Gemahlin die Schloßkirche enthält, errichtet werden. Im Jahre 1919 werden Museum und Denkmal aus Anlaß der Tausendjahrfeier des Antritts der Regierung König Heinrichs I. eingeweiht werden.

Das **Weimarer Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe** hat aus dem Besitz von Brakls Moderner Kunsthandlung, München, *Fritz von Uhdes* 1909 entstandenes lebensgroßes Porträt des Münchner Hofschauspielers Alois Wohlmuth in der Rolle des Malvoglio in »Was Ihr wollt« erworben.

VEREINE

Der Verband deutscher Kunstgewerbevereine hielt am 4. Juni in Dresden seine diesjährige Mitgliederversammlung ab. Die Verhandlungen leitete der Verbandsvorsitzende Pixis-München. Dem Jahresbericht war u. a. zu entnehmen, daß 73 deutsche Kunstvereine durchschnittlich jährlich 1 800 000 Mark für Zwecke der deutschen bildenden Kunst aufbrachten. Der Umsatz in Kunstwerken bezifferte sich auf 3¼ Millionen Mark, von welcher Summe 800 000 Mk. auf die Verbandsvereine entfielen. Die Beratungen erstreckten sich auf eine Reihe Ausstellungsangelegenheiten. Den vom Verbandsausschuß gemachten Vorschlägen bezüglich der im Jahre 1913 zu veranstaltenden Wanderausstellungen stimmte die Versammlung zu. München wurde als Vorort und der bisherige Ausschuß einstimmig wiedergewählt. Die nächstjährige Mitgliederversammlung findet in Stuttgart statt.

In **München** findet am 24. Juni der **Delegiertentag des Verbandes Deutscher Kunstgewerbevereine** statt und im Anschlusse daran am 25. Juni ein allgemeiner deut-

scher Kunstgewerbetag. Da der Verband 45 Vereine mit 19000 Mitgliedern, darunter zahlreichen korporativen, umfaßt, also eine maßgebende Vertretung des deutschen Kunstgewerbes darstellt, wird die Tagung zu bemerkenswerten Ergebnissen führen. Der Zutritt zum Kunstgewerbetage steht jedem frei, der eine Teilnehmerkarte vom Vororte des Verbandes, dem Verein für Deutsches Kunstgewerbe in Berlin W. 9, löst. Geheimrat Professor Friedrich von Thiersch wird über die Erziehung des Kunsthandwerkers sprechen, Direktor Dr. Hans Stegmann über altes Kunstgewerbe und seinen Mißbrauch als Vorbild, Professor Dr. Theodor Fischer wird zu dem Thema Ausstellungen das Wort nehmen.

Die **Verbindung für historische Kunst** hielt unter dem Vorsitze des Professors v. Stieler-München in Frankfurt a. M. ihre alle zwei Jahre stattfindende Hauptversammlung ab. Im wesentlichen beschäftigte man sich mit der Auswahl der in den letzten zwei Jahren für den Ankauf gesammelten Werke. Im ganzen waren an 60000 Mk. ausgeworfen.

VERMISCHTES

⚔ Das Schicksal des **Berliner Opernhaus-Neubaues** ist immer noch in der Schwebe. Nach dem Beschluß des Abgeordnetenhauses vom 2. Mai hat sich das Ministerium der öffentlichen Arbeiten mit dem »Bunde deutscher Architekten« wie dem »Verbande deutscher Architekten- und Ingenieurvereine« in Verbindung gesetzt, um in gemeinsamen Konferenzen die Grundlagen für die weitere Behandlung der Angelegenheit zu schaffen. Hierbei wurde von der Regierung zuerst vorgeschlagen, zu den bereits früher aufgeforderten Architekten noch eine kleine Zahl weiterer zur Beteiligung an einem neuen, engeren Wettbewerb einzuladen. Man sprach erst von vier, dann von acht oder zehn Künstlern. Diese Halbheit wurde von den Vertretern der Architektenschaft jedoch abgelehnt, und so einigte man sich schließlich auf die Form, daß ein *allgemeiner Wettbewerb, aber nur innerhalb der Mitglieder der beiden großen Verbände,* ausgeschrieben werden sollte. Inzwischen aber machten sich neue Gegenströmungen bemerkbar, deren Quelle man wohl in der Gegend der Generalintendanz zu suchen hat. Es wird nun viel auf die Entscheidung des Kaisers ankommen, die noch im Laufe des Juni erwartet wird. Die Wortführer der Fraktionen des Abgeordnetenhauses haben freilich den Beratern des Ministeriums gegenüber unzweideutig erklärt, daß sie an den Gedanken, die in der v. Bülowschen Resolution am 2. Mai zum Ausdruck kamen, unbedingt festhalten und weite Kreise der deutschen Künstlerschaft an den Vorbereitungen zu diesem großen Bauwerk beteiligt sehen wollen.

Für die Ausschmückung des neuen **Bremer Stadthauses,** das nach Plänen Gabriel v. Seidls gebaut wird, wurden von hervorragenden Bremer Bürgern drei große Wandgemälde gestiftet. Mit der Ausführung sind Ludwig Herterich, Carl Vinnen und Herman Sandkuhl betraut worden.

In **Tutzing,** am Starnberger See, soll nach den Entwürfen des Erbauers des Münchner Rathauses, Georg von Hauberrisser, eine neue katholische Kirche errichtet werden. Der Bau, für den etwa 200000 Mk. zur Verfügung stehen, ist in Barockformen geplant.

FORSCHUNGEN

Neue Forschungen über **Giambattista Pittoni,** dem schon der größte Teil ihres 1907 erschienenen Buches »I Pittoni, artisti Veneti« gewidmet war, publiziert in den ersten Heften des neuen Jahrgangs der Rassegna d'Arte (1912, Heft 1, 2 und 3) Laura Gaggiola Pittoni. Sie geht zuerst den Beziehungen Pittonis zum Madrider Hof nach; für den Palazzo di S. Ildefonso malte er einen Triumph Alexanders des Großen, der zu einer Serie von acht Darstellungen aus dem Leben Alexanders von der Hand verschiedener Maler gehörte und sich jetzt im Escurial befindet. Dann bespricht sie einige neue Zuschreibungen an Pittoni, die seit 1907 von verschiedenen Forschern versucht wurden und fügt selbst einige Arbeiten seinem Oeuvre hinzu, wie z. B. einen Christus im Garten Gethsemane in der Liechtenstein-Galerie, mehrere Bilder in der Accademia de' Concordi zu Rovigo, ein Hl. Hieronymus in der Sammlung Cecconi zu Florenz; dazu kommen noch einige bisher unpublizierte Zeichnungen in den Uffizien und der Biblioteca Marucelliana zu Florenz und im Museo Correr zu Venedig. —*l.*

Im Aprilheft des »Burlington Magazine« publiziert Roger Fry ein bisher **unbekanntes Werk Giovanni Bellinis,** das kürzlich vom Louvre erworben wurde. Es stellt den Erlöser in Halbfigur, die rechte Hand zum Segnen erhebend, mit der linken ein Buch haltend, dar und gehört offenbar zu jener Gruppe von Frühwerken um 1460, die den Einfluß Mantegnas zeigen. —*l.*

An der **Kgl. Preuß. Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Bromberg** ist

die Stelle eines Fachlehrers für dekorative Malerei

zum 1. Oktober d. J. zu besetzen. Der Lehrer soll künstlerisch gebildet und in der Ausführung der praktischen Arbeit erfahren sein, so daß er die Schüler in der Malerei an Wand, Decke usw. wie im Entwerfen fachgemäß unterrichten kann. Hauptwert wird auf Ornament gelegt, jedoch wird ein Herr, der das Figürliche beherrscht und imstande ist, eine Akt- oder Anatomieklasse zu leiten, bevorzugt.

Die Anstellung mit Pensionsberechtigung erfolgt nach zweijähriger Probezeit. Die Remuneration während dieser Probezeit beträgt 3200 bis 3600 Mk. Unter Umständen wird ein eigenes Atelier zur Verfügung gestellt. Nach Anstellung wird der Umzug vergütet und beträgt das Anfangsgehalt 3000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 3800 Mk. und steigt nach feststehender Staffel bis 6000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 6800 Mk.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Arbeiten und Abbildungen solcher müssen möglichst umgehend, spätestens bis zum 15. Juli 1912, beim Direktor der Anstalt eingereicht werden.

Bromberg, im April 1912

Der Direktor
Arno Koernig

Inhalt: Die Tschudispende. Von W. Bayersdorfer. — Albert Welti †; Max Levi †; Peter Schnorr †; Hans Schleich †; Eduard Ludwig †; Ernst Acker †. — Personalien. — Wettbewerbe: Laufbrunnen in Bonn, Plakat der Internat. Ausstellung für Buchgewerbe Leipzig 1914, Ernst-Ludwig-Preis. — Das »englische Haus« in Danzig. — Französ. Ausgrabungen von Thasos. — Ausstellungen in Berlin, Köln, Altona, Essen, Leipzig, Dresden, Wien, Freiberg i. Sa., München. — Berliner Altes Museum; Berliner Kupferstichkabinett; German. Museum in Nürnberg; Museum in Quedlinburg; Weimarer Museum für Kunst. — Verband deutscher Kunstgewerbevereine; Verbindung für historische Kunst. — Vermischtes. — Neue Forschungen über Giambattista Pittoni; Unbekanntes Werk Giovanni Bellinis.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 32. 28. Juni 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG FÜR RELIGIÖSE KUNST BRÜSSEL 1912.

Brüssel hat nun seine Internationale Ausstellung für religiöse Kunst. Wien ging voran, Aachen folgte 1907, Düsseldorf 1909, Regensburg 1910, von den Gruppen religiöser Kunst auf allgemeinen Ausstellungen zu schweigen. Wer zuletzt ausstellt, hat es am leichtesten und am schwersten. Am leichtesten, denn er kann die Fehler seiner Vorgänger vermeiden, am schwersten, sofern ihm selbst nichts Neues einfällt. Den Veranstaltern der Brüsseler Ausstellung ist nichts Neues eingefallen. Sie haben auch die Fehler der Früheren nicht vermieden. Sie haben einfach das nachgemacht, was schon besser vorgemacht war. Als man zum ersten Male versuchte, eine Ausstellung für religiöse Kunst zu veranstalten, mußte das Gebiet erst abgesteckt, die Möglichkeiten erwogen werden. Damals erschien es bedenklich, sich auf die kirchliche Kunst im engeren Sinne zu beschränken, nur das auszustellen, was Schmuck und Weihe des christlichen Kirchenraumes beider Bekenntnisse bildete. Um überhaupt eine Ausstellung füllen zu können, zog man alles hinzu, was das Gebiet der religiösen Empfindung streifte. Man wollte eben zunächst einmal das öffentliche Interesse wieder auf diese Dinge hinlenken. Heute wäre es ein guter Gedanke gewesen, ganz streng nur das zu geben, was ohne Widerspruch und Bedenken in und an einem Gotteshaus angebracht werden kann. Man hat sich in Brüssel diese Möglichkeit, das Programm schärfer zu formulieren, entgehen lassen. Im Interesse der kirchlichen Kunst muß man das auf das lebhafteste bedauern. Überdies hat Brüssel sich nicht die Mühe gegeben, die neueste Phase der kirchlichen Kunst auszustellen. Man bringt mit Seelenruhe alles das noch einmal, was von Wien bis Regensburg schon ausgestellt war. Kaum ein Stück, das nicht schon früher zu sehen gewesen wäre. Da andererseits vieles vom Besten jener früheren Ausstellungen fehlt, so ist das Gesamtresultat wenig erfreulich.

Eine Ausnahme sei hervorgehoben: Belgien, als das einladende Land dieser internationalen Revue, ist glänzend vertreten, d. h. glänzend, soweit es sich um religiöse Kunst handelt. Von kirchlicher Kunst war so gut wie gar nichts zu erblicken. Es bestätigte sich, was ohnedies bekannt ist, daß die belgischen Kirchenfürsten sich noch energischer als gewisse deutsche wehren gegen eine Belebung der religiösen Empfindung durch die moderne Kunst. Man macht hier gar keinen Versuch, hirchliche Räume zu geschlossener Wirkung zu bringen. Denn die kahle Niesche, die Van de Voorde und Montald mit einem Altar, einem Glasgemälde und ein paar Wandbildern ausstatteten, kann unmöglich mit jenen stimmungsvollen Kirchenräumen in Vergleich gezogen werden, die einst Düsseldorf bot. Ob jemand die Kapellenfassade von Creten und Vaes mit ihrer brutalen Christusmaske ernst nimmt, vermag ich nicht zu sagen. Ausgezeichnet sind dagegen die belgischen Ausstellungsbilder religiösen Genres. Wie unbekümmert um alle Überlieferung schildert uns Leon Frederic im Triptychon von 1892 die zwei derben, vlamischen Engel, die das Schweißtuch Christi durch die Welt tragen, während Blumen unter dem heiligen Tau vom Gottesantlitz emporsprießen. Wundervoll altmeisterlich, groß und ernst, dabei von einer gesunden bäuerischen Breite ist wieder Jacob Smits. Spukhaft toll die zwei Zeichnungen von Ensor: die Kreuzigung, um die der ganze Höllenzauber losgelassen ist und die fratzenhaft wilde und doch große Anbetung der Könige, endlich das farbensprühende Gemälde »Christus auf dem See«. Von einer neuen Seite lernen wir Alfred Delaunois kennen, der seine figürlichen Studien ebenso großzügig formt, wie seine bekannten kirchlichen Landschaften. Einzelnes, wie die Rötelstudie der Madonna steht Smits nahe, der wohl unwidersprochen als der einzige wahrhaft religiös empfindende Meister unter diesen Belgiern gelten darf, auch da, wo er nicht Altarbilder malt. Auf zweifelhaften Wegen wandelt der sonst so talentvolle Opsommer. In seiner »Seepredigt Christi« läßt er mit längst überwundener Realistik in einer ganz modernen Hafenstadt unter modernen kostümierten Schiffern Christus in einem Kahne erscheinen. Diesen falsch verstandenen Uhde hätte er sich und uns ersparen können. Mehr kirchlich wirken die linear stilisierten Engelgruppen von Arthur Craco-Brüssel, oder die Sgraffiti von Paul Cauchie. Ein eigenartiges Talent kündigt sich in Auguste Donnay an. Für die Kirche zu Hastière hat er die Legende der hl. Walhère in modernstem Historienmalerstil in lichten Teppichtönen komponiert. In seinen Skizzen zur Kreuzigung und Flucht nach Ägypten aber zeigt er uns einen stolzen, strengen und höchst malerischen Stil.

Mit dieser guten und lehrreichen belgischen Ab-

teilung muß sich der Besucher trösten, denn der übrige »internationale« Teil der Ausstellung ist ebenso flüchtig gesammelt als aufgestellt. In der Eile hat man Wilsons bekannte »ewige Lampe« in zwei Teilen und in zwei verschiedenen Sälen untergebracht, seine »Grabplatte« an die Wand gehängt, so daß die Engel seltsame Kapriolen zu machen scheinen. Dazwischen hängen Wilsons köstliche Gouachestudien zu Kircheninterieurs, die aber Julius Hoffmann schon längst in den »Modernen Bauformen« publiziert hat. Holidays »farbige Reliefs« bedurften eigentlich nicht der Wiederausstellung. Man hat wohl selbst die Lückenhaftigkeit dieser englischen Abteilung gespürt, in der nicht einmal Bentleys Westminsterkathedrale würdig repräsentiert ist. Darum hing man schließlich als Lückenbüßer ein paar Photographien nach Burne Jones auf die Rampe.

Frankreich, das durch Avenards feinsinnige Leitung in Düsseldorf so glänzend abgeschnitten hatte, würde hier kaum der Beachtung wert sein, wenn nicht ein paar gute alte Maurice Denis und ein etwas krasser, gegeißelter Christus von Georges Desvallieres uns fesselten. Das retrospektive Kabinett, in denen Flandrins akademisch nüchterne Entwürfe vorgeführt werden, erregt kaum noch historisches Interesse. Ebensowenig die ausgegrabenen Studien des verstorbenen Dominikaners R. P. Besson (1816—1861).

Die holländische Abteilung ist zwar dem Umfange nach mehr als bescheiden. Aber die gewaltige Folge der zwölf Apostel von Toorop, die vortrefflichen Goldschmiedearbeiten des ausgezeichneten Jan Brom von Utrecht klingen als helles Signal in diese sonst so müde Umgebung.

Dagegen zeigt wenigstens die deutsche Abteilung eine ordnende Hand, das Streben, belehrend und einigermaßen umfassend zu sein, kurz, jenen systematischen Geist, durch den zumeist Deutschland auf auswärtigen Ausstellungen sich Erfolge sichert. Ganz ohne Unordnung geht es ja auch hier nicht ab. Wenn Strathmanns Marienbild als hl. Sebastian im Katalog verzeichnet wird und wenn Theodor Fischers Ulmer und Stuttgarter Kirche umgetauscht werden, so darf man darin wohl nur Sünden des Katalogredakteurs erblicken. In der deutschen Abteilung ist auch ausreichend die Architektur berücksichtigt, von den wichtigsten neuern Kirchen von Theodor Fischer, Elsässer, Fritz Schumacher, Peter Behrens, O. O. Kurz-München Modelle oder photographische Abbildungen gegeben. Hudlers »Cruzifixus« und »Ecce Homo« sind hier eingereiht, als so ziemlich die einzigen guten kirchlichen Plastiken auf dieser Ausstellung. Dabei besitzt Belgien in dem genialen Minne einen religiösen Bildhauer ersten Ranges. Aber man ließ ihn sein Oeuvre im Kölner Sonderbund statt in Brüssel ausstellen. Dafür bietet man von Victor Rousseau ein paar modernisierende Salonheilige. Das deutsche kirchliche Kunsthandwerk ist etwas spärlich vertreten. Ernst Riegels vornehme Silberschmiedearbeiten und Ernst Petersens schlicht sachliche Vasa sacra treten hervor.

Von Gemälden erscheinen zum ersten Male auf einer christlichen Ausstellung Uhdes »Flucht nach Ägypten«, Liebermanns »Barmherziger Samariter« und sein »Moses mit der ehernen Schlange«, Weinzheimers pathetische Kohlenzeichnung vom Martyrium des hl. Sebastian. Dazu einige gute Radierungen und Holzschnittfarbendrucke und ein Glasfenster von Thorn-Prikker, der sich als rastloser Sucher wieder in neuer Form zeigt.

Die glanzvolle Entwicklung der österreichischen kirchlichen Kunst wird kurzerhand mit den bekannten Glasfensterkartons von Koloman Moser und den etwas bunten Entwürfen von Jos. Mehover abgetan.

Was die Ausstellung eigentlich hätte bieten können und müssen, verwirklicht im Grund genommen nur der Saal, in dem Kloster Beuron Bildentwürfe, Paramente und Altargeräte ausstellt, natürlich in der gewohnten feinen und strengen Qualität. Das ist kirchliche Kunst im besten Sinne des Wortes. Möchte bald einmal eine Übersicht über deren internationale Entwicklung gegeben werden. *SCHMID-AACHEN*

NEKROLOGE

Professor **Hans Schwaiger,** der böhmische Maler, ist in Prag gestorben. Er war 1854 in Neuhaus (Böhmen) geboren und studierte an der Wiener Akademie, war auch Schüler von Makart. Er wurde Professor an der Akademie Prag, später an der Technischen Hochschule in Brünn. In seinen Aquarellen behandelte Schwaiger mit Vorliebe Sagen- und Märchenstoffe.

DENKMÄLER

Das Roser-Denkmal in Marburg. Am 10. Juni wurde in Marburg ein in künstlerischer Hinsicht sehr beachtenswertes Denkmal enthüllt. Es ist dem Andenken des berühmten Chirurgen und einstigen Direktors der Universitätsklinik zu Marburg Dr. Wilhelm Roser (1850 bis 1888) gewidmet und von dem Leipziger Bildhauer Professor Max Lange, der sich besonders durch seine monumentalen Gelehrtenporträts bekannt gemacht hat, geschaffen worden. Die Gesamtanlage besteht aus einer halbkreisförmigen durchbrochenen Steinwand, deren Mitte das Granitpostament einnimmt, welches die doppeltlebensgroße Bronzebüste Rosers trägt. Eine starkstilisierte, aus dem Granit herausgearbeitete Rosengirlande schlingt sich um den unteren Rand der Büste. Das Ganze bildet an einer Straßengabelung die einspringende Ecke vor einer Parkanlage, deren Busch- und Baumwerk durch und über die durchbrochene Mauer schaut und den Einklang zwischen Natur und Kunstwerk herstellt. Gegen die Straße steht die ganze Anlage um eine Stufe erhöht. Etwas von antiker Wucht hat der charaktervolle, groß und stark gefügte Gelehrtenkopf, mit dem mächtigen Vollbarte, der hohen Stirn, dem tiefen, weiten Blicke. In großen Flächen hat der Künstler dieses Haupt gearbeitet und bei aller Monumentalität die Ähnlichkeit zu wahren gewußt. Es ist in dieser fein erwogenen, im Ganzen wie im Einzelnen wohl durchgebildeten erweiterten Hermenanlage eine außerordentlich stimmungsvolle Verwirklichung der Idee eines Gelehrtendenkmals geschaffen worden. *F. Becker.*

Ein Denkmal für Martin Greif soll in Kufstein errichtet werden. Die Anregung dazu geht von Österreich aus.

WETTBEWERBE

┼ Bei dem **Wettbewerb** der Stadt **Augsburg** für einen Saalbau im Stadtgartengelände, zu dem 77 Arbeiten eingelaufen waren, wurde folgende Entscheidung gefällt: 1. Preis (Motto »Vorfrühling«) Hermann Buchert, K. Bauamtsassessor und Heinrich Neu, K. Hofbauassessor, beide in München; 2. Preis (Motto »Für Stadt und Garten«) Dipl.-Ing. Fritz Landauer in München; 3. Preis (Motto (»Frühlingsluft«) Architekt Spitzner, Berlin-Schöneberg. Zum Ankauf wurden empfohlen die Projekte von Joseph Scherer aus München, z. Z. Berlin-Steglitz (Motto »Elias Holl«) und von Hermann Dürr, Mitinhaber der Firma Krauß und Dürr in Augsburg (Motto »Prankraz-Servaz-Bonifaz«).

╳ Die Entscheidung über den **neuen Wettbewerb für das Berliner Opernhaus** auf dem Krollschen Terrain im Tiergarten ist nun gefallen, nachdem der Kaiser den Beschlüssen zugestimmt hat, die aus den Konferenzen der beteiligten Ministerien mit den Delegierten der beiden großen Architektenverbände hervorgegangen sind. Die neuen Bestimmungen bedeuten gegen das früher eingeschlagene, allgemein verurteilte Verfahren wohl einen gewissen Fortschritt, lassen aber zugleich so viele berechtigte Wünsche immer noch unerfüllt, daß man sie durchaus nicht als eine wirklich befriedigende Lösung betrachten kann. Die preußische Regierung hatte sich einmal auf den durch nichts begründeten Satz festgelegt, diese große Aufgabe »eigne sich nicht« zu einem allgemeinen Wettbewerb, wie er von allen Seiten dringend verlangt wurde, und das falsche Prinzip mußte, wie es scheint, nun auch bei der neuen Methode gelten, zu der man sich nach der unzweideutigen Willensäußerung des Abgeordnetenhauses wohl oder übel entschließen mußte. So hat man denn folgenden Weg eingeschlagen: die Regierung fordert erstens *zehn Künstler* auf, *gegen eine fixierte Entschädigung* (je 3000 Mark) Entwurfsskizzen einzureichen, und stellt zweitens *den Mitgliedern derjenigen Vereine*, die dem »*Verbande Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine*« und dem »*Deutschen Architekten-Bunde*« angehören, die Beteiligung am Wettbewerb anheim. Jene Zehnzahl setzt sich so zusammen: Prof. *Billing* (Karlsruhe), *W. Brurein* (Charlottenburg), Prof. *Dülfer* (Dresden), Prof. *Theodor Fischer* (München), Geheimrat *Frentzen* (Aachen), die Architekten *Lossow & Kühne* (Dresden), Geheimrat *March* (Charlottenburg), Prof. *Möhring* (Berlin), Regierungsbaumeister *Moritz* (Köln) und Prof. *Bruno Schmitz* (Charlottenburg). Unter diesen Eingeladenen befinden sich mehrere Männer, die man mit Freuden begrüßt, nachdem sie schon früher immer vergeblich in Vorschlag gebracht worden waren; andere sind darunter, die sich wohl selbst fragen werden, wieso sie zu dieser Auszeichnung kommen; dagegen fehlen wieder andere Künstler, die sich als Theaterarchitekten einen solchen Namen gemacht haben, daß man sie unter allen Umständen hätte berücksichtigen müssen, wenn man denn eine bestimmte Zahl in dieser Weise bevorzugen wollte. Denn dies System wird mit Recht aufs schärfste verurteilt. Die Künstlerschaft erkennt mit Unmut, daß man sie in »Architekten erster Klasse« und »Architekten zweiter Klasse« geteilt hat; es ist natürlich, daß diese Scheidung Verstimmung hervorrufen und zahlreiche Persönlichkeiten von einer Beteiligung abschrecken wird. Die Teilnehmer »zweiter Klasse« sollen dadurch ermittelt werden, daß die Vorstände jener beiden großen Verbände durch Umfrage bei den Einzelvereinen feststellen, welche Herren sich bereit erklären, *unentgeltlich* eine Skizze einzureichen. Diesen Architekten wird dann vom Ministerium »der erläuternde Grundriß und Lageplan übersandt werden«. Berührt schon die Beschränkung seltsam, daß gewissermaßen nur »organisierte« oder »inkorporierte« Architekten zugelassen werden sollen, so klingt es noch eigentümlicher, daß jeder, der sich zur Beteiligung meldet, auch *verpflichtet* sein soll, einen Entwurf einzuliefern (es kann doch ein Künstler krank werden oder im Verlauf der Arbeit erkennen, daß sie ihm über den Kopf wächst, oder daß er zu keiner ihn selbst befriedigenden Lösung zu kommen vermag), und daß sich *nur solche* Mitglieder der genannten Vereine beteiligen sollen, deren »künstlerisches Können in richtigem Maße zur gestellten Aufgabe steht« ... Wer soll denn das entscheiden? Kann nicht ein bisher ganz unbekannter Künstler, der seine wahre Kraft noch niemals zu zeigen Gelegenheit hatte, an einer so wundervollen Aufgabe sein Talent erst offenbaren? Aus allen diesen beschränkenden Bemerkungen geht deutlich genug hervor, daß man eine allgemeinere Beteiligung möglichst zu unterbinden bestrebt ist. — Aus den einzelnen Bestimmungen des neuen Wettbewerbes sei noch folgendes herausgehoben. Der Ablieferungstermin ist der 21. Oktober — ein sehr früher Termin. Die Zeichnungen sollen im Maßstab 1 : 400 gehalten sein (ein sehr kleiner Maßstab, der gleichfalls Bedenken erregt). Dann aber — und das ist ein wirklicher Fortschritt — heißt es ausdrücklich in dem Programm: »Den Architekten wird für *jegliche Abweichungen vom Programm, soweit sie ihnen zweckmäßig oder aus künstlerischen Gründen notwendig erscheinen, volle Freiheit gegeben* mit der Einschränkung, daß a. Dispense von den Bestimmungen der Polizeiverordnung über die bauliche Anlage, die innere Einrichtung und den Betrieb von Theatern, öffentlichen Versammlungsräumen und Zirkusanlagen vom 2. Mai 1909 nur insoweit in Aussicht gestellt werden können, als sie mit der öffentlichen Sicherheit vereinbar sind, b. die Gesamtkostensumme von 12 Millionen Mark keinesfalls wesentlich überschritten wird, c. bei Ausnutzung des Baugeländes die Möglichkeit der Verwertung seitlicher Restgrundstücke erhalten bleibt, d. die geforderte Zahl der Zuschauerplätze tunlichst erreicht wird.« Ferner heißt es: »In dem Opernhause sind erforderlich: Im Zuschauerhause: Eingangshallen und Kassenhallen, Haupttreppenhaus mit Treppe zum Parkett und I. Rang, Kleiderablagen für Parkett und Ränge, Toilettenraum im Parkett und auf den Rängen, ein Hauptfoyer für Parkett, I. und II. Rang, ein Foyer für obere Ränge, ferner ein Zuschauerraum mit 2500 Plätzen. Es wird besonderer Wert darauf gelegt, daß man von jedem Platz gut sehen und hören kann. Breite für den Orchestersessel 63 cm, im übrigen für Sessel 56 cm, für billigere Plätze bis auf 52 cm zurückgehend. Sesselbreite in Logen 65 cm. Der Orchesterraum soll 120 Musikern Platz bieten, die große königliche Hofloge soll 80 Sitzplätze haben. Am Proszenium im Parkett und I. Rang links für den königlichen Hof sollen Logen möglichst mit zusammen je 12 Frontplätzen sein. Eine ganze Reihe von Räumen ist außerdem auf der linken Seite für den königlichen Hof vorgesehen. Die Hauptbühne ist in einer Höhe von etwa 3,5 m über dem Erdboden anzuordnen. Die Breite soll 32 m, die Tiefe 30 m, die Bühnenöffnung 13,5 m betragen; links und rechts von der Bühne sind Verkehrswege von 3 m lichter Breite und 30 m Tiefe anzubringen. Das Bühnenhaus wird eine Gesamtgrundfläche von etwa 5400 qm haben.« In sehr beträchtlicher Weise ist für die Repräsentationsräume des Kaisers gesorgt. Im Zusammenhang mit der großen königlichen Hofloge werden angelegt ein Vorsalon und ein Innensalon am Proszenium (in Parketthöhe), sowie in der Höhe des I. Ranges ein 200 qm großer Salon und ein 90 qm großer Speisesaal.

AUSGRABUNGEN

Ägyptische Ausgrabungen der »Egyptian Research Students' Association«. Neben dem Egypt Exploration Fond widmet sich auch eine andere, von englischen und amerikanischen Mitgliedern unterstützte Vereinigung, die »Egyptian Research Students' Association«, ägyptischen Ausgrabungen, die von dem vielerfahrenen Professor Flinders Petrie geleitet werden. Nach seinen Mitteilungen wurde in der jetzigen Kampagne zunächst ein römisches Fort zu Shurafa gefunden, das man jetzt mit Scenas Mandras identifizieren kann. Zu Atfieh mußte man die Arbeiten bald wieder aufgeben, weil diese Ausgrabungssphäre der Association eigentlich gar nicht zugewiesen war. Ein ausgedehnter Friedhof wurde ungefähr 50 km südlich von Kairo aufgedeckt (zu Kafr Ammar), der Reste von der frühesten historischen Zeit bis in die Pyramidenzeit enthält. Unter den interessantesten Gegenständen, die man fand, sind zu nennen: Reste von Kleidungsstücken und Holzsärgen, Flechtwerk aus Binsen oder Weiden in vorzüglicher Erhaltung, Bettrahmen, an denen noch Reste von Webereien oder Palmfasern haften und die mit schönen Schnitzereien bedeckt waren und geschnitzte Füße hatten. Aus weniger dem Verderben ausgesetztem Material sind ungefähr 300 Alabastervasen und Schüsseln und eine große Anzahl von Töpfereien zu nennen. In einem Grab wurden große tönerne Krüge mit Zeichnungen von Teilen eines Zebras gefunden. Siegelabdrücke eines Königs Narmer-Mena, der bis jetzt noch nicht bekannt war, wurden ebenfalls gefunden. (Newerry hat bereits Narmer mit Menes identifiziert. Liverpool Annals I. 17.) Auch zu Heliopolis wurden überraschende Entdeckungen gemacht, indem neben dem wohlbekannten Obelisk an dieser Stätte Spuren eines zweiten Obelisken zum Vorschein kamen. In Memphis wurde endlich ein Alabastersphinx im Gewicht von 80 Tonnen ausgegraben. Wie jedes Jahr, werden die transportierbaren Funde in University College zu London im Juni bis Juli ausgestellt, bis sie zur Einreihung in das Kairener Museum oder, soweit dieses schon mit ähnlichen Funden überhäuft ist, zur Verteilung an andere Museen gelangen. *M.*

Italienische Ausgrabungen auf Kreta. Die Italiener haben im vorigen Jahre zu Hagia Triada und Gortys ihre Ausgrabungen fortgesetzt. Zu Hagia Triada wurde eine prähistorische Stadt aufgedeckt, in deren Mitte der kleinere Palast liegt, der vor einigen Jahren schon gefunden war. Im Westen der Area lag der älteste Teil der Stadt, ganz nah aneinander liegende Häuser, wo auch häusliche Geräte noch ans Licht gebracht wurden. Ein kleiner Tempel, dessen Vorderseite durch drei Säulen, ähnlich den auf den Wandgemälden von Knosos zu sehenden, gestützt war, wurde ebenfalls bloßgelegt. Zu Gortys, der Hauptstadt der Insel in römischen Zeiten, wurde bei Ausgrabungen bei der Zitadelle und dem Amphitheater eine überlebensgroße Statue gefunden. Die wichtigste Entdeckung war in dem Rundbau der Agora, welcher anscheinend ein von den Römern auf den Fundamenten eines älteren griechischen Gebäudes errichtetes Theater war. An den Mauern des älteren Baues fanden sich Tafeln mit dem alten gortynischen Gesetz, von dem die berühmte große, im Jahre 1884 von Prof. Halbherr in gleicher Lage gefundene, Gortyninschrift nur ein Auszug ist. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Aachen. Im **Reiff-Museum** der Königl. Technischen Hochschule findet zurzeit eine **Ostasiatische Ausstellung** statt, die in der Hauptsache aus Leihgaben der Sammlungen Oeder-Düsseldorf, des Ostasiatischen Museums der Stadt Köln (Prof. Fischer) und des Baugewerkschuldirektors Hartig-Aachen besteht. Der letztere stellt eine gute Sammlung von Farbendrucken aus, die ein vollständiges Bild der Geschichte dieses Kunstzweiges gibt. Auch die Kunsthandlungen Meyl-München und Pongs-Düsseldorf sind beteiligt.

o **Köln.** Im **Kunstverein** ist für die Sommermonate eine von Dr. Fortlage klug und umsichtig zusammengebrachte **Ausstellung deutscher Bildnisse** neben der Sonderbundschau der Beachtung durchaus würdig. Der Zweck der Veranstaltung ist zweifellos vor allem kunsterzieherischer Art und wie eingestanden werden muß und auch in der Ausstellung selbst durch einige — unfreiwillige — »Gegenbeispiele« erläutert wird, ist diese angewandte Pädagogik durchaus angebracht. Leider herrscht gerade am Rhein ein bedauerlicher Mangel an einheimischen Porträtisten, wenn wir von jenen pinselgewaltigen Modegrößen in der Art des beliebten Düsseldorfer Walter Petersen absehen. Es ist kein Zufall, daß einem Künstler wie dem Grafen Kalckreuth in den letzten Jahren gerade in Köln eine ganze Reihe wichtigster Porträtaufträge (erinnert sei an die beiden Schnütgen-Bildnisse) zufiel. Ein besonders ansprechendes Beispiel ungezwungener Auffassung und meisterhafter Charakterisierung gibt Kalckreuth auf der Ausstellung durch das in der Farbe freilich ziemlich harte Bildnis des hemdsärmelig im Garten die Morgenzeitung lesenden Herrn K. Ein anderer Norddeutscher, Max Liebermann, hat mit den vier schon berühmten Bildnissen der Oberbürgermeister Adickes (Frankfurt) und Tramm (Hannover), des Freiherrn von Berger (Wien) und des Berliner Bankdirektors Stern einen Sieg auf der ganzen Linie zu verzeichnen. Das imposante Nebeneinander dieser starken, auch in der gewollten Monotonie der Farbe starken Bildniskunst beweist auf das Deutlichste, daß es Liebermann wie wenigen gelungen ist, neben der fast restlosen Lösung des Bildnisauftrages Typen unserer Zeit zu schaffen, die auch der Nachwelt eine zutreffende Vorstellung von *dem* Stadtgewaltigen, *dem* Theaterdirektor, *dem* Finanzmann von Anno 1910 geben werden. Nichts ist lockender, als der Vergleich mit den magistralen lebensgroßen Porträts des Norwegers Edvard Munch auf der Ausstellung des Sonderbundes, wo mit ganz verschiedenen künstlerischen Mitteln ein ganz ähnlicher Eindruck erzielt wird. Die Lehre, das genial erfaßte Bildnisse nur von genialen Künstlern universaler Kunstrichtung geschaffen werden können, so uralt sie erscheinen mag, ist freilich deprimierend für das Heer der Nur-Bildnis-Maler, die auf dieser Ausstellung denn auch entschieden zurücktreten. Von Corinth ist ein lebendiges Herrenbildnis ausgestellt; Slevogt fehlt leider ganz; aus München schickten L. Putz, Freiherr von Habermann und Samberger charakteristische Beispiele. Eine anderer Münchner, der aus Bonn gebürtige, in seiner rheinischen Heimat noch viel zu wenig geschätzte Maler *Heinrich Brüne* stellt das Bildnis eines bekannten Kölners, des Herrn Heuser, aus, das malerisch zum Besten gehört, was im Kunstverein zu sehen ist und in der blitzartigen Erfassung des Persönlichkeitsgehaltes eine überraschende Menschenkenntnis verrät. Merkwürdig und ganz unberechtigt ist die reiche Vertretung E. Spiros auf der nur sechzig Nummmern zählenden Veranstaltung. Schwach ist Trübner vertreten. Genannt werden müssen noch die Düsseldorfer *Schmurr* mit dem Bildnis des um das rheinische Kunstleben hochverdienten Regierungspräsidenten Zur Nedden in Koblenz und *Reussing*, der ein leicht humoristisch gefärbtes, aber überzeugendes Bildnis eines eleganten Offiziers in Zivilkleidung schickte. Auch *Ida Gerhardi*, auf die zuerst das Osthaus-Museum in Hagen aufmerksam machte, zeigt sich wieder als begabte Menschenschilderin, die es gar nicht nötig hätte, durch so anspruchsvolles Inszenierungs-

Manöver, wie bei der Porträtgruppe der alten Dame mit den beiden Scotch boys, zu verblüffen. *Wilhelm Giese* (Magdeburg) verdient noch eine besondere Erwähnung, denn sein Selbstbildnis als »Einjähriger« nimmt gerade durch seine Ehrlichkeit und Unbefangenheit für diesen Künstler ein.

Straßburg i. Els. Ausstellung farbiger Dekoration. Im Alten Schloß findet z. Z. eine mit Unterstützung der Landesregierung und der Stadt veranstaltete Ausstellung statt, welche die Bedeutung der Farbe als eines Mittels der künstlerischen Dekoration zur Anschauung bringen soll. Die Ausstellung zerfällt in zwei Abteilungen, eine retrospektive und eine moderne. Proben farbiger Dekoration auf alt-ägyptischen Tongefäßen, Schmuck und dergl., griechische, apulische und römische Altertümer, mittelalterliche Emaillen und Miniaturmalereien führen zu den farbigen Dekorationsweisen der letztverflossenen Jahrhunderte hinüber. Ein gotischer Saal enthält die wertvollen polychromierten Holzskulpturen von der Straßburger Münsterorgel und die vier sehr bedeutenden, dem St. Marx-Spital gehörigen Holzbüsten von ca. 1500. Zwei wichtige alte Industrien des Elsaß, die *Zeugdruckerei* und die *Tapetenfabrikation* sind mit eigenen, die Entwicklung der beiden Industrien seit Ende des 18. Jahrhunderts veranschaulichenden Sonderausstellungen vertreten. Die moderne Abteilung beschränkt sich in der Hauptsache auf *Raumkunst* und *Keramik*, die beide reichhaltig vertreten sind. Als Aussteller wohltuend gediegener Innenräume ist besonders T. Berst (Straßburg) zu nennen. Die Keramik, eine sehr alte elsässische Kleinindustrie, hat zahlreiche gute Proben geliefert für ihr erfolgreiches Arbeiten in der Richtung des modernen deutschen Kunstgewerbes.

Im *Elsässischen Kunsthaus* finden z. Z. zwei interessante Sonderausstellungen statt: eine des Parisers *Georges d'Espagnat*, der neben wenigen figürlichen Arbeiten hauptsächlich durch eine größere Anzahl Blumenstücke und Stilleben vertreten ist, und eine solche der Schweizer Malerin *Berta Züricher*. Die letztere erscheint in ihren graphischen Werken durch eine persönliche Auffassung sehr achtenswert.

Das elsässische Kunsthaus hat küzlich das sechste Jahr seines Bestehens beendet. Es hat sich die Aufgabe gestellt, der Kunst und dem Kunstgewerbe in *Elsaß-Lothringen* ein Ausstellungs- und Verkaufslokal zu bieten, wie es zuvor noch nicht bestanden hatte. Die Leitung des Unternehmens liegt seit dessen Bestehen in den Händen von *Th. Knorr* und *G. Stoskopf*. Es ist nicht zu verkennen, daß in dieser Zeit das Kunsthaus auf das Kunstinteresse weiter Kreise Straßburgs und des ganzen Elsaß belebend eingewirkt hat. Während des verflossenen Geschäftsjahres haben elf aus Elsaß-Lothringen stammende oder daselbst tätige Künstler im Kunsthaus Sonderausstellungen veranstaltet. Im ganzen haben in dieser Zeit 81 Künstler und Künstlerinnen, wovon 49 aus Elsaß-Lothringen, und 32 Kunstgewerbler daselbst ausgestellt. Über die Zulassung zu Kunstausstellungen entscheidet der Vorstand des *Verbandes Straßburger Künstler*, welcher zugleich die Jury bildet. Wie in früheren Jahren, haben auch im letzten wieder einige Ausstellungen von Werken auswärtiger Künstler stattgefunden, so eine Kollektiv-Ausstellung Wiener Graphik, eine solche der französischen Kubisten und eine umfassende, in zwei Abteilungen vorgeführte Kollektivausstellung des bekannten Pariser Zeichners *Paul Renouard*.

London. Alphonse Legros-Ausstellung in der »Tate Gallery.« Die letzte Gelegenheit, Legros zu begrüßen, war mir noch kurz vor seinem Tode vergönnt, als er in der Tate Gallery eine Gedächtnisausstellung für seinen verstorbenen Freund, den talentvollen Bildhauer und Maler Alfred Stevens, veranstaltet hatte. Auch Legros singt man nun hier das Lied! In einer sehr repräsentativen Vorführung seiner Werke: Malereien, Radierungen, Zeichnungen und Bildhauerarbeiten gewinnt man den Eindruck, daß der Meister nicht immer in klösterlicher Manier und Farbe schaffte, wenngleich der Gesamtcharakter ein asketischer bleibt. So bildet z. B. inmitten der Gebete und freudelosen Mahlzeiten Sir Charles Holroyds Tizianeskes Gemälde »*Cupid and Psyche*« eine Ausnahme mit einer glücklichen Note. Auch in einigen anderen Bildern noch wird die mitunter bis zur Herbheit gesteigerte Strenge der Zeichnung und des Entwurfs durch eine brillante Farbengebung gemildert oder fast ganz ausgeglichen.

Zwei, auf die Tätigkeit dieses höchst charaktervollen und eigenartigen Künstlers bezügliche Fragen vermögen jedenfalls nicht genügend und erschöpfend genug beantwortet zu werden: Wie kam es, daß Legros sich niemals ganz unabhängig von den alten Meistern machte? Ich suche den Grund hierfür unter anderen in dem ihm zuerst übertragenen klassischen technisch-künstlerischen Unterricht, und dann in der von ihm ausgeübten Lehrtätigkeit an der Londoner Kunstschule! Übrigens sei bemerkt, daß sein Einfluß daselbst ein bedeutender war, und die Schüler mit Begeisterung und tiefer Verehrung an ihm hingen. Da Legros nicht englisch sprechen konnte, spielte sich der gesamte Unterricht vornehmlich an der Tafel durch Zeichnungen und Beispiele für das ab, was er verlangte, oder nicht wollte! Er war in der Klasse wie im Leben eine scharf markierte Persönlichkeit! Wie ist zweitens der Umstand vielfacher Einführung religiöser Elemente in seine Werke zu erklären, obgleich er sich selbst in keiner Weise durch kirchliche Dogmen beengt fühlte? Zunächst muß daran erinnert werden, daß Legros bis an sein Ende im innersten Herzen, trotz eines fünfzigjährigen Aufenthaltes in seinem Adoptiv-Vaterlande und ungeachtet seiner englischen Gattin, Franzose blieb. Außerdem war er als Katholik geboren und Jugenderinnerungen standen unverlöscht vor seiner Seele. Zeitweise gehörte Ingres zu seinen Vorbildern.

Der junge Künstler siedelte 1863 nach England über, bewillkommnet von Watts, den Präraphaeliten, und Freundschaft anknüpfend mit Rossetti und Burne-Jones. Aber es war doch zu spät, um deren künstlerische Überzeugung zu beeinflussen. Einzelne seiner Freunde standen zu dieser Zeit bereits auf der Höhe ihres Könnens. Zu seinen unmittelbaren Schülern gehörte William Strang, Rothenstein und Charles Furse. Obschon Shannon nicht direkt durch Legros beeinflußt wurde, so besitzen beide doch manche geistige Gemeinschaft. Unter den jetzt ausgestellten Gemälden sind hervorzuheben: »Angelus«, »Pilgerfahrt«, »Le Repas des Pauvres«, ein Werk, das man als die ins Moderne übersetzte »Abendmahlzeit von Emmaus« ansehen kann, »Porträt von Burne-Jones«, »Die Taufe«, »Die Barrikade«, »Die Kommunion«, »Weihnachtsgebete«, »Der Fischmarkt« und ein Porträt Carlyles. Auch ein sehr gutes Bildnis von »Mrs. Essinger« befindet sich zur Stelle. Ferner wird unsere Aufmerksamkeit gefesselt durch die Gemälde: »Femmes en prière«, »Mönche«, »Refectorium« und die herrliche Figur »St. Clement von Alexandrien«, sowie endlich das tief ergreifende Werk »Der Rückzug von Moskau«. Das Schicksal wurde niemals besser in bildlicher Form dargestellt. Napoleons Untergang, die furchtbare Katastrophe, ist mit einer solchen Kraft, Sicherheit und Wahrheit geschildert, wie es bisher kein Buch vermochte.

Legros war endlich ein ausgezeichneter Bildhauer, und

Kunstinstitute oder Privatsammler sollten sich die Gelegenheit nicht entgehen lassen, die von der Familie des verstorbenen Meisters gesandte lebensgroße Bronzefigur eines »Fischermädchens von Boulogne« zu erwerben.

Da in der Ausstellung von Legros' Hand mehrfach dasselbe Sujet, sowohl in malerischer Form wie in »Schwarz und Weiß« vorhanden ist, so liegt die Aufforderung nahe, einen allerdings oft schwer zu entscheidenden Vergleich vorzunehmen, ob er als Maler oder Radierer größer war. Ernstes Streben zeichnet ihn in beiden Spezialitäten aus, nicht minder Kraft und Vielseitigkeit, sowie seine Sympathie für die Armen und Ausgestoßenen. Das Nackte in seinen Werken ist ohne jede Anstößigkeit, ja, vielen sogar zu leidenschaftslos. Die Tragik erhält eine unübertreffliche Auslegung in der Radierung »Der Tod des Vagabunden«, aber auch andere Arbeiten sind von hohem künstlerischen Wert. Zu diesen rechne ich besonders: »Faiseurs de Fagots«, »Les Bûcherons«, »Mouton retrouvé«, »Les Peupliers«, »Chaumière à la Charette«, »Coup de Vent«, sein für die Uffizien hergestelltes Selbstporträt und »L'incendie«.

O. v. Schleinitz.

× **Die Ehrenpreise der Stadt Berlin,** die der Großen Berliner Kunstausstellung zugute kommen, sind jetzt verteilt worden. In einer gemeinschaftlichen Sitzung der städtischen Kunstdeputation und der Ausstellungskommission wurde ein Ehrenpreis dem Maler Professor *Alfred Mohrbutter* zuerkannt. Ferner wurden für die künftige Berliner Städtische Galerie das Gemälde »Andacht« von Franz Eichhorst und die Plastik »Ein Kronenkranich« von Edmund Gomanski angekauft.

SAMMLUNGEN

Bevorstehender Verkauf der Sammlung Crespi in Mailand. Die Gemäldegalerie Crespi soll ins Ausland verkauft werden, die Ausfuhrerlaubnis ist dem Besitzer, dem Geheimrat Christoforo Crespi, soeben erteilt worden, unter der Bedingung, daß er ein Hauptwerk der Sammlung, den frühen Correggio (Christi Geburt in der Gewitterlandschaft), der Brera zum Geschenk macht und daß er die vorgeschriebene Steuer (etwa 20 Prozent des Taxwertes) für die anderen Bilder bezahlt. Ob es sich um einen Verkauf en bloc handelt oder um eine Zerstreuung des Besitzes, und wer als Käufer in Betracht kommt, darüber verlautet nichts.

Schon seit längerer Zeit wußte man, daß die Familie Crespi veräußern wollte. Im Jahre 1911 wurde das dem Tizian, dem Giorgione, gelegentlich auch dem Licinio zugeschriebene Frauenbildnis »la Schiavona« um die Summe von einer viertel Million Lire verkauft, nach Hinterlegung von 55000 Lire Ausfuhrabgaben. Vor einigen Monaten folgte ein Gemälde von Bartolommeo Veneto um den Preis von 180000 Lire, nachdem das erste diesbezügliche Gesuch Crespis abgelehnt war und man die Ausfuhr nicht hatte gestatten wollen. Als sie dann doch gegeben wurde, hieß es, maßgebend hierfür sei der Entschluß der Familie gewesen, die ganze Sammlung zu veräußern und die damit im Zusammenhang stehende Schenkung des Correggio, die nun Tatsache geworden ist.

Nach Abgang der »Schiavona«, des Veneto und des Correggio bleibt noch eine Anzahl hervorragender Bilder in der Sammlung, so daß der Verlust für Mailand und Italien trotz des Correggio immer noch schmerzlich genug ist. Unter den Gemälden der Mailänder Schule, durch welche die Sammlung besonders interessant ist, seien erwähnt die Namen Foppa, Marco d'Oggione, Ambrogio Borgognone, Gaudenzio Ferrari, Ambrogio de Pedris, Andrea Solario, Boltraffio, Gianpetrino, Luini. — Einen zweiten Hauptakzent hat die Sammlung in den Florentinern aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, den Malern aus der Nähe Sartos, z. B. Albertinelli, Bacchiacca und Granacci. Ferner in den Venezianern G. Bellini, Lotto, Caroto, Bordone, Marziale, Basaïti, Canaletto und Tiepolo, sowie in anderen Oberitalienern wie Moretto, Morone und Moroni.

Beim Verkauf von Kunstwerken aus Italien an das Ausland ist der normale Hergang folgender. Der Besitzer hat das fragliche Stück zunächst dem Staate vorzuführen. Dieser kann es entweder zu dem geforderten Preise erwerben oder, wenn es sich um ein hervorragend wichtiges Werk handelt, die Ausfuhr einfach verbieten. Scheint der betreffenden Behörde die Wichtigkeit des Werkes indessen nicht hervorragend, so kann sie die Ausfuhr gestatten. Dann muß der Besitzer die Ausfuhrabgabe zahlen, etwa 20 Prozent des Taxwertes. Die Schätzung wird vorgenommen von dem Ausfuhramt, das in allen größeren Galerien eine Filiale hat, in Mailand z. B. in der Brera. Bei Erlassung eines Ausfuhrverbotes durch dieses Ausfuhramt bleibt dem Besitzer des Kunstwerks die Möglichkeit, Berufung einzulegen bei dem »Consiglio superiore delle Antichità e Belle Arti«, als der obersten Instanz.

Im Fall Crespi hat diese oberste Behörde nun in dem oben mitgeteilten Sinne entschieden. Vielleicht war es das Klügste, was bei der Sachlage zu tun war. Denn es war nicht einzusehen, wie plötzlich ein Boltraffio oder ein Gaudenzio Ferrari sollte angehalten werden, nachdem ein Tizian (oder Giorgione) und ein Bartolommeo Veneto passieren durften. So ist wenigstens der Correggio für Italien gesichert.

E. W.

+ **München.** Das **Bayrische Nationalmuseum** erhielt von dem Kommerzienrat Theodor Waitzfelder, dem Stifter des hübschen Brunnens von Erwin Kurz, 22 aus der Auktion Kitzinger (Helbing) stammende Fayence-Gefäße zum Geschenk. Vor allem eine Anzahl seltener Bayreuther Fayencen bedeuten eine Bereicherung des Museums, für das jedoch auch die anderen Arbeiten, meistenteils süddeutscher Provenienz (Annaberg, Künersberg, Göggingen, Friedberg, Nürnberg), von großem Werte sind.

+ **München.** Das hiesige allgemeine **Reichsarchiv** erhielt durch die Baronin Leopoldine von Vequel-Westernach geb. Gräfin Leiningen das Archiv ihres Schlosses Hohenkammer zum Geschenk. Wie wir hören, befindet sich unter den überlassenen Archivalien eine größere Anzahl mittelalterlicher Urkunden.

Neuerwerbungen der Berliner Museen. Den Antikensammlungen der Berliner Museen sind eine Reihe bemerkenswerter Ankäufe gelungen. An Wert obenan steht eine vom Antiquarium erworbene Bronzestatuette eines Mädchens. Sie gehört dem griechischen 5. Jahrhundert an und zeigt den Stil der Giebelfiguren vom olympischen Zeustempel, für die eine alte Nachricht Alkamenes und Painios als Meister nennt, während man jetzt dies bei den deutschen Ausgrabungen zutage gekommene Hauptdenkmal peloponnesischer Monumentalplastik des klassischen 5. Jahrhunderts mehr in den Kreis der westgriechischen Kunst einordnet. Ferner kaufte die Sammlung einen späten rotfigurigen Milchkrug mit einem Stangenhenkel einer Fabrik aus Falerii. Der Krug zeigt eine Darstellung des Heraklessohnes Telephos, der durch seine Verwundung und Heilung mit dem Geschichtenkreise des Achill und dem Zuge gegen Troja verknüpft ist. Als dritten Ankauf erhielt das Antiquarium ein Gefäß in Form einer sitzenden Alten mit Weinflasche und als Geschenk eines ungenannten Gönners zwei aus Südrußland stammende Teller aus opakem, streifigem roten Glas. Die Ägyptische Abteilung der

Museen kaufte einen bronzenen Henkel in Form zweier Schlangen mit den Köpfen der Isis und des Serapis, die Vorderasiatische Abteilung ein Sumererköpfchen aus Stein und eine Sitzfigur aus Bronze. In die ostasiatische Abteilung gelangten durch Ankauf mehrere interessante japanische Götterbilder. Es sind eine überlebensgroße und vergoldete Bronzestatuette zweier lamaistischer Göttinnen aus Peking und ebendaher die Bronzestatuette eines elfköpfigen Aryapalo. In die Vorgeschichtliche Abteilung wurden die bronzezeitlichen Grabfunde von Schmargendorf im brandenburgischen Kreis Angermünde eingereiht, die bei einer von der Generalverwaltung der Berliner Museen veranstalteten Ausgrabung gemacht wurden.

FORSCHUNGEN

Neues vom Meister des Darmstädter Dominikusaltars. Die neubegründete »Zeitschrift für alte und neue Glasmalerei« (Delphin-Verlag, München) bringt in ihrem vierten Heft eine alarmierende Nachricht für die Grünewald-Forschung. Danach soll die *Marienkirche zu Hanau* in dem glücklichen Besitz zweier Glasgemälde sein, die auf Vorzeichnungen *Grünewalds* zurückgehen. In der Tat machen die beiden Malereien, eine »Pietà« und ein Johannes d. T. in Halbfigur, auf den ersten Blick einen bestechend grünewaldischen Eindruck. Doch möchte man bei genauerer Prüfung den Anteil des Meisters lediglich auf eine allerdings starke Anregung beschränken. Die Vorzeichnungen zu den Hanauer Fenstern sind mit größerer Berechtigung dem Meister des Darmstädter Dominikusaltars zuzuweisen, einem Meister, der m. E. *gleichzeitig mit Grünewald* in Holbeins d. Ä. Werkstatt in Frankfurt tätig war; vielleicht aber schon mit Holbein nach Frankfurt kam. Man beachte die energische, von Grünewald abweichende Zeichnung der gebrochenen Augen und die Bildung des Ohres, beides übereinstimmend auf der »Beweinung« des Dominikusaltars; die hier wie dort aus zwei Zweigen geflochtene Dornenkrone; bei Grünewald stets ein ganzes Gestrüpp; die breiten Blätter einer büschelartigen Pflanze, die auf der Hanauer Beweinung links und rechts zum Teil unter Marias Gewand, auf der Darmstädter Beweinung links neben dem Gewand der Maria hervorsprießt. Man beachte ferner die charakteristische Bildung der Hände: die verdickten Fingerspitzen, den im letzten Glied zurückgebogenen Daumen. Analogien zeigen sich in den Händen Christi der Hanauer Beweinung, den Händen Christi, Johannis und Magdalenens der Darmstädter Beweinung. Den ausgebogenen, unmäßig verdickten Daumen hat der Johannes des Hanauer Fensters, hat der rosentragende Engel auf der Darmstädter »Krönung des Dominikus«, hat der die Leiter haltende Christus auf der Darmstädter »Himmelfahrt des Dominikus«, hat der Weihwasser sprengende Mönch auf dem Darmstädter »Tod des Dominikus«, hat auch der links zunächst dem Sterbenden betende Mönch auf demselben Bilde. Allerdings wählt auch Grünewald um diese Zeit, zu Beginn seiner mittleren Phase diese Daumenform (s. die Heiligen Cyriacus und Laurentius im Städt. Museum zu Frankfurt). Aber bei Grünewald haben die Finger immer etwas krampfhaft Verdrehtes, was bei dem Meister des Dominikusaltars nie der Fall ist. Selbst da, wo er, wie in der Hanauer Beweinung, die in der Totenstarre eingezogenen Finger darstellt, wirkt die Hand viel ruhiger als die beständig zuckenden und schmerzhaft fingernden Hände Grünewalds. Endlich sei auch auf den dreiteiligen Strahlennimbus der Hanauer Beweinung hingewiesen, dessen Ornament dem etwas einfacheren auf den Scheibennimben Christi der Darmstädter »Geißelung« und »Beweinung« ähnelt, während Grünewald seinem Christus keinen Nimbus gibt. Es bleibt noch der sehr ausdrucksvolle Kopf der Maria auf der Hanauer Scheibe zu betrachten, der gegenüber den Frauentypen des zweifellos früher entstandenen Dominikusaltars einen bedeutenden Fortschritt nach der Seite monumentaler Auffassung hin bedeutet. In diesem großzügig gezeichneten und durch ein interessantes Helldunkel wirkungsvoll belebten Kopfe tritt uns ein mittelrheinischer Idealtypus in voller Entwicklung entgegen. Hier möchte man freilich am liebsten annehmen, daß Grünewald hilfreich ein paar Linien in den Entwurf hineingezeichnet hat, um so mehr, da der Kopftypus auch etwas an die kniende Frau der verschollenen Kreuzigung, Wilhelm V. von Bayern, die seinerzeit Sandrart als Werk Grünewalds entdeckte und von der kürzlich eine alte Kopie in das Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin gelangte (Amtl. Berichte aus der Kgl. Kunstsamml. März 1912), erinnert.

Jedenfalls sind die beiden Hanauer Glasmalereien speziell für die um Grünewald und seinen Kreis beschäftigte Spezialforschung in hohem Maße wichtige Werke. Eine Publikation der gesamten Fenster, die auch noch Darstellungen von anderer Hand vereinigen, wäre sehr wünschenswert.

Mela Escherich.

VEREINE

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** In der Maisitzung legte Herr Berolzheimer verschiedene Blätter seiner graphischen Sammlung vor, so eine Handzeichnung »Abschied des Tobias und seiner Frau von seinen Eltern«, die aus der Sammlung Lanna stammt und im Auktionskatalog als »Unbekannter Niederländer« verzeichnet war. Friedländer hat das Blatt als Jan Swart van Groningen erkannt und der Vergleich mit anderen Zeichnungen und Holzschnitten des Meisters bestätigt die Richtigkeit der Zuschreibung. Es folgten verschiedene Handzeichnungen Moritz v. Schwinds, darunter »Sängerkrieg auf der Wartburg«, drei Blatt für Don Juan, Amor und Psyche für eines der Nebenbildchen des Aschenbrödelgemäldes (1852—55), »Der Tod der Maria« zu dem Hochaltarbild in der Frauenkirche in München, dann eine Anzahl Radierungen, insbesondere von Corot, D. 2^{II}, D. 5^{I}, Millet, D. 13^{I} (mit Dedikation Millet an Hearn), D. 19^{II} und Manet, M. N. 3^{I}; 3^{III}; 37^{II} (in zwei Tönen gedruckt); 52^{III}. Es sprachen ferner Herr Gräff über die von Marlborough aus der Münchener Residenz entführten Bilder und Herr Habich über ein vom Münzkabinett neuerdings erworbenes Buchsmodell einer Medaille auf Christoph Mülich. Als Verfertiger des kostbaren Stückes, das im Original vorlag und zu dem sich eine lange Reihe von stilistisch übereinstimmenden Medaillenarbeiten aus den Jahren 1524—1536 hinzugestellt, läßt sich auf Grund eines handschriftlich erhaltenen Briefes des dargestellten Christoph Mülich aus dem Jahre 1531 ein Meister Christoph feststellen, den der Vortragende mit dem von 1532 ab in Augsburg nachweisbaren Bildhauer und Goldschmied Christoph Weiditz, einem Sohne oder jüngeren Bruder des bekannten Malers und Holzschneiders Hans Weiditz, identifizieren konnte. Herr Hommel legte Photographien der inzwischen von Staïs im Journal international d'archéologie numismatique XIV, 1912, S. 45 veröffentlichten einzigen Münze von Megalopolis vor, welche in Lykosura gefunden, das dortige Kultbild des Damophon wiedergibt. Zum Schluß besprach Herr Wolters eine im Kunsthandel befindliche weißgrundige Lekythos, deren Darstellung auf den ersten Blick eine interessante Bestätigung aus anderem Material gezogener Schlüsse (Verwendung des hochfüßigen Waschbeckens im Totenkult) zu bieten schien. Genauere Untersuchung lehrte aber, daß hier wie so oft ein antikes Gefäß modern überdekoriert worden war. Das vorliegende Stück

ergab sich als ein besonders gut gefertigtes Exemplar dieser verfälschten Klasse, so daß in diesem Fall wohl auch Kenner hätten getäuscht werden können.

VERMISCHTES

Max Klinger's Gemälde **»Homer«**, aus dem Jahre 1899, ist in den Besitz des Leipziger Musikverlegers H. Hinrichsen übergegangen. Auch Klingers Silberfigur **»Galathea«**, aus dem Jahre 1904, ist kürzlich von einem Leipziger Sammler erworben worden.

Rom. Die Kommission für Verteilung des **Müllerpreises** hat beschlossen, in diesem Jahre von dem Ankaufe von Bildern deutscher Maler abzusehen. Die verfügbare Summe von 8500 Mk. zum Ankauf von Werken deutscher Maler wird nächstes Jahr zur Verwendung kommen. Dann werden somit zwei Preise zur Verteilung gelangen, einer für deutsche und einer für italienische Maler.

Paris. Der **Louvre** will jetzt seine **Handzeichnungen** in einem großen **Inventar** bearbeiten. Zu diesem Zwecke hat das Institut de France einen Beitrag bewilligt.

Farbenphotographie. Der Verlag E. A. Seemann in Leipzig läßt gegenwärtig unter dem Titel »Farbenphotographie« eine Bildersammlung in monatlichen Heften erscheinen, von welcher die erste Lieferung soeben ausgegeben wurde. Die Subskription erstreckt sich zunächst auf 12 Hefte zu je 2 Mark, die in zwangloser Folge zur Ausgabe gelangen. Als Herausgeber des neuen Sammelwerkes ist eine anerkannte Autorität auf dem photographischen Gebiete, Professor *Fritz Schmidt-Karlsruhe* gewonnen worden, der das Heft auch mit einem gut orientierenden und farbig illustrierten Artikel über die Farbenphotographie eröffnet. Die Reproduktionen geben die farbige Wirkung, die mit der Platte erzielt werden konnte, in genauer Reproduktion durch den Dreifarbendruck, der die Erfindung nun erst auf die breiteste Grundlage stellt und das Verständnis für die Farbenphotographie erschließen wird.

An der **Kgl. Preuß. Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Bromberg** ist

die Stelle eines Fachlehrers für dekorative Malerei

zum 1. Oktober d. J. zu besetzen. Der Lehrer soll künstlerisch gebildet und in der Ausführung der praktischen Arbeit erfahren sein, so daß er die Schüler in der Malerei an Wand, Decke usw. wie im Entwerfen fachgemäß unterrichten kann. Hauptwert wird auf Ornament gelegt, jedoch wird ein Herr, der das Figürliche beherrscht und imstande ist, eine Akt- oder Anatomieklasse zu leiten, bevorzugt.

Die Anstellung mit Pensionsberechtigung erfolgt nach zweijähriger Probezeit. Die Remuneration während dieser Probezeit beträgt 3200 bis 3600 Mk. Unter Umständen wird ein eigenes Atelier zur Verfügung gestellt. Nach Anstellung wird der Umzug vergütet und beträgt das Anfangsgehalt 3000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 3800 Mk. und steigt nach feststehender Staffel bis 6000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 6800 Mk.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Arbeiten und Abbildungen solcher müssen möglichst umgehend, spätestens bis zum 15. Juli 1912, beim Direktor der Anstalt eingereicht werden.

Bromberg, im April 1912

Der Direktor
Arno Koernig

BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN

Soeben erschienen drei neue Bände

BAND 58:
NEW YORK UND BOSTON
von
Morton H. Bernath
Mit 143 Abbild. :: Mk. 4.—

BAND 59:
LONDON
von
Otto v. Schleinitz
Mit 205 Abbildungen
Mark 4.—

BAND 60:
PASSAU
von
Wlfg. M. Schmid
Mit 126 Abbildungen
Mark 3.—

Sämtlich in biegsamen Taschenbänden

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

Inhalt: Internationale Ausstellung für religiöse Kunst Brüssel 1912. Von Schmid-Aachen. — Hans Schwaiger †. — Roser-Denkmal in Marburg; Denkmal für Martin Greif. — Wettbewerbe: Saalbau in Augsburg; Berliner Opernhaus. — Ägyptische Ausgrabungen der »Egyptian Research Students' Association«; Italienische Ausgrabungen auf Kreta. — Ausstellungen in Aachen, Köln, Straßburg i. Els., London, Berlin. — Sammlung Crespi in Mailand; Bayrisches Nationalmuseum; Reichsarchiv-München, Neuerwerbungen der Berliner Museen. — Neues vom Meister des Darmstädter Dominikusaltars. — Kunstwissenschaftliche Gesellschaft-München. — Vermischtes. — Anzeigen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 33. 12. Juli 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 34, erscheint am 26. Juli

RÖMISCHER BRIEF

Nach und nach erneuern und vergrößern sich in Rom und in ganz Italien die staatlichen und städtischen Galerien und bald werden die unwirtlichen, kahlen Räume, in denen früher Kunst- und Altertumsgegenstände so oft aufgespeichert wurden, zu den vielen Dingen gehören, von denen Italien sich in seiner modernen Entwicklung befreit. Während das Thermenmuseum, die Nationalgalerie alter Kunst im Palazzo Corsini, die borghesische und die vatikatinische Pinakothek sich bereits vollkommen umänderten, blieb das etruskische und lateinische Museum von *Villa Giulia* vor *Porta del Popolo* wie vergessen.

Wenig besucht, in dem schönen, alten aber etwas baufälligen Casino di Papa Giulio III., weit draußen, fast am Ende einer unschönen Vorstadt, schien das Museum so wirklich auf dem Wege, das bleiben zu wollen, was die Museen einst in Italien waren. Dieser sozusagen kulturhistorische Standpunkt in bezug auf die Museologie konnte aber dem neuen tätigen Direktor des Museums, Professor *Giuseppe Colini*, durchaus nicht behagen, und so hat er sich seit einigen Jahren mit seinen zwei Hilfsarbeitern, Dr. *Alessandro Della Seta* und Dr. Frl. *Lucia Morpurgo* an die Neuordnung der Sammlungen gemacht, und es war ihm auch gelungen, die Mittel zur Vergrößerung zu bekommen. Wie ich schon vor Jahren in der Kunstchronik schrieb, gab den Anlaß zur Regulierung der Örtlichkeit um *Villa Giulia* die große Arbeit, die man unternahm, um in der *Valle Giulia*, also zwischen der alten Villa Julius III. und der Villa Borghese, den Platz für die internationale Kunstausstellung, die im vergangenen Jahre hier stattfand, zu schaffen. Es war nicht mehr möglich, die Villa des kunstliebenden Papstes, die einst mit ihren Anlagen *fere omnes colles qui ab urbe ad pontem Milvium protenduntur* angenommen hatte, zwischen großen Heu- und Strohmagazinen eingebaut zu lassen und so fielen diese häßlichen Schuppen, welche den schönen Cinquecento-Bau beengten und verunstalteten. Es ist schwer zu sagen, ob Papst Julius III., dem sein neues Landhaus so behagte, daß er eines Tages einem Kämmerer, der ihn fragte: *Beatissime Pater erit cras consistorium?* lachend antwortete: *cras erit vinea*, die verschiedenen Sachen zusagen würden, die sein Haus jetzt beherbergt; aber zweifellos würden die kostbaren Terrakotten, die jetzt in vielen Sälen aufgestellt sind, vor seinen Augen Gnade finden.

Nachdem die dekorativen Fresken und die Stucchi der Hallen und Säle restauriert worden waren, nachdem die kleine Halle, wo in Anwesenheit des Papstes Lustspiele aufgeführt wurden, und das reizende Nymphäum von den häßlichen Zutaten und Anbauten befreit worden waren, ging Prof. Colini mit seinen Mitarbeitern an die Aufstellung der verschiedenartigen Sammlungen in den alten Sälen und in den äußeren Anbauten, die man in der letzten Zeit errichtet hat.

Ein Besuch dieses Museums erfordert auch jetzt, wo alles organisch aufgestellt ist, daß der Besucher nicht ganz unvorbereitet sei und sich dann die Mühe gebe, nicht nur den ganz erhaltenen Kunstwerken seine Aufmerksamkeit zu schenken, sondern auch die kleinen Scherben, deren hier so viele sind, mit Liebe zu beachten, denn die Mühe wird reichlich belohnt sein, und die vielen ausgezeichneten Gegenstände, die nicht nur Kunstwert haben, werden ihm recht viel sagen aus dem intimen Leben der alten Lateiner und Estrusker. Gleich im Vorsaal der neuen Galerien sind große Sarkophage aufgestellt, von denen einer noch ganz unverkennbare Darstellungen von Menschen-Opfern trägt, während der zweite Saal den großen eichenen Sarkophag aus *Gabii* und die Bronzegegenstände aus *Cagli* und *Ferentino* enthält.

Die Terrakotten dieses Saales geben uns auch eine klare Idee von dem eigenartigen Schmuck der drei Tempel von *Falerii* (nahe bei dem heutigen Civiticastellana). Die farbigen Terrakotten des Merkurtempels zeigen uns, wie oft die Dekoration des Tempels vom sechsten Jahrhundert vor Christus bis tief in die blühendste Römerzeit immer wieder erneuert wurde.

Aus dem alten Falerii kommen auch die Terrakotten der Tempel des Apollo und der Juno Quiritis, worunter ein leider etwas zerbrochener Kopf eines Apollo uns zeigt, welche Höhe diese kunstgewerblichen Meister zu erreichen wußten. Während dieser Kopf uns an die hellenistische Kunst gemahnt, sind andere Terrakotten viel älteren Charakters, wie z. B. der Fries mit der Darstellung eines Kampfes und die *Antefixae* mit Menaden, Satyrn und Arpien.

Die Ausgrabungen des Direktors Colini bei Leprignano haben das Museum mit kostbaren Gegenständen aus der Zeit des Eisens bereichert und zeigen uns, wie wichtig der Plan des Direktors ist, sein ganzes Museum als protostorisches, also als Bindeglied zwischen den paleontologischen und den historisch-klassischen

Sammlungen Roms einzurichten. Die ungeheure Zahl der Scherben, die um die *Falerii-Tempel* gefunden wurde, erklärt sich dadurch, daß diese Art der Dekoration höchst zerbrechlich war und immer wieder in einzelnen Teilen erneuert werden mußte. So kommt es, daß, wenn man die Scherben prüft und nebeneinander stellt, man eine fast vollständige Serie von kunstgewerblichen Erzeugnissen aus einer langen Serie von Jahrhunderten vor sich hat.

Ein Raum enthält die Ergebnisse der Ausgrabungen von *Satricum;* lauter Gegenstände verschiedenster Art, vom 7. Jahrhundert vor Christus an. Darunter ist äußerst wichtig eine große Schale mit einer Lotusblumendekoration ganz orientalischen Charakters.

In einem der schönsten Räume der Villa, dessen Decke von *Taddeo Zuccari* mit Darstellungen aus der Calypsosage bemalt worden ist, sind jetzt die kostbaren Gegenstände des barberinischen Schatzes untergebracht, die einst den Bibliothekraum dieser fürstlichen Familie schmückten und die vor drei Jahren vom Staat für 350000 Lire gekauft worden sind. So hat Rom diese unvergleichlichen Produkte der alten lateinischen Kultur vom 7. bis zum 2. Jahrhundert vor Christus bewahren können. Die Gegenstände stammen aus Gräbern, welche in Palestrina, dem alten *Praeneste,* entdeckt wurden. Aus dem ältesten Grab, welches die Archäologen in das 7. Jahrhundert vor Christus setzen, stammen der prachtvolle Schmuckpanzer aus Gold, mit Tierköpfen dicht besetzt, und die elfenbeinernen kurzen Stäbe in Form von Vorderarmen, über die so manches gelehrte Wort geschrieben worden ist, und deren Deutung doch noch immer ein Rätsel ist. Die Bronzegegenstände, welche aus diesen prenestinischen Gräbern kommen, haben fast alle ägyptische und assyrische Ornamente. Die Zisten der barberinischen Sammlung stammen aus dem 3. und 2. Jahrhundert und sind alle köstlich mit Graffiti geschmückt.

Durch die großen Sammlungen und die geschmackvolle Restaurierung des Baues ist das Museum wirklich zu neuem Leben erstanden und es wäre schade, wenn die Rombesucher es noch immer wie in vergangener Zeit vernachlässigten, denn in keiner anderen Sammlung der ewigen Stadt wird ihnen wie dort ein Einblick möglich sein in das Leben der alten Bewohner des Latium und des benachbarten Etruriens. Die großen Sammlungen alter Kunst des Vatikans, des Kapitols, des Laterans und des Thermenmuseums werden durch dieses Museum der Kleinkunst vervollständigt.

In diesen Tagen sind auch die Arbeiten der so viel und so oft besprochenen *Passeggiata archeologica* in ihren großen Linien beendet worden, und nun erwartet der neue Park nur noch, daß seine Bäume heranwachsen und die etwas eintönigen Wiesen beleben. Man braucht aber auch jetzt nur den Blick zu erheben und weiter schweifen zu lassen, um sich an der großen Schönheit des Ganzen zu erfreuen. Im Süden die Caracallathermen und die alten mittelalterlichen Kirchen von San Cesareo und von SS. Nereo ed Achilleo, im Norden der Palatin. Es ist schade, daß dem ganzen Revier der etwas wilde, urwüchsige Charakter genommen worden ist, und daß man alle die gewaltigen Monumente mit steifen Eisengittern umgeben hat. Aber man hat doch einen Platz geschaffen, der trotz seiner etwas gar zu ordentlichen Frisur großartig wirkt wie wenig anderes in Rom. Es wäre wohl nirgends anders möglich gewesen, so viel Bauterrain einer modernen Stadt zu entziehen. Dieser Gedanke genügt, um sich in die jetzigen Einrichtungen hineinzufinden, denn die Gefahr der häßlichen Mietskasernen und überhaupt von jedem störenden Bau ist zwischen Forum Romanum, Colosseum, Caracallathermen und Palatin für immer gesetzlich entfernt. Schon wachsen hart an den Grenzen des großen archäologischen Schutzgebietes neue Stadtteile empor. Trotz allem, was man der *Passeggiata archeologica* vorwerfen kann, hat man damit doch Rom eine Verhäßlichung erspart, die nimmer gut zu machen gewesen wäre. Die Mauern, welche die Allee, die vom Colosseum nach der Passeggiata archeologica führt, begrenzten, sind gefallen und die zwei Reihen Ulmen stehen jetzt mitten zwischen den grünen Abhängen des Palatins und des sogenannten *Giardino poveruomini,* wo das Antiquarium Municipale ist. Nicht billigen kann man, daß der Constantinsbogen wieder in eine Art von vertiefter Wanne, die ihn schützen soll, gemauert worden ist, so daß man an die Stiche zwischen dem Jahre 1820 und 1840 zurückdenken muß, um sich eine ebenso häßliche wie unnötige Fürsorge am gleichen Monument erklären zu können. Giacomo Boni macht das, was vor Jahr und Tag Gregor XIV. geplant und ausgeführt hatte. Um den Leser aber mit einer guten Nachricht zu erfreuen, werde ich noch erwähnen, daß man schon Projekte schmiedet, die häßliche Mietskaserne, welche am Abhange des *Oppius*, gerade neben dem Colosseum vor ungefähr zwanzig Jahren gebaut wurde, zu kaufen und abzutragen.

Die Ausgrabungen in der Basilica Aemilia auf dem Forum Romanum haben durch Dr. A. Bartoli einen neuen Aufschwung genommen, aber darüber will ich die Leser der Kunstchronik in einem besonderen Aufsatz benachrichtigen. *FED. H.*

NEKROLOGE

Sir **Lawrence Alma-Tadema** verstarb am 25. Juni in Wiesbaden, woselbst er sich in Begleitung seiner Familie zur Kur befand. Er war der Sohn von Pieter Tadema, eines Notars in Leuwarden in Friesland, und wurde am 8. Januar 1836 in dem benachbarten Dorfe Douryp geboren. Tadema erreichte mithin ein Alter von 76 Jahren. Nachdem sein Vater früh verstorben war, wünschte die Mutter, daß der Knabe der Laufbahn des Vaters folgen möchte, aber da der Widerstand desselben gegen diese Absichten sich als unbesiegbar erwies, so blieb schließlich nichts weiter übrig als dem Knaben seinen Willen zu tun und ihn Maler werden zu lassen. — Seine Jugendgeschichte ist die so vieler Künstler. Verschiedene Unterrichtsanstalten verweigerten ihm die Aufnahme, bis er endlich glücklich genug war in der Kunstakademie von Antwerpen ein Unterkommen zu finden. Hier studierte er zuerst unter Wappers, dem Führer einer Art von Reaktion und der sich bildenden nationalen Schule im Gegensatz zu den pseudoklassischen Idealen der Gefolgschaft J. L. Davids. Hier schritt Tadema zwar gut vorwärts, aber erst unter der Leitung von Leys, seinem nächsten Lehrer, entwickelte sich das wirkliche und

bedeutende Talent des jungen Künstlers. Das Andenken des letzteren hat Alma-Tadema nicht nur stets in hohen Ehren gehalten, sondern auch offen bekannt, daß sein Einfluß entscheidend für ihn blieb. Er half Leys bei Herstellung der Fresken im Antwerpener Stadthause, er nahm die Methode und Farben, sowie endlich auch die antikisierende Richtung des Meisters an, und behielt letztere getreulich bis zu seinem Tode bei. Leys war ein belgischer Patriot und bezeugte das regste Interesse für die Geschichte seines Landes, namentlich aber für die des Mittelalters und der Renaissance. — Die frühesten von Tadema geschaffenen Werke von Belang stützen sich inhaltlich auf die Schriften des alten Historikers Gregorius von Tours und wurzeln in der Geschichte der Merowinger und der fränkischen Königszeit. Mehr oder minder lehnen sich die betreffenden Arbeiten dieser Epoche noch an Leys an und behalten einen Zug des Genres bei, so unter anderen in »Clotilde am Grabe ihrer Enkel« (1858) und »Die Erziehung der Kinder Chlodwigs« (1861), zuerst in Antwerpen ausgestellt. Aber schon in diesen Gemälden übertrifft Tadema seinen Lehrer in der schärferen Individualisierung des Charakters der dargestellten Personen. Als eins der besten Werke dieser Periode kann »Fredegunde am Totenbett von Praetextatus« gelten. Die Details der dekorativen Elemente zeigen hier die frühesten Beispiele kostbarer Ausstattung und einen prachtvollen römischen Mosaikfußboden. — Bis zum Jahre 1863 verblieb er bei der Darstellung der merowingischen Epoche, um sich dann mit seinem Gemälde »Ägypten vor 3000 Jahren« dem antiken Zeitalter zuzuwenden. So ist es dann namentlich das griechische und römische Altertum, dem Tadema den inhaltlichen Stoff seiner Gemälde entnimmt. Schärfe der Zeichnung, ein kühler, vornehmer Ton ohne besondere Lichtreflexe, bilden eine Eigentümlichkeit aller dieser Werke, zu denen sich aber eine bis zur Virtuosität gehandhabte Kunst in der Nachahmung des Marmors, der Stoffe, der Kleidung, Waffen, Gerätschaften, Kunstgegenstände und besonders der Bronzen hinzugesellt. Wenn es auch fraglich erscheint, ob das antike Leben sich so zugetragen hat, wie der verstorbene Meister es darstellte, so macht er es uns doch sehr annehmbar und wahrscheinlich in seinem malerischen Vortrag. Ägypten hielt den Künstler etwa drei Jahre fest, eine Periode, in der ein Dutzend Werke entstanden. Danach war es bis zu seinem Lebensende Rom und Griechenland, das ihn fesselte. Im Jahre 1869 erregte namentlich Tademas »Der Pyrrhische Tanz« berechtigtes Aufsehen in England, woselbst das Bild in der Königlichen Akademie ausgestellt worden war. Die Annahme besitzt viel Wahrscheinlichkeit für sich, daß der Künstler seinen 1870 begonnenen Aufenthalt in Brüssel schon 1871 abbrach, um nach London überzusiedeln, weil der Erfolg der Ausstellung des soeben genannten Gemäldes hier zu glänzenden Aussichten berechtigte. Diese realisierten sich auch tatsächlich sehr bald. Gerade die kühle, leidenschaftslose, aber zarte und äußerst geschmackvolle Behandlung seines historischen Stoffes und dessen gesamte technische Ausführung sagten dem englischen kunstliebenden Publikum, für das er geschaffen zu sein schien, ungemein zu. Den Post-Impressionisten war Tadema sehr abgeneigt. »Wenn ich ein Bild aus dieser Schule sehe«, sagte er gelegentlich zu mir, »fühle ich so ungefähr, was man als einen Schlag ins Gesicht bezeichnen könnte.« Gegen junge Künstler war er im übrigen ebenso generös wie ermutigend. 1899 wurde der Künstler als Baronet in den Adelsstand erhoben. Seine erste Gattin war eine geborene Mme. de Gressin de Bois-Girard, von der sich zwei Töchter am Leben befinden. Die ältere zeichnet sich als Schriftstellerin aus, während die jüngere in die Fußtapfen ihres Vaters getreten und eine sehr gute Malerin geworden ist. Die Gesichtszüge seiner zweiten Gemahlin, der schönen Miss Laura Epps, die bereits vor drei Jahren verstarb, wurden von dem Meister in vielen seiner Werke wiedergegeben. Sie selbst war gleichfalls eine bedeutende Malerin. — Zuerst nach seiner Übersiedelung nach London hatte Tadema seine Wohnung und Atelier in Townshead House, im Norden von Regent Park, aber ein Kahn mit einer Pulverladung explodierte in der Nähe des Hauses und verwandelte es in eine Ruine. Er bezog nun ein Haus in Grove End-Road in St. Johns Wood, das bisher der französische Künstler Tissot innegehabt hatte. Seit dem Jahre 1897 war Tadema Mitglied der Königlichen Akademie und 1905 erhielt er den englischen Orden »Pour le mérite« für Kunst und Wissenschaft. Er war persönlich ein liebenswürdiger Mensch, dem ich manche angenehme Stunde in London zu verdanken habe. — Des Meisters Gemälde »Dedikation an Bacchus« wurde vor einigen Jahren für 5600 Guineas, »Homer« gleichfalls für denselben Preis und »Frühling« für 4500 £ verkauft. Unter allen Umständen hat sich Sir Lawrence Alma-Tadema einen bleibenden Platz in der Kunstgeschichte unserer Epoche gesichert. Seine Beisetzung fand am 5. Juli in der St. Pauls Kathedrale statt, und er ruht daselbst in der Nähe von Reynolds, Turner, Holman Hunt und Landseer. — *O. v. Schleinitz.*

In Leipzig ist **Oskar Bluhm,** der mit seinem Freunde Oskar Zwintscher einer der ältesten Zeichner für die »Meggendorfer Blätter« war, gestorben, einer der ersten, die in der Art Reczniceks und Heilemanns Bilder aus der eleganten Welt für periodisch erscheinende Blätter schufen.

In Hamburg starb im Alter von 78 Jahren der bekannte Kölner Kunstsammler **Freiherr Albert von Oppenheim.** Vor einigen Jahren wurde das Gerücht laut, daß er seine Sammlung verkauft habe; es handelte sich jedoch nur um die mittelalterlichen Elfenbeine. Von den rheinischen Gemäldesammlungen war die Oppenheimsche die bei weitem bedeutendste, beinahe die einzige auf Qualität gestellte Besonders die alten Niederländer, vertreten durch P. Cristus Bouts und Memling, neben ihnen Originale von Rubens Rembrandt, Frans Hals und P. de Hooch und vielen anderen, auch italienischen und spanischen Meistern, stellten einen fast einzigartigen Besitz dar. Wohl kein Kunstfreund versäumte es, in Köln dem weiträumigen Patrizierhause in der Glockengasse einen Besuch zu machen und durfte bei dem selten liebenswürdigen alten Herrn immer einer freundlichen Aufnahme gewiß sein. Er zeigte seine Schätze gern und hat auch immer freigebig dazu beigetragen, große Leihausstellungen, besonders die belgischen, zu bereichern. Nicht so allgemein bekannt waren die plastischen und kunstgewerblichen Schätze des Freiherrn Albert. In den letzten Jahren hat er vornehmlich, aber nicht mit demselben Glück, Holzplastik erworben; einige dieser Objekte waren eben auf der »Exposition des miniatures« in Brüssel erstmalig öffentlich zur Schau gestellt. Die Sammlung rheinischen Steinzeuges ist, nicht der Zahl, wohl aber der Qualität nach, zweifellos die erste in deutschem Privatbesitz. Auch sächsisches Steinzeug und ein wundervoller Hirsvogel-Krug, ferner italienische Majoliken und Metallarbeiten verschiedenster Gattung gehören mit erlesenen alten Möbeln zum Kunstbesitz des Hauses. Der alte, auch bereits verstorbene Kunsthändler Nicolaus Steinmeyer hat früher den Freiherrn bei seinen stets wählerischen Ankäufen unterstützt. Zum engeren Freundeskreise gehörte besonders Domkapitular Schnütgen, dessen Vorliebe für die kirchliche Kunst des Mittelalters vom Freiherrn Albert geteilt wurde. Ob die wertvollen Kunstsammlungen der Stadt Köln erhalten bleiben, muß fraglich erscheinen. — Erst jetzt wird bekannt, daß die drei

in einem Rahmen vereinigten Bildnisse von van Eyck (?), Bouts und Memling für eine Million Francs kurz vor dem Tode des Besitzers nach Paris verkauft wurden, von wo sie voraussichtlich über das große Wasser gehen werden.

Der Hamburger Landschaftsmaler und Portätist **Ernst Wiemann**, ein Schüler von Carlos Grethe und Graf Kalckreuth, eine geschätzte Kraft auf dem Gebiete des künstlerischen Plakates, ist in Garstedt, Holstein, gestorben.

In **Velletri** starb im 87. Lebensjahre die Malerin **Emma Gaggiotti-Richards**. Die Künstlerin hat lange Zeit in Berlin gelebt und während dieser Zeit bekannte Bilder Friedrich Wilhelms IV., Wilhelms I. und Alexander von Humboldts gemalt.

Der Landschaftsmaler **Alfred Rehfous**, Schüler von Barthelemy Menu, Cabanel und Benjamin Constant, ist in Genf im Alter von 52 Jahren plötzlich gestorben.

In **Dresden** ist, 79 Jahre alt, der Maler **Victor von Schubert-Soldern** am 30. Juni gestorben. Er pflegte das italienische Sittenbild und die Historienmalerei, doch sind seine Werke der Allgemeinheit wenig bekannt geworden.

PERSONALIEN

Der Zweckverband **Groß-Berlin** hat den Stadtbaurat **Kiehl** von Neu-Kölln zum Städtebauer für Groß-Berlin gewählt. Kiehl ist am 21. April 1874 zu Danzig geboren; in Neu-Kölln waltete er seines Amtes seit 1905. Dort schuf er u. a. zwölf Gemeindeschulen, die Realschule und die höhere Mädchenschule, das Rathaus, die Feuerwache, das Krankenhaus und entwarf die Anlage zu dem Rieselgutshof.

Nach den Plänen von Kiehl wird in Neukölln der Reuterplatz seine künstlerische Ausschmückung erhalten. Geplant ist eine Art Pergola, eine im Halbrund laufende Pfeilerhalle, die von Rosen umrankt werden soll, und in die Öffnung des Halbrundes wird der Reuterbrunnen zu stehen kommen, den der Sieger in dem dafür ausgeschriebenen Wettbewerb, der Berliner Bildhauer *Heinrich Mißfeldt*, ausführen wird.

Prof. Wilh. Trübner ist zum Ehrenmitglied der Mailänder Akademie der bildenden Künste ernannt worden. Die Brera besitzt die Modellpause (1877) von Trübner, der fast regelmäßig in Venedig und jüngst auch auf der internationalen Kunstausstellung zu Rom vertreten war.

Stuttgart. Die Akademie der bildenden Künste hat Prof. **Robert Pötzelberger** auf zwei Jahre zum Direktor gewählt. Man ist damit zu dem verfassungsmäßigen Zustand zurückgekehrt, alle zwei Jahre einen Direktor neu zu wählen.

Paul Meyerheim, der noch immer rüstig als Leiter der Tierklasse an der Hochschule in Charlottenburg wirkt, konnte am 13. Juli seinen siebzigsten Geburtstag in voller Frische feiern.

Der Berliner Maler **Ernst Pfannschmidt**, ein Sohn des bekannten Geschichtsmalers und Bruder des Bildhauers Friedrich Pfannschmidt, ist zum **Professor** ernannt worden. Er hat die Auszeichnung seiner starken Begabung für das monumentale Kirchenbild zu danken.

Der König von Württemberg hat **Gustav Schönleber** die Große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Kronenordens verliehen.

Geheimer Hofrat Professor Dr. Martin Dülfer in Dresden, erster Vorsitzender des Bundes Deutscher Architekten, ist vom Comité Permanent des Architectes in Paris, dem er seit 1908 angehört, zum Sekretär gewählt worden. Der zweite Vorsitzende des Bundes, Geh. Baurat Prof. Frentzen in Aachen, wurde zum lebenslänglichen Mitglied des Komitees ernannt.

Zum Direktor der Charlottenburger Kunstgewerbeschule wurde Regierungs-Baumeister **Wilhelm Thiele**, zurzeit Direktor der Kunstgewerbeschule in Bielefeld, als Lehrer und Künstler gleich geschätzt, gewählt.

Durch die Berufung des Dr. Detlev Freiherrn von Hadeln an die Bibliothek der Königlichen Museen nach Berlin ist die Direktorialassistenten-Stelle des Dresdener Kupferstichkabinetts frei geworden. Diese ist vom 1. Juli des Jahres ab Dr. **Max Loßnitzer** übertragen worden. — Ferner ist an der Dresdener Gemäldegalerie Dr. **Walter Biehl** als Volontär-Assistent eingetreten.

Freiburg i. Br. Zur Errichtung eines Instituts für kirchliche Archäologie und einer Lehrkanzel für das gleiche Fach an der Universität hatte der 1901 verstorbene Kirchenhistoriker und Archäologe Frz. X. Kraus den Betrag von 40000 Mk. gestiftet. Die badische Regierung hat sich nun, der »N. Bad. Landesztg.« zufolge, entschlossen, den Bestimmungen des Stifters entsprechend, eine etatmäßige außerordentliche Professur für christliche Archäologie zu errichten und diese dem Freiburger Dozenten der Kirchengeschichte **Joseph Sauer**, einem Schüler von F. X. Kraus, zu übertragen.

WETTBEWERBE

Aus dem engeren **Wettbewerb** zur Errichtung eines **Gedenkbrunnens für Dr. Heinrich Hoffmann**, den Verfasser des »Struwwelpeter«, auf dem Platz an der Weißfrauenkirche in Frankfurt a. M., ist der Bildhauer *Johannes Belz* aus Frankfurt als Sieger hervorgegangen. Das Komitee hat ihm auch die Ausführung übertragen. Gleichzeitig hat der Frankfurter Kunstverein dem Münchener Bildhauer *Heinrich Wirsing* die Ausführung der um Weihnachten 1911 ausgestellt gewesenen und vom Komitee angekauften **Büste Heinrich Hoffmanns** in Marmor übertragen.

In einem engeren **Wettbewerb** für ein **Denkmal des verstorbenen Herzogs Ernst von Sachsen-Altenburg** in der Stadt Altenburg hat der Ausschuß unter sechs eingegangenen Entwürfen den des Karlsruher Bildhauers *Wilhelm Volz* zur Ausführung bestimmt. Die Figur soll in doppelter Lebensgröße in Marmor ausgeführt werden.

Riga. Bei der von der Stadt ausgeschriebenen Konkurrenz um ein **Denkmal** für den Feldmarschall Fürsten **Barclay de Tolly** sind sämtliche drei Preise, im Gesamtbetrage von 3000 Rubeln, den Entwürfen des Professors *Wilhelm Wandschneider in Charlottenburg* zuerkannt worden. Zum Ankauf empfohlen wurde der Entwurf des Bildhauers *Konstantin Starck* in Berlin-Wilmersdorf. Eingegangen waren 44 Entwürfe. Das Preisgericht bestand aus den Herren Bildhauer Geheimer Rat Professor Robert Diez-Dresden; Akademieprofessor Hugo Salemann-Petersburg und Stadtarchitekt Akademiker Reinh. Schmaehling-Riga.

N.

Im **Wettbewerbe** um das Stipendium der Dr. **Paul Schultze-Stiftung** im Betrage von 3000 Mark zu einer einjährigen Studienreise nach Italien ist der Preis dem Bildhauer **Gustav Koenig** in Charlottenburg verliehen worden.

DENKMALPFLEGE

Der Gemeinderat von **Murten** in der Schweiz hat sich kürzlich mit Maßnahmen zur Erhaltung der Ringmauer befaßt und Vorschriften erlassen, um diese Mauern, ein historisches Denkmal ersten Ranges, vor Durchbrechung, Ent-

stellung und Verbauung zu schützen. In diesen Vorschriften ist auch die Zone festgesetzt, innerhalb derer keine Bauten aufgeführt und erhebliche Veränderungen vorgenommen werden dürfen, die den Eindruck und die freie äußere Umgebung der Ringmauern irgendwie beeinträchtigen. Murten hat bis heute fast vollständig seine mittelalterliche Umwehrung erhalten. Auch innerhalb der Ringmauern sind nur wenige Häuser, deren Entstehung in die letzten Jahrzehnte fällt. So bietet es, überragt von seinen schönen Mauertürmen und dem trutzigen Schloß, geschmückt mit seewärts gelegenen Terrassen, die einen prachtvollen vielhundertjährigen Baumbestand haben, ein gut erhaltenes Bild alter Zeit.

DENKMÄLER

Für **Wilhelm Roscher,** den berühmten Nationalökonomen, wollen seine Schüler und Verehrer in der Leipziger Universität eine Denkmalsbüste errichten. **Karl Seffner,** der Leipziger Bildhauer, wird sie schaffen. Die erforderlichen Beiträge sind zum großen Teil bereits vorhanden, und der Leipziger Universitätssenat hat einen hervorragenden Platz für das Werk zugesichert.

Das Komitee für den **rheinischen Bismarck** hat jetzt Wilhelm Kreis und Hugo Lederer aufgefordert, bis zum 1. Oktober dieses Jahres ihren endgültigen Entwurf einzureichen.

AUSGRABUNGEN

Der Genfer Ägyptologe Edouard Naville hat jüngst in einer Schweizer Tageszeitung über die von ihm geleiteten **Ausgrabungen des Egypt Exploration Fund zu Abydos** berichtet, wo er hinter dem berühmten Seti-Tempel (ca 1300 v. Chr.) eine Riesenmastaba teilweise ans Licht gebracht hat, deren fast vier Meter starke Mauern aus enormen Quartzit-Blöcken mit äußerster Sorgfalt gefügt sind. Eine Kammer dieser Grabanlage war bereits vor einigen Jahren teilweise von Miß Murray ausgegraben und die Totenbuchtexte, die ihre Wände bedeckten, kopiert worden. Vier weitere Kammern hat Naville hinter dieser bereits gesichtet; jedoch macht die Entfernung der gewaltigen Sandschichten, welche sie bedecken, außergewöhnlich große Schwierigkeiten. Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß diese Grabanlage endlich zu dem legendaren Obirisgrab den Weg erschließt. — Die von Miß Murray kopierten Texte tragen zwar den Namen des Merneptah, des Enkels Seti I. und des wahrscheinlichen Pharao des Exodus; aber es war nach Naville eine Usurpierung der Grabkammer, welche selbst in viel frühere Zeit zu setzen sei. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Für die **Frühjahrsausstellungen des »Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen«** konnte in den letzten Jahren eine merkliche Erhöhung des Gesamtniveaus festgestellt werden. Mehr und mehr nehmen junge Kräfte neben den »erprobten« und leider immer noch zu vielen unerprobten »alten Streitern« an dieser Veranstaltung teil. Erfreulicherweise begegnet man in diesem Jahre auch wieder Clarenbach, Schmurr und Ophey von der Sonderbundtruppe, die als »die Friedfertigen« unter Führung des Connetable August Deusser jetzt wieder in die Düsseldorfer Kunst-Garnison eingeschrieben sind. Als Ziel winkt allen Teilnehmern die beträchtliche Summe, die alljährlich vom Kunstverein ausgeworfen wird, damit die angekauften Kunstwerke an die Mitglieder verlost werden. In diesem Jahre sind es 36000 Mark gewesen und überdies wurden auf der verflossenen Kunstpalast-Ausstellung der Düsseldorfer Künstler, über die an dieser Stelle rücksichtsvoller Weise nicht berichtet worden ist, ebenfalls große Summen für Ankäufe ausgegeben. Wollte man die Art der Verwendung im einzelnen kritisieren, gäbe es nicht überflüssige Arbeit zu leisten. Die in alle Welt verstreuten Mitglieder dieses größten deutschen Kunstvereines sind zweifellos nicht eben unter den »Blauen Reitern« oder den Stammgästen der Pariser »Indépendants« zu suchen — trotzdem scheint man ihre Kunstfreude einigermaßen zu unterschätzen. (Die farbigen Jahresgaben des Kunstvereins!) Es wäre zweifellos besser um die öffentliche Kunstpflege des Kunstvereins bestellt, wenn es in Düsseldorf, und überhaupt am Rheine, eine einsichtigere Kunstkritik gäbe. Man sucht jetzt für Düsseldorf mit heißem Bemühen einen Galeriedirektor, der nicht gar zu abständig, nicht gar zu selbständig, vor allem auch nicht gar zu modernistisch sein darf; ein führender Kunstkritiker wäre für diese Stadt der versäumten Gelegenheiten zum mindesten von derselben Wichtigkeit. Schließlich kann doch die Beweihräucherung der Düsseldorfer Kunst und insbesondere des jeweiligen »Malkasten«-Stammtisches nicht die wesentliche Aufgabe der Kritik sein; andersgeartete Bestrebungen pflegen hier nicht etwa offen bekämpft (das ließe sich hören), sondern lieber (es ist so bequem) totgeschwiegen zu werden. Dazu kommt dann noch die liebevolle Unterstützung, die die große Nachbarin in Köln noch jedem Wettbewerb um die erfolgreichste Mittelmäßigkeit geschenkt hat.

Es sei hier lediglich gesagt, daß zahlreiche Ankäufe des Kunstvereines sich durchaus nicht aus künstlerischen Erwägungen rechtfertigen lassen. Gerne sei dabei das Bestreben anerkannt, den verschiedenen auf der Ausstellung vertretenen Kunstrichtungen gerecht zu werden. Aber auch zehn Schwalben machen noch keinen Sommer.

Als bester der Düsseldorfer Maler, was die Beherrschung der Palette angeht, erweist sich wiederum Adolf Schönnenbeck, dem man nur wünschen möchte, daß er seine unbestrittenen Fähigkeiten einmal in einem runden Meisterwerke zeigen möchte. Dieser Leibl verwandte Künstler ist uns noch seine »Dorfpolitiker« schuldig. J. P. Junghanns, der Paul Potter der Akademie, entfernt sich, zu seinem Vorteil, immer mehr von Zügel und hat sogar die violetten Reflexe im Malkasten zurückbehalten. Und dann sind noch Dreydorff und Gooßens, Jernberg (Königsberg) und Kukuk zu nennen, von neuen Namen Agnes Niemeyer, mit einer beachtenswerten Talentprobe, und J. Oberboersch. Unter den Plastiken tut sich wieder der in Paris lebende Kölner Franz Löhr hervor. Am besten war die Auswahl bei der Graphik, bei der sich Namen wie Hans Meid, K. Kollwitz, Walter Klemm finden. *A. W—r.*

Im **Frankfurter Städelschen Institut** sind **Daniel Chodowieckis Werke** jetzt zu einer Ausstellung vereinigt, die Radierungen und auch eine Anzahl Handzeichnungen zeigt. Die Frankfurter Sammlung besitzt die Radierungen Chodowickis in seltener Vollständigkeit. Sie hatte im Jahre 1866 die Kollektion des Frankfurter Senators Usener (über 3000 Nummern) für 1200 Gulden erworben.

Außer den in Nr. 31 der »Kunstchronik« mitgeteilten wurden auf der **Kölner Sonderbund-Ausstellung** noch folgende Verkäufe abgeschlossen: *E. Munch,* Weiblicher Halbakt, *V. van Gogh,* Knabenkopf auf gelbem Grund, *Max Clarenbach,* Sommer, *Schmidt-Rotluff,* Kette, *Othon Friesz,* Landschaft bei Marseille, *A. Marquet,* Notre Dame de Paris und verschiedene kunstgewerbliche Arbeiten von *F. H. Ehmcke, P. Kuhlmann* u. a. aus der angegliederten Ausstellung der »Gilde«. — Die Ausstellung wurde im ersten Monat von 8849 Personen besucht.

In **Genf** hat die Kunsthandlung Moos ein frühes Werk von **Hodler** »Vom Gewitter überrascht« ausgestellt. Es zeigt vier junge Frauen, die sich im sturmgepeitschten Kahn eng umschlungen halten und vorn und hinten im Schiff je einen Bootsmann. Das Gemälde ist im Jahre 1887 anläßlich eines Wettbewerbes entstanden, an dem sich Hodler beteiligt hatte.

Leipzig. Die Internationale **Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik** wird, wie nunmehr endgültig beschlossen ist, auch eine *historische* Abteilung enthalten, eine »**Halle der Kultur**«, in der im Zusammenhang die Entwicklung der Kultur dargestellt werden wird, wie sie sich in Entstehung, Entwicklung und Handlung buchgewerblich-graphischer Betätigung im weitesten Sinne niedergeschlagen hat; angefangen bei den Resten vorgeschichtlicher Zeit und der Veranschaulichung der einschlägigen Verhältnisse bei den primitiven Völkern über die Kulturvölker des alten Orients und der griechisch-römischen Welt hinweg durch das Mittelalter hindurch bis in unsere Gegenwart und in zukünftige Bildungen hinein, vor deren Keimen unsere Gegenwart steht. Die Organisation dieser geschichtlichen Abteilung ist in die Hand eines Ausschusses gelegt, dem bisher Geheimrat Professor Dr. Lamprecht als Vorsitzender, Professor Dr. Georg Witkowski als stellvertretender Vorsitzender, sowie Geheimrat Professor Dr. Sudhoff, Professor Dr. Weule und Dr. J. Goldfriedrich angehören.

Karlsruhe, Kunstgewerbemuseum. Seit kurzem ist in zwei Räumen des ersten Stockes die **Sammlung Lußmann** (früher Neckargerach) ausgestellt, die gemeinsam vom Kunstgewerbemuseum und der Großh. Altertumssammlung erworben wurde. Durch den Zusammenschluß dieser zwei Institute war es erst möglich geworden, die ganze Sammlung um einen verhältnismäßig billigen Preis für Baden, aus dem die meisten Stücke der Sammlung stammen, zu erhalten. Der Altertumssammlung fallen die Skulpturen, dem Kunstgewerbemuseum alles übrige zu.

Die Holzplastik ist in einer ganzen Anzahl von Stücken bester Qualität, besonders aus der Spätgotik und dem beginnenden 16. Jahrhundert, vertreten; doch finden sich auch Werke späterer Epochen. An erster Stelle zu erwähnen ist eine Gruppe »Krönung Mariae« (früher in Mergentheim a. d. Tauber) von Riemenschneider und zwar aus der Zeit um 1510. Der gleichen Stilstufe gehört auch ein stattlicher Sebastian an, der, wenn er nicht von Riemenschneider selbst ist, doch unbedingt in seiner Werkstatt entstanden sein muß. Weniger mit Riemenschneider scheinen mir dagegen eine Pietà und eine Anna selbdritt zu tun zu haben, die die Ausstellung ebenfalls als Werke von Riemenschneider bezeichnet; sie dürften wohl nur ganz allgemein derselben Schule zugerechnet werden. In die Nähe des Jörg Syrlin (?) weist eine Anna selbdritt, doch kommt der Meister selbst wohl nicht in Betracht. Ohne Beziehung zu bestimmten Künstlern, aber von ausgezeichneter Ausführung ist eine Maria mit Kind (aus Heilbronn), die in ihrer Faltengebung fast Stoßsche Größe erreicht. Erwähnenswert ist ferner eine weibliche Heilige mit Kelch, ein Christus auf der Weltkugel thronend, sowie ein fein geschwungener Nicolaus, dessen Gesicht allerdings modern ergänzt ist.

Unter den für das Kunstgewerbemuseum bestimmten Gegenständen, die im vorderen Saale vereinigt sind, sind zuerst die Möbel: Stühle, Tische, Kredenzen, Schränke aller Stilepochen mit der Spätgotik beginnend hervorzuheben; besonders kostbar zwei reich geschnitzte Schränke aus dem beginnenden 16. Jahrhundert. Ferner sind in großen Vitrinen kunstgewerbliche Stücke aller Art, Fayencen eine große Zinnsammlung, Gläser, Steingut, Goldschmiedearbeiten, unter denen ein romanisches Büchschen in Zellenschmelz auffällt, ausgestellt, auf die im einzelnen hier natürlich nicht eingegangen werden kann. Jedenfalls erfährt das Kunstgewerbemuseum durch diesen Ankauf eine ganz erhebliche Bereicherung seiner Bestände.

Die Skulpturensammlung wird ja wohl leider, wie so vieles, wegen Platzmangel ins Depot der Großh. Altertumssammlung wandern und dort vorläufig schwer zugänglich sein. Freunde der deutschen Plastik seien deswegen nachdrücklich auf diese nur kurz dauernde Ausstellung hingewiesen. *H. Th. B.*

Mannheim. Auf Antrag von Direktor Dr. Wichert hat sich der Stadtrat in Übereinstimmung mit dem Kunstverein bereit erklärt, gemeinsam mit ihm die nächste *Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes* vom 1. Mai bis 1. Oktober 1913 zu übernehmen; sie soll in der Mannheimer Kunsthalle veranstaltet werden.

München. In der Modernen Galerie Thannhauser fand im Juni eine Nachlaß-Ausstellung des Stuttgarter Malers **Hans Brühlmann** statt, dessen Wirken Hans Hildebrandt im Jahrgang 1909/10 unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« gewürdigt hat. Sie enthielt über sechzig Werke des im September vergangenen Jahres im Alter von nur 33 Jahren verstorbenen Künstlers, der weiteren Kreisen besonders durch seine Wandmalerein in den Pfullinger Hallen und der Stuttgarter Erlöserkirche bekannt wurde.

Düsseldorf. In der städtischen Kunsthalle wurden die Oberlichtsäle im Obergeschoß, in denen sonst die Gemäldegalerie untergebracht ist, ausgeräumt und neu hergerichtet, um der Bildersammlung des Königl. Rates **Marcell von Nemes** in Budapest ein würdiges Heim für ein halbes Jahr zu bieten. Die Ausstellung ist am 10. Juli eröffnet worden und soll bis zum Dezember dauern. Der bekannte Sammler hat der Kunsthalle nicht weniger als 121 Kunstwerke, also bedeutend mehr, als seinerzeit der Alten Pinakothek, hergeliehen. Für Düsseldorf bedeutet diese Ausstellung eine große Anziehungskraft neben der soeben eröffneten Städte-Ausstellung im Kunstpalast.

SAMMLUNGEN

Das Städtische Museum der bildenden Künste in Leipzig hat ein vorzügliches Frauenbildnis von **Anselm Feuerbach,** mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1866 bezeichnet, erworben. Die Dargestellte ist ein reifes Weib von echt Feuerbachschem Typus; sie ist im Profil gesehen, eine bleiche, schwarzhaarige Erscheinung auf dunkelbraunem Hintergrund, dem eine bläuliche Teilung einen pikanten Akzent gibt. Unter der freien Brust hält die Hand eine weiße Drapierung. Das Werk war bisher wenig bekannt und hat für das Leipziger Museum als römischer Feuerbach besonderen Wert, weil einen sehr charakteristischen venezianischen (Das Kinderständchen) das Museum längst sein eigen nennt.

Die Stadt **Charlottenburg** hat durch ihre Kunst-Deputation aus dem Nachlasse Franz Skarbinas sein figurenreiches Gemälde »Kurpromenade in Karlsbad« erworben.

Das städtische Museum in **Danzig** gelangte in den Besitz von Skarbinas »Sonnenuntergang«.

Das **Berliner Kupferstichkabinett** hat für seine moderne Abteilung als Geschenk eine größere Reihe **graphischer Arbeiten Max Liebermanns** erhalten, darunter das erste radierte Blatt, ein Geschwisterpaar nach dem Gemälde aus dem Jahre 1876.

Der **Chemnitzer Kunsthütte** hat der im Frühjahr dieses Jahres verstorbene Privatmann R. Leonhardt-Dresden eine Sammlung von zwanzig Ölgemälden moderner Meister vermacht.

Der **Louvre** hat ein Hauptwerk von **Théodore Rousseau,** die »Allée de Châtaigniers«, für 270 000 Frs. auf der Auktion Carcano erworben (deren ausführliches Resultat im »Kunstmarkt« 37 veröffentlicht wurde). Für dieses Bild waren im Jahre 1868 27400 Frs. auf einer Versteigerung bezahlt worden. Der Umstand, daß eine Nachkommin des Malers in ärmlichsten Verhältnissen lebte, während seine Bilder, für die er selber nur verhältnismäßig geringe Summen erhalten hat, zu diesen außergewöhnlich hohen Preisen verkauft werden, gab wieder einmal Veranlassung, in Künstlerkreisen für ein Gesetz zu propagieren, daß die Maler oder deren Nachkommen prozentualiter an dem Gewinn, der durch den Wertzuwachs entsteht, beteiligen soll, ein Verlangen, das wohl schon aus praktischen Gründen unausführbar ist. Denn ebensogut müßten doch schließlich die Künstler auch für die Verluste aufkommen, die durch Sinken der Preise hervorgerufen werden, wie das gerade jetzt beispielsweise mit den Bildern Alma Tademas der Fall ist.

VEREINE

Die nächste Hauptversammlung des **Vereins deutscher Ingenieure** wird in Leipzig vom 23.—25. Juni 1913 abgehalten werden. Zu dieser Hauptversammlung wird die American Society of Mechanical Engineers eingeladen.

Über **italienische Künstler in England während des 16. Jahrhunderts** sprach jüngst R. W. Carden in der englischen Society of Antiquaries. Der Vortragende wollte nicht den ganzen Gegenstand systematisch behandeln, sondern nur einige bisher der allgemeinen Kenntnis entgangene Fakten vorbringen. Er zeigte, daß das Grab des Dr. Young in der »Chapel of the Rolls« nunmehr definitiv als ein Werk des Torrigliano angenommen werden kann, da die zeitweilige Entfernung des Denkmals im Jahre 1895 neue und sichere Beweise geliefert hat davon, daß die Männer, welche am Grabe Heinrichs VII. zu Westminster arbeiteten, auch in der »Chapel of the Rolls« beschäftigt waren. — Über Giovanni da Maiano, der für Wolsey zu Hampton Court arbeitete, brachte Carden ein Dokument bei, welches diesen Giovanni als den Neffen der Brüder Benedetto und Giuliano da Maiano hinstellte. — Ferner zitierte er einen Brief des Pietro Aretino an Girolamo da Treviso, der definitiv zeigt, daß letzterer von Heinrich VIII. im Jahr 1542 zum Bau eines Palastes berufen war, also zwei Jahre vor der Anstellung des Giovanni von Padua als »Devizer of his Majesty's buildings«. Dieser Brief des Aretino ist die früheste Notiz über einen italienischen Architekten, der am englischen Hofe Verwendung gefunden hat. Leider läßt sich das Gebäude nicht identifizieren. — Der Bildhauer Nicolas de Modena wurde endlich von Carden mit einem Künstler Nicolo dell' Abbate identifiziert, der zu Fontainebleau mit Primaticcio tätig und dessen erster Gehilfe gewesen war. Die über die beiden Künstler bekannten Tatsachen passen in vorzüglicher Weise zusammen und die Annahme ihrer Identität löst gewisse Schwierigkeiten, welche Tiraboschi und andere Kunsthistoriker, die sich mit dem Leben des Nicolo dell' Abbato beschäftigt haben, verwirrt hatten. — Angesichts des internationalen kunsthistorischen Kongresses, der im Oktober in Rom tagt und der sich in besonderer Weise mit den Beziehungen der italienischen Kunst zu der anderer Länder beschäftigen soll (Rapporto dell' arte italiana con l' arte dei vari paesi), mag die Inhaltsangabe des Vortrags von Carden die Leser dieser Zeitschrift interessieren. *M.*

VERMISCHTES

Den Plan eines **Marées-Museums** entwickelt Julius Meier-Graefe in seinem soeben bei Piper in München erschienenen Werke über den Meister, das er seinem großen Marées-Werke hat folgen lassen. Das Oeuvre ist in wenigen Händen, der größte Teil ist öffentlicher Besitz, so daß die Möglichkeit tatsächlich vorhanden ist, es zu zentralisieren und so den Entwicklungsgang dieses eigenartigen Geistes nahezu vollkommen anschaulich zu machen.

Im Anschluß hieran sei auf das **Verzeichnis von Original-Photographien und Lichtbildern nach Werken des Hans von Marées** hingewiesen, das der Verlag E. A. Seemann in Leipzig soeben veröffentlicht hat. Dieser Katalog, der rund 500 Nummern umfaßt, folgt dem von Meier-Graefe herausgegebenen großen Marées-Werke und den dort angegebenen Standorten. Das mit zwölf Reproduktionen geschmückte Verzeichnis, das als ein kleines Kompendium allen Verehren des Meisters willkommen sein wird, wird den Interessenten von E. A. Seemann unberechnet zugesandt.

Neue Arbeiten Hugo Lederers. Zum hundertjährigen Jubiläum der Kruppschen Fabrik hat **Hugo Lederer** eine Reihe von Arbeiten vollendet, die für das Essener Haus bestimmt sind und die insgesamt eine Art bildhauerischer Verkörperung der Arbeit und ihres Erfolges bilden In der Ehrenhalle des neuen Kruppschen Verwaltungsgebäudes, die dem Gedächtnis der drei Krupps gewidmet sein soll, erhalten sie ihren Platz, zunächst eine Frauengestalt, den Segen der Arbeit und den Aufschwung des Werkes verkörpernd. Die großgeformten Glieder und Falten, deren dunkles Material durch die hellen Glanzlichter des polierten Steins ein ganz eigenes Leben erhielt, hat etwas von dem streng gebundenen Rhythmus zielsicherer Arbeit, wie er für diesen Ort wohl am Platze ist. Für die Seitenfelder neben der Figur schuf Lederer zwei Bronzereliefs, die über den Inschriften die Köpfe der beiden jüngeren Krupps zeigen, und schließlich für die Pfeiler, die diese Ehrenhalle gliedern, ganz flache Reliefs, die er in den Stein der Architektur hineinarbeitete, drei an jeder Seite. Sie zeigen Arbeiter in großzügig rhythmisierten Bewegungen des Hebens, Ziehens usw. In dem schwärzlichen belgischen Granit, den Lederer hier in der großen Figur auf seine Verwendung für monumentale Aufgaben erprobt hat, will der Künstler jetzt auch eine Arbeit vollenden, die für eine große Berliner Privatgalerie bestimmt ist, die Gestalt der Caritas, und in ihm denkt sich Lederer auch die Gestalt des rheinischen Bismarck ausgeführt.

In **Villach** (Oberkärnten) fand auf dem neuen Friedhofe die feierliche Beisetzung von **Ludwig Willroider** statt, der 1845 in Villach geboren und 1910 in München gestorben ist. Gleichzeitig wurde die von der Stadtgemeinde Villach gestiftete Gedenktafel zum Gedächtnis Willroiders in dessen Geburtshaus enthüllt.

Hans Thoma's Bilder für die Heimatkirche in Bernau i. Schw. sind am 23. Juni der Öffentlichkeit übergeben worden. Zugleich wurde unter starker Beteiligung seiner Heimatbewohner und Freunde der von einem Verehrer der Thomaschen Kunst gestiftete Denkstein mit einem Bronze-Porträtrelief des Meisters von H. Sauer (Karlsruhe) dem Geburtshause Thomas gegenüber enthüllt.

Das Bildnis vom sogenannten Vater des Künstlers von **Rembrandt,** dem Wilhelm Bode im Juniheft unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« eingehende Betrachtungen unter Beigabe einer größeren Abbildung gewidmet hat, ist aus dem Besitz von Julius Boehler in München von dem bekannten Budapester Sammler *Marcell von Nemes* erworben

worden, der es anläßlich der Ausstellung der Sammlung Nemes in Düsseldorf zeigen wird.

Hans Ad. Bühler (Karlsruhe), der sich durch mehrere monumental gehaltene Tafelbilder bekannt gemacht hat, vollendete seit seiner Rückkehr aus Rom in dem von H. Billing erbauten Kollegiengebäude der Universität zu Freiburg i. B. das Fresko »Prometheus«. Das große Werk macht durch seine aufs rein menschliche ausgehende, alle mythologischen Beziehungen vermeidende Auffassung und durch die Kraft und Kunst der Menschendarstellung einen sehr starken Eindruck. Es ist wundervoll in den Raum des Eingangs zur Aula hineinkomponiert. — In der Aula selbst hat **Ferd. Keller** die fünf virtuos gemalten Fakultäten ausgeführt.

Karlsruhe. Walter Georgi hat für den Chor der ehemaligen Benediktiner-Abteikirche St. Blasien im Schwarzwald ein **Kolossal-Wandgemälde: »Die Stiftung des Klosters«** darstellend, vollendet, das als ein ganz besonders gelungener Typus der Lösung eines modern aufgefaßten, monumentalen Kirchenbildes betrachtet werden darf.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Herr Oskar Pollak befolgt in seiner Besprechung meines Buches über »Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien«[1]) eine ebenso landläufige wie bequeme Methode der Bücherkritik, eine Methode, die lediglich darauf ausgeht, einige Irrtümer bezw. vermeintliche Irrtümer aufzudecken, ohne dabei einerseits die besonderen Umstände der Entstehung des betreffenden Buches, andererseits dessen inhaltlichen Gesamtwert zu berücksichtigen. Diese Art von Bücherkritik beliebt zunächst — und zwar in nichts weniger als bescheidener Form — Privatansichten des Kritikers als gesicherte Tatsachen, Resultate noch unveröffentlichter eigener Spezialforschungen als allbekannt vorauszusetzen und vom Autor des besprochenen Buches zu verlangen, er hätte sie unbedingt bereits wissen, oder doch vorausahnen, wo nicht gar mit Ruhmesfanfaren für den forschenden Kritiker vorausverkünden müssen.

Die auf die Werke Berninis bezüglichen Daten sind der Bernini-Monographie Fraschettis, die Notiz über Domenichinos »Assunta«, dem erst kürzlich erschienenen Buche Luigi Serras entlehnt; dafür sind also doch wohl diese beiden Autoren verantwortlich. — Vom Palazzo Madama in Rom behauptet Herr Pollak, er sei »nicht nach einem Entwurfe des Cardi-Cigoli gebaut, sondern ein selbständiges Werk des Marucelli«. Nun entspricht einerseits der so zu sagen »malerische« Architekturstil des Palazzo Madama keineswegs der Bauweise Marucellis, und andererseits hat doch *Cigoli selbst* in einem Briefe an Curzio Pichena mitgeteilt: »Risolvendosi a murare il palazzo di Madama, ne ho fatto il disegno«. Besitzt Herr Pollak sichere Beweise dafür, daß Cigolis Bauplan nachträglich völlig wieder fallen gelassen wurde? Oder versteift er sich darauf, daß der Palazzo Madama in seiner heutigen Gestalt nicht die volle Anzahl der von Baldinucci angeführten »bozze de travertino« aufweist? Aber ganz abgesehen davon, daß Cigoli nur von einem Bauplane (»disegno«), Baldinucci dagegen sogar von einem Baumodelle spricht, so wäre es doch sehr wohl möglich, daß Cigoli selbst seinen Bauplan noch abgeändert, oder Marucelli bei der Bauausführung Cigolis Plan vereinfacht haben könnte! — Wenn schließlich Herr Pollak gar noch behauptet, ich hätte Dinge geschrieben wie: die Fassade von SS. Vincenzo e Anastasio sei 1600 erbaut, — die Kuppel von S. Carlo al Corso 1612 errichtet, — das Tonnengewölbe in derselben Kirche ebenfalls 1612 stukkiert usw., so zeugen diese Behauptungen nur von der geringen Aufmerksamkeit, mit der Herr Pollak mein Buch überflogen hat, da ich alle diese Dinge in der Tat niemals geschrieben habe.

Corrado Ricci.

1) Kunstchronik vom 7. Juni 1912, Sp. 475 f.

Konkurrenz zur Erlangung von Entwürfen zu einem Denkmal für den Fürsten Barclay de Tolly in Riga.

Es waren im ganzen 43 Projekte rechtzeitig zur Konkurrenz eingelaufen.

Am 8. Juni 1912 hat das Preisgericht folgenden Entwürfen die ausgesetzten 3 Preise zuerkannt:

1. Preis (1500 Rbl.) dem Projekt mit dem Motto „1812“ No. II; Autor: Professor Wilhelm Wandschneider-Charlottenburg.
2. Preis (1000 Rbl.) zum Projekt mit dem Motto „Lapis aes“; Autor: derselbe.
3. Preis (500 Rbl.) dem Projekt mit dem Motto „1812“ No. I; Autor: derselbe.

Außerdem hatte das Preisgericht ein Projekt mit dem Motto „In Treue fest“ No. II dem Denkmalskomitee zum Ankauf empfohlen. Das Denkmalskomitee hat daraufhin beschlossen, das mit dem 1. Preise gekrönte Projekt zur Ausführung zu wählen und das vom Preisgericht vorgeschlagene Projekt anzukaufen.

Das Preisgericht bestand aus folgenden Herren:
Professor der Skulptur R. Diez-Dresden
Akademiker-Professor H. Salemann-Petersburg
Stadtarchitekt R. Schmaeling-Riga.

An der **Kgl. Preuß. Handwerker- und Kunstgewerbeschule zu Bromberg** ist

die Stelle eines Fachlehrers für dekorative Malerei

zum 1. Oktober d. J. zu besetzen. Der Lehrer soll künstlerisch gebildet und in der Ausführung der praktischen Arbeit erfahren sein, so daß er die Schüler in der Malerei an Wand, Decke usw. wie im Entwerfen fachgemäß unterrichten kann. Hauptwert wird auf Ornament gelegt, jedoch wird ein Herr, der das Figürliche beherrscht und imstande ist, eine Akt- oder Anatomieklasse zu leiten, bevorzugt.

Die Anstellung mit Pensionsberechtigung erfolgt nach zweijähriger Probezeit. Die Remuneration während dieser Probezeit beträgt 3200 bis 3600 Mk. Unter Umständen wird ein eigenes Atelier zur Verfügung gestellt. Nach Anstellung wird der Umzug vergütet und beträgt das Anfangsgehalt 3000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 3800 Mk. und steigt nach feststehender Staffel bis 6000 Mk. und 800 Mk. Wohnungsgeldzuschuß, also zusammen 6800 Mk.

Bewerbungen mit Lebenslauf, Zeugnisabschriften, Arbeiten und Abbildungen solcher müssen möglichst umgehend, spätestens bis zum 15. Juli 1912, beim Direktor der Anstalt eingereicht werden.

Bromberg, im April 1912

Der Direktor
Arno Koernig

Inhalt: Römischer Brief. Von Fed. H. — Alma-Tadema †; O. Bluhm †; A. v. Oppenheim †; E. Wiemann †; E. Gaggiotti-Richards †; A. Rehfous †; V. v. Schubert-Soldern †. — Personalien. — Wettbewerbe: Hoffmann-Brunnen, Herzog Ernst-Denkmal, Tolly-Denkmal, Schultze-Stiftung. — Ringmauer in Murten. – Roscher-Denkmal in Leipzig; Der rheinische Bismarck. — Ausgrabungen zu Abydos. — Ausstellungen in Düsseldorf, Frankfurt a. M., Köln, Genf, Leipzig, Karlsruhe, Mannheim, München. — Städt. Museen in Leipzig, Charlottenburg, Danzig; Berliner Kupferstichkabinett; Chemnitzer Kunsthütte; Louvre. — Verein deutscher Ingenieure; Ital. Künstler in England. — Vermischtes. — Offener Brief.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 34. 26. Juli 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 35, erscheint am 16. August

KOPIEN NACH REMBRANDT

Zu dem interessanten Aufsatze Bodes über diesen Gegenstand im Juniheft der »Zeischrift für bildende Kunst« möchte ich mir ein paar Bemerkungen erlauben.

Allerdings gibt es (mit Ausnahme Jan Steens) kaum einen holländischen Maler, der schon während seines Lebens und kurz nach seinem Tode so viel kopiert wurde wie Rembrandt. Sehr häufig kommen die Wiederholungen einer großen Reihe von Bildern des Meisters vor. Es ist auch sehr wahrscheinlich, zuweilen nachweisbar, daß es oft seine Schüler waren, die solche Kopien anfertigten, obwohl es auch viele gibt, welche erst dem 18. Jahrhundert entstammen.

In einem Punkte bin ich anderer Ansicht als Bode. Er glaubt, daß die sogenannte Saskia der Ermitage (von 1652?), welche sich schmückt, eine Kopie Rembrandts nach seinem eigenen Bilde in Buckingham Palace ist, nämlich vom Doppelbildnis von ihm und der Saskia, das wir die Gelegenheit hatten auf der Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung in bestem Licht gründlich zu betrachten.

Es war sehr bedauerlich, daß Bode diese Ausstellung wegen seiner schweren Erkrankung nicht besuchen konnte. Hätte er das Bild in diesem Lichte gesehen, so wäre er, wie ich, zu der Überzeugung gekommen, daß es unmöglich von Rembrandt gemalt sein kann. Es ist ein ödes, zum Teil sehr schwach gemaltes Werk mit einer durchaus *falschen* Bezeichnung: *Rembrant fecit.* Schon 1899 habe ich in meiner Studie über einige Bilder dieser Ausstellung in der »Zeitschrift für bildende Kunst« meine Zweifel an Rembrandts Autorschaft ausgesprochen und an Bol erinnert. Es ist merkwürdig, daß Bol sich und seine Frau in einem ganz ähnlich komponierten Doppelbildnis gemalt hat. Vielleicht hat Rembrandt etwas in den allerdings pompös gemalten Mantel hineingemalt, aber daß dieses hölzerne, steife, leblose Selbstporträt mit den fatal schwach gezeichneten, Klauen ähnlichen Händen und dem toten, starren Blick von Rembrandt gemalt sein soll, kommt mir ganz unmöglich vor. Dabei müßte es um 1640 gemalt sein — da bitte ich z. B. an das Selbstporträt in Weimar, oder das der Nationalgalerie zu denken — nein, Rembrandt selbst ist hier ganz ausgeschlossen!

Bode erzählt hier eine kleine hübsche Geschichte dazu: Rembrandt hätte 1656 alles verkaufen müssen, auch dieses Bild, und sich zur Erinnerung an Saskia die Petersburger Kopie aus dem großen Doppelbildnis gemalt.

Wäre das so, dann hätte erstens das Doppelbildnis in dem großen Inventar vorkommen müssen. *Es ist aber nicht darin erwähnt!* Zweitens wäre diese, wohl schnell gemalte Kopie ein breites, mehr skizzenhaft und flott dahingestrichenes Bild geworden, während das Petersburger Bild absolut den Eindruck eines sorgfältig ruhig gemalten Werkes macht. Drittens ist das Datum sehr schwer leserlich, manche lesen 1652, andere wieder etwas anderes. Vor allem aber ist das Petersburger Bild ein sicheres, echtes, echt bezeichnetes Werk, während das falsch bezeichnete Londoner Bild meines Erachtens kein Rembrandt ist, und die Malerei vielmehr an Schülerhand denken läßt.

Dieser Schüler *könnte* Bol gewesen sein. In der Juli-Nummer der Revue de l'Art ancien et moderne publizierte t'Hooft eine Studie über die Elisabeth-Bas-Bol-Frage, und weist darauf hin, daß Bol mit Vorliebe die Kleider seiner Porträts mit großen Falten über einen Stuhl oder eine Balustrade wirft. So z. B. auf seiner Radierung: »Philosophe en méditation« (Bartsch 5) von 1642, er tat es auch bei Roelof Meulenaer (1650), bei der Elisabeth Bas (um 1640), bei dem Porträt des Quellinus (Rijks-Museum) und der alten Dame in der Ermitage usw. Es fällt mir jetzt auch auf bei diesem Bilde.

Wie wenig sympatisch mir eigentlich das Bild auch ist, dennoch verrät das Dresdener frühe Doppelbildnis Rembrandts und der Saskia, eine viel größere Lebendigkeit und ein viel leuchtenderes, klareres Kolorit. Das Londoner Bild ist ein bilderbogenartiges, schwaches, trübes Gemälde. Rembrandt sieht dabei aus, als gehöre er gar nicht zur Frau, als wäre er daneben geklebt. Ich möchte besonders noch die Aufmerksamkeit auf seine Hände lenken, die doch unmöglich so von Rembrandt (um 1640!) gemalt *sein können.*

Noch ein paar Bemerkungen. Ich hatte vor einigen Tagen die Gelegenheit bei Herrn Fairfax Murray in London den ganz frühen (um 1628/9) Gelehrten Rembrandts zu sehen, von Bode, nach einer alten Kopie in Wiener Besitz, als No. 4 in seinem Rembrandtwerke reproduziert. Hier ist kein Zweifel möglich: Mr. Fairfax Murrays Bild ist das sichere Original.

Dann spricht Bode sich sehr ausdrücklich zugunsten des Knabenporträts der Weberschen Sammlung aus,

welches er für einen echten Rembrandt hält, der bei einer Reinigung prächtig herauskommen würde. Ich habe keinen Augenblick dieses Bild für einen echten Rembrandt gehalten und glaube bestimmt, daß es eine Fälschung ist. Die Signatur bedeutet nichts: trägt doch ein Lievens in der Schweriner Galerie genau dasselbe frühe Monogramm Rembrandts, das schon vor hundert und mehr Jahren darauf gesetzt wurde. Ist doch die evidente Kopie nach Rembrandts frühem Selbstporträt in Nürnberg bezeichnet und datiert, während das niemals bestrittene Original im Haag unbezeichnet ist!

Der sehr tüchtige Künstler, der diese Fälschung anfertigte, malte auch wohl ein ähnliches Porträt eines jungen Mannes, ebenfalls falsch mit Monogramm und Datum 1628 versehen, das kürzlich in London auftauchte, und zwei andere Porträts, welche mir gelegentlich gezeigt wurden, alle mit demselben Kragen, der eher flämisch als holländisch ist und genau so nicht bei Rembrandt vorkommt. Dabei ist die sehr unsichere Zeichnung der Augen ganz anders als bei Rembrandt und der Eindruck der ganzen »Mache« des Bildes ein sehr bedenklicher. Leider ist Rembrandt ebensoviel gefälscht als kopiert; und noch immer gibt es Kenner, die gelegentlich einmal bei so einer Fälschung »hereinfallen«. Über eine sehr berühmte Rembrandt-Fälschung, die große »Ehebrecherin« der Weberschen Sammlung, werde ich nächstens im »Burlington Magazine« einige interessante Mitteilungen veröffentlichen. *A. BREDIUS.*

PERSONALIEN

In der Verwaltung der Berliner Museen stehen, wie man hört, wichtige Veränderungen bevor: Exzellenz **Bode** will sich von der unmittelbaren Leitung des Kaiser-Friedrich-Museums in Bälde zurückziehen und sich lediglich mit der Oberleitung als Generaldirektor der preußischen Museen in Zukunft befassen. An die Spitze der Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums soll **Max J. Friedländer** treten, während die Abteilung der Skulpturen **K. Koetschau** unterstellt werden soll. Wer dann an Friedländers Stelle in Zukunft zur Leitung des Kupferstichkabinetts bestimmt würde, darüber verlautet noch nichts; wie denn überhaupt es sich bei dieser von den Zeitungen verfrüht gebrachten Nachricht nicht um eine vollzogene, aber wohl in sicherer Aussicht stehende Neuordnung handelt.

Der Direktor der Großherzoglichen Museen in Weimar Dr. **Hans von der Gabelentz** wird einem Rufe als Nachfolger von Professor Dr. Heinrich Brockhaus an das Deutsche Kunsthistorische Institut in Florenz Folge leisten.

An der Universität Bonn habilitierte sich **Dr. Heribert Reiners** mit einer Antrittsvorlesung über »Aufgaben der ikonographischen Forschung der deutschen Kunst des ausgehenden Mittelalters«. Dr. Reiners wird vorzugsweise über Ausstattung von Kirchen und verwandte Gegenstände lesen.

Architekt **Alfred Altherr,** Lehrer an der städtischen Kunstgewerbeschule in Elberfeld, ist als Direktor an die nunmehr vereinigten Kunstgewerbeschule und Gewerbeschule nach Zürich berufen worden.

Wien: Gerüchte, die bisher unwidersprochen geblieben sind, behaupten, daß der Professor für Architektur an der Wiener Kunstgewerbeschule, Prof. **Josef Hoffmann,** eine Berufung zum Professor für Architektur an die technische Hochschule in Dresden erhalten hat. Wenn Prof. Hoffmann diesem Rufe Folge leistet, so bedeutet das für Wien und für ganz Österreich einen schweren Verlust. Sein Wirken hat sich bisher in Österreich leider nur auf Villenbauten und auf kunstgewerbliche Arbeiten beschränkt. Hier, und besonders als Lehrer der jüngsten Architektengeneration, war aber sein Schaffen um so fruchtbringender. Hoffentlich gelingt es, den Künstler Österreich zu erhalten. Das beste Mittel wäre es freilich gewesen, ihm von den vielen großen Bauten, die in letzter Zeit in Wien vergeben worden sind, einige zu übertragen. (Wie man inzwischen hört, hat Prof. Hoffmann den Ruf nach Dresden abgelehnt, da seine Forderungen nicht bewilligt werden konnten. D. Red.) *O. P.*

Leibls Schwester Katharina, die ihm häufig als Modell diente, beging am 13. Juli ihren achtzigsten Geburtstag in voller Frische. Ein besonders schönes Porträt von ihr hängt im Magdeburger Museum.

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerb** für **Erweiterungsbauten des Städelschen Instituts** in **Frankfurt a. M.** ist soeben die Entscheidung gefallen. Das Preisgericht, in das an Stelle von Geh. Baurat Dr. Ing. Ludwig Hoffmann Baurat L. Neher in Frankfurt a. M. eintrat, verlieh den ersten und dritten Preis Entwürfen der Architekten *Franz Heberer und Hermann von Hoven,* den zweiten Preis einem Entwurf von *Hermann Senf,* sämtlich in Frankfurt a. M. Ein Entwurf von F. C. W. Leonhard wurde angekauft.

Die Stadt **Königsberg i. Pr.** schreibt einen **Wettbewerb** aus zur Erlangung von Entwürfen für einen Zierbrunnen, dessen Kosten 5000 Mark betragen sollen. Er ist offen für preußische Künstler.

DENKMÄLER

Der Ausschuß für das **Mannheimer Großherzog-Friedrich-Denkmal** hat sich für die Ausführung des Entwurfes von Prof. *Bruno Schmitz*-Berlin und Prof. *Hermann Volz*-Karlsruhe erklärt, der den Großherzog in sitzender Haltung darstellt. Die Statue erhebt sich auf einem kreisrunden Sockel, der mit einem 17 m langen figürlichen Fries geschmückt werden soll. Für Statue und Thronsessel sind vergoldete Bronze bestimmt. Das Denkmal wird in den Anlagen am Mannheimer Wasserturm mit einem Kostenaufwand von 400000 Mk. errichtet werden.

FUNDE

Ein unbekanntes Werk Cranachs des Jüngeren. Zu den Sehenswürdigkeiten von Altenburg gehört auch eine alte Waffen- und Kunstkammer in einem Seitenflügel des Herzoglichen Schlosses mit allerhand kunstgewerblichem Gerät, darunter einigen Seltenheiten von Waffen, frühem Porzellan und geschliffenem Glas. Weniger erfreulich im Ganzen sind eine Anzahl dort untergebrachter alter historischer oder ausgeschiedener Gemälde. Eins dieser meist dunklen Bilder, das nahe am Boden hing, rahmenlos und bedeckt vom Staube der Jahrhunderte, erweckte mein Interesse und ich erkannte sehr bald darin ein Cranach-Werk und zwar zu meiner Überraschung nicht eine der häufigen Werkstatt-Wiederholungen, sondern eine eigenhändige Arbeit des jüngeren Cranach. Das Bild, in Ölfarben auf Lindenholz gemalt, stellt das Christuskind lebensgroß dar, das als Überwinder von Tod und Sünde auf einem Schädel und einer Schlange steht, ein Kreuz aus Birkenstämmchen in der Linken hält und mit der Rechten den Johannesknaben segnet, der in seinem Fellgewande und mit dem weißen Lämmchen neben sich vor ihm kniet. Es handelt

sich also um eine der neutestamentlichen Allegorien, wie sie besonders der jüngere Cranach, dem protestantischen Empfinden und den Forderungen seiner Zeit entsprechend, erfand. Für die Eigenhändigkeit des Meisters sprechen der reine, holde Ausdruck der Kinderköpfe und die gute Durchbildung in der Haltung des Christuskindes, ferner auch die glücklich verbesserten Pentimenti an der linken Wange des Johannesknaben und in der Stellung des rechten Fußes des Christuskindes. Denn bei Werkstattwiederholungen nach vorhandenem Schema gibt es natürlich weder besondere Feinheiten noch zeitraubende Korrekturen, wie sie nur ein gewissenhaft und kritisch verfahrender Meister vornimmt. Das Monogramm Cranachs des Jüngeren, der Drache mit den liegenden Vogelflügeln, fand sich rechts unten, auf dem schwarzen Hintergrunde, eben über dem steinbesäten Fußboden. Eine mit aller Sorgfalt und Erfahrung von dem Restaurator Walter Kühn in Leipzig ausgeführte Reinigung und Ausbesserung hat das Bild, das glücklicherweise in den Köpfen wohlerhalten war, wieder in aller Klarheit hergestellt. Eine direkte Replik der Darstellung ist in der Cranach-Literatur nicht bekannt, doch befand sich eine kleine, geschmacklos veränderte und geringe Kopie, offenbar erst aus dem 17. Jahrhundert, in der Sammlung des Sir Charles Turner, London, die in Berlin bei Lepke 1908 verkauft wurde. (Abb. 13 des Katalogs). *Prof. F. Becker.*

AUSSTELLUNGEN

Die **»Deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden 1912«** eröffnet auch diesmal wieder ihre Pforten mit einer in gewohnter Weise geschmackvoll arrangierten, gewählten und reichhaltigen Übersicht über das moderne Kunstschaffen in Deutschland. Alle Hauptkunstzentren sind charakteristisch und zum Teil in hervorragenden Meisterwerken vertreten. Aus *Berlin* begegnen wir Max Liebermann mit seinen brillant gemalten »Schulkindern«, Lovis Corinth mit zwei prächtigen Bildnissen und dem monumental aufgefaßten »Leben«, Artur und Eugen Kampf mit der »Demaskierung« und einer feinen Landschaft, E. R. Weiß mit einem blendenden Stilleben, Alfred Hamacher mit einem entzückenden Damenbildnis und Franz Lippisch mit seinem großzügigen, an Feuerbach erinnernden »Römerbildnis«. *Dresden* ist durch charakteristische Arbeiten von Gotthard Kuehl, Zwintscher und Bantzer, den Wiener Ferd. Dorsch, Eugen Bracht und den geschickten, koloristisch hochbegabten Böcklinepigonen Hans Unger recht gut vertreten. Auch *Düsseldorf* weiß sich durch treffliche Arbeiten von Klaus Meyer, G. Wolf, Bretz, Hermans, E. Kampf und den bekannten Landschafter Fritz v. Wille sehr gut zu behaupten. Seiner hervorragenden künstlerischen Bedeutung nach ist natürlich *München,* wie fast überall so auch hier, ganz überwiegend vertreten. In erster Linie Heinrich Zuegel, W. Thor, Franz Stuck, Oberländer, Petersen und Hoch in ihrer bekannten Art, denen sich Strützel, Vinnen und Schinnerer mit charakteristischen Stücken ebenbürtig anschließen. Aus *Stuttgart* bemerken wir Robert Haug, Hollenberg, Landenberger, Robert Weise, Amand Faure und den Marinemaler Carlos Grethe; aus *Weimar:* Ludwig v. Hofmann und Greve-Lindau, den begabten Schüler von Schinnerer; aus *Straßburg:* Cammissar, Daubner, Gräser, Hackenschmidt, Blumer und Beeke, um nur die hervorragendsten unter ihnen kurz zu nennen. Nicht vergessen dürfen wir auch den großen Meister Graf Kalckreuth, von dem zwei ganz hervorragende Werke: »Dämmerung« und »Weibliches Bildnis« herrühren. Natürlich hat die *Karlsruher Schule,* die wir uns bis zuletzt aufgespart haben, den Löwenanteil an der Ausstellung. Hier sind in erster Reihe die beiden Hauptmeister Wilh. Trübner und Schönleber zu nennen, denen der Reihe nach ein ganzer Saal, angefüllt mit ihren längst rühmlich bekannten Meisterwerken, eingeräumt wurde. Ihnen wird sich Ferd. Keller, der in Bälde seinen siebzigsten Geburtstag feiert, mit einer großen Schau seiner koloristisch hervorragenden Arbeiten anschließen. Dann folgen die übrigen *Karlsruher Meister:* Hans Thoma mit zwei prächtigen Landschaften, sein talentvoller Schüler: der eigenartige, vielseitige Haueisen, Aug. Gebhardt, Hans Schroedter und der phantasievolle Adolf Hildenbrandt. Ferner Ludwig Dill, Hans v. Volkmann, Bergmann, Kayser, Ritter, W. Nagel, Hch. Altherr, M. Lieber, Engelhard und Wallischek, Adolf Luntz und Hellwag, Schindler, Friedr. Fehr, W. Georgi, Conz, H. Göhler, Firnrohr, Straßberger, Hempfing, Moest, um nur einige der bekanntesten von ihnen kurz zu nennen, obgleich sie es alle wohl reichlich verdienten. Besondere Erwähnung verdient hier die rastlos vorwärts strebende junge *Trübnerschule* mit namhaften Kräften wie: Grimm, Dahlen, Sutter, Sprung, Corte, Crecelius, Göbel, Segewitz, Hofmann, Guntermann und Hagemann. Aus *Baden-Baden* selbst, das ja auch, als Annex der Karlsruher Malerschule, eine kleine Künstlerkolonie besitzt, machen sich Robert Engelhorn, O. A. Koch, Ivo Puchony besonders bemerkbar. — Auf dem Gebiete der *Plastik* finden wir sehr gute Arbeiten von Lederer, Tuaillon und Aug. Kraus-Berlin, Bermann und Willy Zügel-München, Dr. Greiner-Jugenheim, Poeppelmann-Dresden, A. Volkmann-Frankfurt, Hoetger-Stuttgart und den Karlsruher Meistern Schreyögg, Taucher, Sieferle, W. Sauer, O. Feist, H. Binz, Kollmar, Kornhas, Ehehalt und R. Meyer (beide letztere mit trefflichen Plaketten). Sehr schön und reichhaltig ist schließlich die von dem Leiter der Karlsruher Radierschule, W. Conz, sehr geschmackvoll arrangierte *graphische Abteilung.* Wir begegnen hier ausgezeichneten Arbeiten von E. R. Weiß, Hans Meid, W. Conz selbst, den Baden-Badenern Treumann und Zähringer, H. v. Volkmann, Bartelmeß, Pretzfelder, Orlik, Slevogt, Schinnerer, H. Reeger, Haueisen, Freytag, Waldschütz, Riedel, Egler, Anheiser und Hempfing, um nur einige der hervorragendsten unter den vielen talentvollen Graphikern der Jetztzeit zu nennen, da es ganz unmöglich erscheint, sie alle mit ihren durchwegs sehr tüchtigen, gehaltvollen Blättern einzeln anzuführen.

In **Frankfurt** findet zur Zeit eine Ausstellung statt, welche die **französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts** in ihrer ganzen Entwicklung von Géricault und Delacroix bis zu Cézanne und van Gogh zur Darstellung bringt. Zur Schaffung dieser Ausstellung ist im Anfang dieses Jahres ein Komitee zusammengetreten, das aus Herrn Paul Claudel, dem französischen Generalkonsul in Frankfurt, Dr. Karl Gebhardt, Frl. Ottilie W. Roederstein, Dr. Heinrich Simon, Dr. Georg Swarzenski, Direktor des Städelschen Kunstinstituts, sowie dem Vorstande des Frankfurter Kunstvereins besteht; die Organisation der Ausstellung hat im Auftrag dieses Komitees Dr. Gebhardt geleitet. Hervorragende Sammler in Paris, Berlin, Wien, Budapest und vor allem auch in Frankfurt selbst haben in der bereitwilligsten Weise ihre Schätze zur Verfügung gestellt, und ebenso wurde dem Kunsthandel ein großer Teil seines wertvollen Besitzes entnommen, so daß die Ausstellung die große Tradition der französischen Kunst in auserlesenen Beispielen zur Anschauung bringen kann. Zu den Meistern, die mit mehreren Werken vertreten sind, gehören: Géricault, Delacroix, Daumier, Corot, Daubigny, Rousseau, Diaz, Monet, Millet, Fantin-Latour, Monticelli, Guys, Courbet, Manet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas, Toulouse-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Roussel, Cézanne, van Gogh, Gauguin, Seurat, Cross. Die Ausstellung findet von Mitte Juli bis Ende September in den Räumen des Frankfurter Kunstvereins statt.

Die Ausstellung von Frankenthaler Porzellan aus Heidelberger Privatbesitz. (Heidelberg, Städt. Sammlung. Juli bis September.) Allein aus Heidelberger Besitz über 1000 Nummern der Frankenthaler Manufaktur zusammengebracht zu haben, worunter sich über 60 neuentdeckte Modelle befinden, ist entschieden ein großes Verdienst des Veranstalters, des Herrn K. Lohmeyer.

Die Ausstellung ist übersichtlich und geschmackvoll in den oberen Räumen des ehemals Cheliusschen Hauses — erbaut von dem Heidelberger Barockarchitekten Adam Breunig — untergebracht.

In dem ersten, dem pompejanischen Zimmer — von Maler Friedr. Deurer 1804 ausgemalt — enthalten Vitrine 1 und 2 ein komplettes Eßservice mit mannigfachen Frucht- und Obst-Motiven als Dekor, c. 1771 angefertigt. Vitrine 3: Genre- und Kostümfiguren erster Qualität. Darunter neuentdeckte Modelle: die elsässische Bäuerin, die kleine Putzmacherin, die Gras rechende Bauersfrau, und von J. W. Lanz: Bettler mit Bettelsack; keifende Bäckersfrau u. a. Unter den Kavalieren sind als seither unbekannt u. a.: der Kavalier am Schreibtisch und der Flötenspieler zu nennen. Vitrine 4: Prunkvase mit Purpurmalerei, gerahmt von weißen, allegorischen Figuren, von denen die meisten gleichfalls neuentdeckt sind, wie die prächtige Bacchantengruppe von Konrad Link. In dieser Vitrine drei sehr seltene kirchliche Rocaillevasen und eine prachtvoll modellierte Leda. In der Vitrine über dem Kamine drei Prunkstücke: Apollo und die Elemente, einmal bunt, einmal in Biskuit; und Putten als die sieben freien Künste.

Der weiße Stucksaal birgt namentlich die Bestände der Heidelberger Sammlung selbst. Vitrine 1: Epoche Hannong: Geschirr und Gruppen, darunter ein graziöser Scapin, Putten mit Faß, Bauernfiguren u. a. Vitrine 2: Besonders Arbeiten des Modelleurs Joh. Fr. Lück: Jagdgruppen, den Jäger von Kurpfalz, die Ausweidung des Hirschen, den Piqueur zu Pferde u. a. Vitrine 3: Gruppen der klassizistischen Epoche: Allegorie auf die Genesung Karl Theodors von 1775 von Konrad Link. Ferner zwei Kannen mit Malereien von Bernh. Magnus nach Chursfurth. Vitrine 4: Schäferszenen (meist aus Privatbesitz), zum größten Teile von Adam Bauer modelliert. Darin auch eine Prachtplatte mit Päonien. Vitrinen 5 und 6 enthalten die berühmten, kompletten Service der Heidelberger Sammlungen.

Im Seidentapetenzimmer ist durch Aufhängen von Porträts von Karl Theodor und seiner Gemahlin Elisabeth Auguste und durch Aufstellen einiger Rokokomöbel der stilgerechteste Raum geschaffen worden. In der Vitrine neben der Türe (rechts) befinden sich feineres Geschirr und weiße Gruppen, von letzteren: Venus mit Amor und bockhüpfende Kinder besonders zu erwähnen. An den Ecken der Hauptwand zwei Rosenholzvitrinen mit kleineren, vollständigen Servicen. In der Mitte ein bergischer Schrank mit Geschirren der Endzeit der Fabrik. An der Seitenwand stehen drei Vitrinen, die Geschirre bergen, wie die unter Feylner betriebenen Sèvres-Nachahmungen; braune Camayeu-Malereien; ferner auch einige seither verschollene Gruppen wie den Geigenspieler und eine weibliche Heilige (weiß). An der Rückwand steht eine alte, gute Rokokokommode mit einer Vitrine, in der eine Tänzergruppe von sieben Tänzern und Tänzerinnen — Stücke von vollendeter Grazie und Modellierung — untergebracht ist.

Ein trefflicher, sachlicher Katalog kann als Nachtrag zu Hofmanns Werk über das Frankenthaler Porzellan angesehen werden. *Dr. V. C. Habicht.*

Barmen. Im Kunstverein befindet sich zurzeit eine Sammlung von 14 Gemälden Edvard Munchs; außerdem stellten aus: Heinrich Nauen in Brüggen, Josef Eberz in Stuttgart, Paul Burckhardt-Basel und Marianne von Werefkin in München. Aus der letzten Ausstellung wurden u. a. verkauft: Ch. Schuch †, Ente mit emailliertem Topf, G. H. Wolff-Paris »Tomaten« und drei Gemälde von Adolf Erbslöh in München.

Die **Leipziger Jahres-Ausstellung 1912** für Pastell, Aquarell, Zeichnung und Kleinplastik, die kürzlich nach dreimonatlicher Dauer geschlossen wurde, hat sich während der ganzen Zeit eines sehr starken Besuches zu erfreuen gehabt und konnte mit verhältnismäßig beträchtlichen Verkäufen abschließen. Es ist vornehmlich Max Klinger zu danken, daß dieser Versuch so gut geglückt ist. Er wird zur Folge haben, daß man in Leipzig an den Bau einer großen Kunstausstellungshalle geht, die der Stadt dringend nottut.

Wien. Die **Sezession** beabsichtigt im kommenden Januar-Februar ihr Haus der gesamten jüngeren Künstlerschaft Wiens und Österreichs zu einer Ausstellung zur Verfügung zu stellen, vor allem jenen Künstlern, die keiner Künstlervereinigung angehören. Die Mitglieder der Sezession werden sich daher an dieser Ausstellung nicht beteiligen. Der Arbeitsausschuß der Sezession wird für die Durchführung dieser Ausstellung einige Herren aus dem Kreise der Einsender kooptieren. Der Anmeldetermin schließt mit dem 1. November 1912

Drei Jahre französischer Kunst. Da wir in Paris bisher nur so an die tausendundeine Kunstausstellungen haben, muß man sich darüber freuen, daß sich eine neue Gesellschaft gegründet hat, um die noch vorhandene Lücke auszufüllen. Die Sache ist auch gar nicht schlecht ausgedacht: sie heißt die Triennale und will alle drei Jahre eine Übersicht über das bemerkenswerteste geben, was in dieser Zeit von französischen Künstlern geschaffen worden ist. Der Nachdruck liegt dabei auf »französisch«. Wollte man, wie es bei allen anderen Ausstellungen lebender Künstler in Paris der Fall ist, die »Pariser« schlechthin zulassen, so würde die Triennale ganz anders aussehen. Denn Paris als Mittelpunkt der modernen Kunst ist nicht nur der Wohnsitz von in Frankreich geborenen Künstlern, sondern es gibt hier eine Musterkarte aller Nationen, und einige der bekanntesten und bedeutendsten Pariser Künstler sind keine Franzosen. Es ist daher ganz interessant, einmal zu sehen, was die Franzosen für sich allein leisten, und noch interessanter wäre es, wenn man das Experiment einmal in den großen Salons wiederholen und die Franzosen für sich, die Ausländer aber in besonderen Räumen vorführen wollte. Ob das Resultat den Franzosen allzu günstig ausfiele, weiß ich nicht, möchte es aber beinahe bezweifeln, denn auf den Weltausstellungen der letzten zehn Jahre, wo jede Nation für sich allein erschien, haben die Franzosen noch jedesmal recht schlecht abgeschnitten. Wenn man alle Amerikaner, Spanier, Italiener, Skandinavier usw., die in Paris als bildende Künstler tätig sind, aus den Ausstellungen verbannen wollte, würde das ganz sicher einen großen Verlust bedeuten, und manche Franzosen, die von Zeit zu Zeit solche Anwandlungen von künstlerischem Chauvinismus offenbaren, würden der Kunststadt Paris den allergrößten Schaden zufügen, wenn ihre Pläne zur Verwirklichung gelangten.

Die Triennale zeigt uns das nicht in seinem ganzen Umfange, weil es sich hier nur um eine ganz kleine Ausstellung handelt, an welcher lange nicht alle nennenswerten Franzosen beteiligt sind, und worin man einige Namen sieht, die eine solche Ehre, unter sechzig französischen Malern und Bildhauern als »representative men« mitzustehen, nicht recht verdienen. Außerdem hat die neue Gesellschaft das Interresse für ihre Ausstellung durch einige ältere Ar-

beiten erhöht. Man sieht da einen sehr guten Corot, einen vortrefflichen Ingres, einen Manet, einen schönen Courbet, einen Daumier und einiges andere aus älterer Zeit. Was die Lebenden zeigen, ist alles von den Ausstellungen der letzten drei Jahre bekannt, und man kann nicht einmal immer sagen, daß die Leute die besten Sachen dieser Zeitspanne gebracht hätten. Besnard zum Beispiel hätte leicht ein besseres Bild schicken können als diese indische Volksszene. Sehr gut vertreten sind die Bildhauer Rodin, Bourdelle und Carabin, die Maler Lucien Simon, Charles Cottet, René Ménard, Maurice Denis, Gaston La Touche, die Keramiker Bigot, Delaherche, Methey usw. Obschon sehr viele hervorragende Leute fehlen, ist die Auswahl im ganzen nicht schlecht, und man erhält ein ungefähr richtiges Bild von dem Stande der Kunst im heutigen Frankreich. Zu loben ist die Weitherzigkeit, womit man neben den Akademikern Cormon, Detaille, Humbert die einstigen Führer der Unabhängigen wie Toulouse-Lautrec, Vuillard und Matisse eingelassen hat. Auch die großen Impressionisten fehlen nicht, und eines der besten Bilder in der Ausstellung ist ein weiblicher Akt von Degas, neben dem Renoir etwas kitschig wirkt. Alles in allem also eine sehr interessante Ausstellung. Amerikanischen Milliardären, die mit einem Schlage ein ganzes Museum moderner französischer Kunst erwerben möchten, ist die Aufgabe hier sehr leicht gemacht, denn sie finden hier so ziemlich alle Richtungen vereinigt, von der zahmsten und schulmeisterlichsten bis zur wildesten und regellosesten. Und wer von solchem Massenkaufe nichts wissen will, wird hier doch immer zwei Dutzend ausgezeichnete Arbeiten finden, die sich überall können sehen lassen. Wenn die französischen Künstler mit diesen Ausstellungen fortfahren, werden sie den Händlern schwere Konkurrenz machen. *K. E. Sch.*

Die X. Internationale Kunstausstellung in Venedig. Man suchte dieser 10. Internationalen eine neue besondere Anziehungskraft dadurch zu verleihen, daß man eine große Anzahl Sonderausstellungen von Werken hervorragender, besonders italienischer Künstler veranstaltete. So hat denn die Ausstellung, trotz der zwei neu hinzugekommenen Pavillons Frankreichs und Schwedens, einen überwiegend national-italienischen Anstrich. Das Ausland ist vertreten durch Belgien mit einer großen Anzahl geistreicher Zeichnungen und einem großen dekorativen Entwurf von Khnopff; Schweden hat seine Ausstellung fast ausschließlich den Werken von Anna Boberg überlassen. Deutschland erfreut durch F. Erlers Wandmalereien für Wiesbaden, eine Anzahl Suporten und Bildnisse, sowie durch Hengelers gemütliche malerische Darstellungen der von ihm mit Vorliebe behandelten Biedermeierzeit und reizende Landschaften; von Bartels zeigt die bekannten Strandbilder und Fischertypen. Jeder dieser vier deutschen Künstler hat einen Saal inne, die Ausstattung ist die denkbar einfachste. Ein wahres Sprühfeuer empfängt uns dagegen beim Betreten des neuen geschmackvollen französischen Pavillons, der von hohen Baumkronen überragt, dem deutschen gegenüber liegt. J. Simon, La Touche, Blanche verblüffen durch die Vielseitigkeit ihrer Auffassung und Bravour in einer Menge von Bildern, während der ruhige, feine Ménard einen bleibend wohltuenden Eindruck hinterläßt. Zwischen diesen beiden Ausstellungen erhebt sich die englische, wo besonders einige gute Porträts und vortreffliche Aquarelle auffallen. Im ungarischen, mosaikgeschmückten Pavillon exzelliert M. Mannheimer mit einer Menge Bilder in einer früherer Technik angehörenden Malweise, sowie besonders H. Poll. Ehe wir den großen Empfangssaal des Hauptbaues betreten, fesselt die Auswahl dessen, was die »Wiener Künstlergenossenschaft« eingeschickt hat, die gleich den nächstliegenden Saal mit ihren Werken füllt. Zum Besten zählen einige Porträts von Rauchinger, eine Landschaft von Brunner, Pferde beim Pflügen von J. v. Blaas, ein großes Bild »Die Unglücklichen« von Eichhorn und das »Viatikum« von Epstein. — Sartorios Wandmalereien des großen Saales haben den großen Dekorationen eines hiesigen, bisher fast unbekannten Malers Platz gemacht. Pieretto Bianco hat den Aufschwung Venedigs darzustellen gesucht. Ein riesiges Stück Arbeit hat er in kurzer Zeit bewältigt. —

Es folgt nun die lange Reihe der Sonderausstellungen, achtzehn an der Zahl, hier und da unterbrochen durch einige internationale Abteilungen. Zunächst die Werke des 1878 verstorbenen T. Cremona, dem in Buntheit und seltsamer Technik schillernden großen koloristischen Talente, dann die Ausstellung des 1910 in Turin verstorbenen Landschafters Avondo. Es verdient den strengsten Tadel, daß einzelnen der lebenden, genugsam bekannten und zu Ruf gekommenen italienischen Malern gestattet wurde, bis zu 81 ihrer Bilder auszustellen. Dadurch wurde eine Menge Raum jungen aufstrebenden Talenten entzogen und man war genötigt, deren Einsendungen massenhaft zurückzuweisen, so daß von gegen 1000 eingeschickten Arbeiten nur 143 angenommen werden konnten. Überdies ist es kein lohnender Genuß, sich durch diese Massenausstellungen Einzelner von ihrem offenkundigen Niedergang überzeugen zu müssen (die pomphafte Ausstattung der Räume kann nicht darüber hinwegtäuschen) oder daß andere in beständiger Wiederholung sich immer von derselben Seite zeigen. Sehr erfreuliche Ausnahmen existieren glücklicherweise. So die Sammlung des jüngeren Ciardi in frischer, froher Naturanschauung und emsigem Studium, sei es in Landschaft oder Figurenbild.

In den Sonderausstellungen hat man zum Teil zurückgegriffen auf Arbeiten, die vor zwanzig Jahren entstanden sind. So ist A. Milesi in seinen früheren Bildern vortrefflich vertreten. E. Tito hat zwei große figurenreiche Allegorien ausgestellt: »Glorie di Venezia« und »Zum Licht!« Das beste seiner Porträts ist das vortreffliche der Fürstin Borghese. Maggi und besonders G. Grosso werden mit Recht bewundert. Selvatico hat sich in seinen zahlreichen Damenbildnissen gewisse in Paris lebende Spanier zum Muster genommen. A. Sezanne erfreut in ganz besonderer Weise durch seine fein gefühlten Darstellungen alles dessen, was das Historisch-poetische der Markuskirche ausmacht. Höchst originell: Engel und Heilige oben auf den Emporen der Kirche betend, an der Messe teilnehmend. Der tüchtige De Stefani strebt immer moderner zu werden, während Previati in seiner sich immer wiederholenden körperlosen Symbolik stets unverständlicher wird. Ein starkes koloristisches Talent zeigt der interessante Carena. — Der Plastik hat man diesmal mehr Raum als sonst gewährt. P. Canonica hat eine Anzahl vortrefflicher Arbeiten ausgestellt, besonders Büsten, sowie ein Kruzifix und einen von Maria betrauerten Christus. Trentacosta zeigt einen toten Christus. Die meisten dieser Skulpturen sind in Marmor. Im großen Saale wurde überdies ein Abguß der Kolossalgruppe »Die Opferfreudigkeit« von Bistolfi (für das Victor-Emanuel-Denkmal in Rom) aufgestellt. Außerdem ist der hinter dem großen Saale gelegene Raum der Skulptur gewidmet, davon muß eine jugendliche Nackte in Marmor von Danielli, einiges von Marsili und De Lotto genannt werden. — Auch die Schwarzweiß-Kunst ist diesmal mehr zu ihrem Rechte gekommen. Bemerkenswert sind die Radierungen von E. Chahine, sowie ganz besonders die Ausstellung des Londoner Senefelder-Klubs, wo Pennell, Shannon, Brangwyn und andere mit großen Lithographien in hohem Grade interessieren. In der englischen Abteilung ist außer den Radierungen von Brangwyn und anderen

auch einiges von Kleinplastik und angewandter Kunst zu beachten. Bewunderung erregen ferner die im Hauptbau aufgestellten Muraneser Glaswaren nach den geistreichen Entwürfen von Hans Lerche, der durch originelle Erfindung dieser Muraneser Kunst ganz neue Bahnen erschlossen hat. Diese prachtvollen Erzeugnisse genießen die größte Gunst des Publikums; auch der Besuch der Ausstellung ist sehr rege und die Verkaufssumme beträgt bis jetzt 200000 Lire.

A. Wolf.

SAMMLUNGEN

Das **Kölner Kunstgewerbemuseum** erwarb in scharfer Konkurrenz mit dem ausländischen Kunsthandel das **Kreuz der Grafen von Isenburg** aus dem Besitz der Gemeinde Heimbach (Kreis Neuwied). Das um 1300 entstandene von Lehfeldt in den »Kunstdenkmälern des Regierungsbezirks Coblenz« beschriebene wertvolle Kunstwerk trägt neben zwei Emailplatten mit Darstellungen der Stifter die Inschrift: † Henricus pastor in heymbach, henricus dominus de Ysenburg, orate pro nobis. †

Für das **Leipziger Museum** erwarb der Leipziger Kunstverein Fritz Gärtners Ölgemälde »Frühling in der Gärtnerei«, das seinerzeit in der großen Kollektivausstellung »Arbeit« des genannten Künstlers im Leipziger Kunstverein gezeigt wurde.

Das **Germanische Museum in Nürnberg** hat von Dr. James Simon in Berlin eine Kollektion von über hundert Nürnberger Ornamentstichen aus dem 17. und 18. Jahrhundert zum Geschenk erhalten. Sie wurde dem Museum aus Anlaß der gesonderten Aufstellung der Ornamentstich-Sammlung gestiftet.

KONGRESSE

Der **zehnte internationale Kunsthistorische Kongreß** wird vom 16. bis 21. Oktober dieses Jahres in **Rom** abgehalten werden, entsprechend dem im Jahre 1909 in München gefaßten Beschluß. Ein ungemein reiches Programm an Vorträgen, die italienisch, französisch, deutsch, englisch und spanisch gehalten werden dürfen, steht bevor. Die Vorträge sind in vier Abteilungen gegliedert: 1. Frühchristliche und mittelalterliche Kunstgeschichte bis zum Ausgang des Trecento; 2. Kunstgeschichte des Quattrocento; 3. Vom Cinquecento bis zur Gegenwart; 4. Kulturgeschichtliche Methoden, Organisation usw. Achtundachtzig Vorträge sind angemeldet. Über die Einzelheiten der Veranstaltungen und über die Ermäßigungen der Eisenbahnen gibt ein Prospekt Auskunft, der dem nächsten Hefte der Zeitschrift für bildende Kunst beiliegen wird.

VEREINE

Der neue **Osterreichische Künstlerbund**, von dessen Zusammentritt im letzten Wiener Brief ausführlich berichtet worden ist, hat Maler **Gustav Klimt** für fünf Jahre zum Präsidenten gewählt. Dieser hat folgende Herren in den Ausschuß berufen: Prof. Josef Hoffmann als Vizepräsident, Maler Dr. Rudolf Junk als Schriftführer, Architekt Robert Oerley als Kassaverwalter und Bildhauer Anton Hanak und Maler Oskar Kokoschka als Ausschußmitglieder. Als Geschäftsführer fungiert bis auf weiteres der Sekretär des Hagenbundes Josef Krzizek.

FORSCHUNGEN

O. Fischel ist das seltene Glück zuteil geworden, **zwei bisher verkannte Werke Raffaels** ihrem rechtmäßigen Urheber wieder zuerteilen zu können (Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen, Bd. XXXIII, Heft 2/3). Es handelt sich um einen Gottvater in den Wolken mit vier Cherubimköpfen im Museo Nazionale zu Neapel und einen Jünglingskopf in der Galeria Martinengo zu Brescia. Beide Arbeiten sind Fragmente der »Krönung des Hl. Nikolaus von Tolentino«, die Raffael in seiner Jugend (1500) gemeinsam mit Evangelista di Pian di Mileto für Sant'Agostino zu Città di Castello malte und die nachweislich im 18. Jahrhundert zerschnitten wurde. Auf Grund von alten Erwähnungen und Inventarnotizen, von Zeichnungen und einer teilweise genauen Kopie des Bildes im Museum von Città di Castello kann Fischel das ganze Bild rekonstruieren und nachweisen, daß die genannten Stücke Teile desselben sind. Crowe und Cavalcaselle sahen in Neapel noch eine Figur der Maria in Wolken, von der Fischel mit Recht vermutet, daß sie zu demselben Altar gehört haben muß. Er hat dieses Werk nicht nachweisen können, es bleibt aber sehr zu wünschen, daß es bald ebenfalls wieder bekannt werden möge. —*l.*

Alberto Serafini setzt im Aprilheft der Arte seine Studien über die **umbrische Miniaturmalerei** fort. Er konstatiert, daß im 15. Jahrhundert die Kunst der Wand- und Tafelmaler Umbriens, wie Ottoviano Nelli, Niccolo Alunno, Benedetto Bonfigli, Piero della Francesca, auf die Miniaturmalerei gewirkt hat. Daneben vermutet er Einflüsse von Ferrara, Siena und Florenz. Benozzo Gozzoli scheint von vielen Miniatoren zum Vorbild ihrer figürlichen Kompositionen gewählt worden zu sein. Insbesondere werden die Arbeiten der Miniaturmaler Pierantonio di Nicolò da Pozzuolo, Giacomo und Bartolomeo del Caporale zusammengestellt; die anonymen Werke gruppiert Serafini nach ihren stilistischen Eigentümlichkeiten und bringt so einige Ordnung in das Material. —*l.*

Der neue Scheibenriß des Hausbuchmeisters, der von F. Becker in der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. XXIII, Heft 9 veröffentlicht worden ist, erhält eine besondere Bedeutung durch den Umstand, daß die ausgeführte Wappenscheibe in jener Folge von Glasscheiben des Berliner Kunstgewerbemuseums (K. 7249—7252) enthalten ist, die die Kunst des Hausbuchmeisters besonders in ihrem Verhältnis zum Leben seiner Zeit aufzuhellen geeignet sind. Die Liebespaare, zu Pferd, am Bach sitzend oder beim Kartenspiel vereinigt, fügen sich inhaltlich wie stilistisch jener Gruppe von Stichen ein, die dem gleichen Darstellungskreis höflischer und bürgerlicher Sitten gewidmet sind. Ich habe seinerzeit (Burlington Magazine XVIII, p. 190 Anm. 9) flüchtig auf eine Reihe von Glasscheiben hingewiesen, die mit der Kunst des Hausbuchmeisters engstens zusammenhängen. Eine ausführlichere Untersuchung über dieses Tätigkeitsfeld des Meisters ist in Vorbereitung und wird gewiß geeignet sein, zur Lösung mancher noch immer strittigen Frage beizutragen. So sind die von L. Balet in seinem Werke über »Schwäbische Glasmalerei« 1912, S. 81 ff. jetzt ausführlich gewürdigten Alpirsbacher Scheiben sowohl durch ihre formal, lokal und zeitlich (1482!) festgelegten Merkmale für die Stilerörterung von Bedeutung. Scheiben in Basel, Erbach, Köln, Zürich und New York werden in einer in Aussicht stehenden Arbeit von H. Schmitz ihre Würdigung finden. Weisen möchte ich bei dieser Gelegenheit noch auf eine Scheibe im Nationalmuseum zu München (Saal 14, Nr. 1329), die zweifelsohne mit der Berliner Gruppe zusammengehörig ist. Sie stellt in der gleichen Anordnung wie die Berliner die Anbetung der hl. drei Könige in origineller Weise dar, indem das obere Feld den knienden alten König mit der hl. Familie enthält, das linke und rechte Feld je einen König mit einem Pagen. Das untere Feld zeigt wiederum die Figur eines Narren mit einer Schweineherde; der Narr kehrt auf drei der Berliner Scheiben gleichfalls wieder. Eine Scheibe mit der Darstellung eines Liebes-

paares beim Schachspiel in der Sammlung Gräfe (Weimar) hat mehr Beziehungen zu der Kunst des Meisters der Herpinhandschrift. *W. F. St.*

Parrasio Micheli, dem von Ridolfi mit so viel Hohn verunglimpften Tizianschüler, widmet Freiherr Detlev von Hadeln im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (Bd. XXXIII, Heft 2/3) einige Seiten. Er weist nach, daß Ridolfis Bericht über die Lebensführung des Künstlers und die Art, wie er sich Anerkennung verschaffte, durch das Mißverstehen eines Briefes Andrea Calmos entstanden ist. Micheli war ein bescheidener Maler, der sich anfangs an Tizian, später an Paolo Veronese anschloß und in ihrer Art Porträts, Genre- und Heiligenbilder malte. Er läßt sich 1547—1573 in Venedig nachweisen und muß um 1525 geboren und bald nach 1573 gestorben sein. Zu seinen schon bekannten Werken fügt Hadeln folgende hinzu: Lukretia in der Sammlung Mond zu London (bez.); Hl. Laurentius in der Galerie der Akademie zu Wien (bisher Aliense genannt); Bildnis des Tommaso Contarini im Dogenpalast, Atrio quadrato; Hl. Laurentius in San Paolo zu Venedig; Damenbildnis in der Galerie zu Stuttgart (bisher dem Antonio Badile zugeschrieben); Mannahlese und Abraham und Melchisedek in San Francesco della Vigna zu Venedig (nach Boschini von Parrasio nach Ridolfi von Montemezzano), bei denen H. nicht ohne einiges Zögern der Angabe Boschinis folgt. Dagegen bezweifelt er mit guten Gründen die Autorschaft Michelis bei den drei ihm in der Akademiesammlung zu Venedig zugeschriebenen Bildern, einer Kreuzabnahme, einem männlichen Bildnis und dem angeblich von Tintoretto und Micheli gemeinsam gemalten Bilde der Hl. Markus und Vincenz von Spanien. *–l.*

Der Triumph des Todes im Camposanto zu Pisa ist in jüngster Zeit Gegenstand erneuter Untersuchung gewesen. Nicht nur über die stilistischen Fragen hat sich die Forschung nicht einigen können, auch die ikonographischen werden stets von neuem zu klären gesucht. Davidsohn (Mitteil. des kunsthist. Instituts zu Florenz. 1908, p. 34) hat dargetan, daß die Gesamtvorstellung nicht ein Triumph des Todes als vielmehr der Triumph des asketischen Lebens über den Tod sei; und er hat außerdem wahrscheinlich zu machen versucht, daß der ganze Zyklus gewissermaßen eine Illustration des im 12. und 13. Jahrhundert weitverbreiteten Gedichtes (Surge, surge, vigila, semper esto paratus) sei. Die inhaltlichen Beziehungen sind gewiß zuzugeben, allein von einer bildmäßigen Umschreibung oder überhaupt direktem Zusammenhang scheint mir doch nicht gesprochen werden zu dürfen. Brockhaus (Mitteil. des Kunsthist. Instituts 1911., S. 237) hat dann seinerseits den Versuch gemacht, den Ideenzusammenhang des ganzen Zyklus mit den noch heute in der Katholischen Kirche üblichen Sterbegebeten, dem »Ordo commendationis animae« und der vorausgehenden Litanei, aufzuzeigen. Und gewiß ist es sehr einleuchtend, daß dieser tatsächliche Zusammenhang mit dem Gottesdienst und der Liturgie, den schon Springer für viele ikonographische Fälle mit Glück feststellen konnte, vorhanden ist. Ich werde an anderer Stelle noch eingehender auf die Frage zurückkommen. Heute sollte hier noch einer Abhandlung Erwähnung getan werden, die E. Höpfner in der »Internationalen Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik (März 1912, p. 725 ff.) dem Triumph des Todes widmet. Er behandelt sorgsam die Entstehungsgeschichte, die Gemälderestaurationen und zum Schluß den Inhalt der Darstellungen, um dann bei der Gruppe auf dem Bild rechts unten zu verweilen. Hettner hatte in der Gesellschaft im Granatenhain einen Sitz der Erlösten sehen wollen, »die nach aquinatischer Vorstellung in beglückender Zuversicht des Momentes harren, in dem die Pforte des himmlischen Paradieses sich ihnen öffnen wird«. Dobbert und die meisten anderen Forscher lehnten diese spezialistische Deutung ab und begnügten sich damit, in der Gruppe eine heitere lebenslustige Gesellschaft im Sinne Boccaccios zu erkennen, die von der heransausenden Todesgöttin in ihrer Lust gestört wird. Höpfner tritt nun wieder entschieden auf die Seite Hettners und macht als neues Moment geltend, daß die Gestalt der Todesgöttin an ihrer jetzigen Stelle spätere Zutat sein könne, da sie doch eigentlich näher an der der Hände ausstreckenden Bettler hätte sein müssen. Er spricht die Vermutung aus, daß die Gestalt der Todesmegäre früher weiter links sich befunden haben könnte, während an ihrer Stelle etwa Engel, die sich liebend und gnadebringend zu den Leichnamen niederlassen. »Was aber dann noch übrig bliebe, umschlossen von so geweihten Regionen und nur durch den Rahmen vom himmlischen Paradies der vom Gericht Erlösten geschieden, das ist der Granatenhain mit seinen Insassen — war das dann der Ort für eine Gesellschaft lustiger Männlein und Weiblein? Suchen wir da nicht richtiger von Gott erfüllte Seelen, die sich hindurchgerungen haben zu dem lichtvollen Garten des Purgatorio, zum »Paradiso terrestre«, um von hier aus das himmlische Paradies betreten zu dürfen, — zu Räumen, von denen in den Visionen der Heiligen und der Dichter wiederholt gesprochen ist, und die an Helle schon fast den Himmel erreichen«. Die Ansicht verdient Beachtung, da Höpfner nachdrücklich auf die verschiedenen starken Restaurationen hinweist, die an den Fresken stattgefunden haben. Außerdem bemerkt er, daß um das Haupt des Mädchens, das den Finger an die Lippe legt, ein Heiligenschein zum Vorschein komme. Es fragt sich daher, ob nicht hinter der Oberfläche des jetzigen Gemäldes neue Aufschlüsse zu gewinnen sind, die zu einer endgültigen Klärung dieser Frage führen würden. *W. F. St.*

Über »**Marco Marziale** und den sogenannten nordischen Einfluß in seinen Bildern« enthalten die ersten Hefte des Jahrbuchs der Königlich Preußischen Kunstsammlungen (1 und 2/3 des XXXIII. Jahrgangs) einen Aufsatz aus der Feder Benno Geigers. Der Verfasser verfolgt an der Hand der bezeichneten und datierten Arbeiten Marziales dessen Entwicklung. Er setzt die Geburt des Künstlers in die sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Den Ausgangspunkt für die Betrachtung des künstlerischen Entwicklungsganges bildet das vor einigen Jahren von G. de Nicola publizierte Madonnenbild von 1495 in Zara, es folgen sieben schon bekannte bezeichnete und datierte Bilder, die bis zum Jahre 1507 führen. Neu hinzugekommen ist die seit 1874 verschollene Darstellung »Christus und die Ehebrecherin«, die Geiger auf Schloß Segenhaus bei Neuwied wiedergefunden hat und die er etwa in das Jahr 1508 datiert. Das männliche Bildnis in der Mainzer Galerie, das 1496 datiert und mit den Buchstaben M. M. signiert ist, hält er im Anschluß an Crowe und Cavalcaselle für eine Arbeit Marziales. Dagegen ist das kleine Emmausbild der Sammlung Simon im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin aus dem Werke Marziales zu streichen. Es ist eine Kopie nach einem verbrannten Original Bellinis, von dem noch zwei Kopien, eine Zeichnung im Louvre und ein Stich Magnascos, erhalten sind. Bei Untersuchung der Einflüsse, die auf Marziale gewirkt haben, kommt Geiger zu einer vollständigen Ablehnung Dürerischer oder sonstiger nordischer Vorbilder. In den Frühwerken sieht er neben Zügen, die an Giovanni Bellini erinnern, einige Nachwirkungen der Schule Gentile Bellinis, der nach Marziales eigener Angabe auf dem Bilde in Zara sein Lehrer war; bei der Londoner Beschneidung von 1500, die in Cremona

entstanden ist, glaubt Verf. besonders bei den Porträts der Besteller einzelne lionardeske Züge wahrzunehmen; stärker sind solche dann bei den späten Werken in Venedig, Berlin und Segenhaus. Besonders das Grimassierende bei einigen Köpfen dieser Arbeiten erinnert an Leonardos Zeichnungen. Dazwischen liegt dann bei zwei Madonnen in Bergamo und London ein Einschlag perugineskер Kunst, der vielleicht durch Marco Meloni vermittelt wurde. –l.

August Schmarsow publiziert in der Arte (Heft 1 und 2) eine Studie über **Domenico Veneziano.** Auf Grund einer ausführlichen Analyse der beiden bezeichneten Madonnenbilder in London und Florenz schreibt er ihm eine kleine Madonna in Halbfigur im Louvre zu, die dort als ein unbestimmtes florentinisches Bild des 15. Jahrhunderts geführt wird. Beiläufig spricht er auch die Vermutung aus, daß jener Kopf eines Greises in weißem Rock und weißer Mütze, der im Katalog der Uffizien noch als Masaccio gilt, ein Werk Domenicos sei. Alsdann geht er zu den Fresken in der Assunta-Kapelle des Domes von Prato über und sucht seine schon vor zehn Jahren ausgesprochene Hypothese neu zu begründen, daß die oberen Fresken und die Gewölbemalereien von der Hand Domenico Venezianos seien. Von den beiden durch Bode (pr. Jahrb. Bd. XVIII) ihm zugeschriebenen Profilbidnissen der Londoner National Gallery läßt Schmarsow nur das eine (mit der Perlenagraffe im Haar) als Werk dieses Künstlers gelten, während er das andere für ein Werk Antonio Pollajuolos hält. In Betreff des von Vasari dem Andrea Castagno zugeschriebenen Freskobildes der Heiligen Johannes Baptista und Franciscus in Sa. Croce zu Florenz schließt er sich der Ansicht Morellis an, der dieses Werk dem Domenico Veneziano gab. –l.

VERMISCHTES

Hans Thoma arbeitet zurzeit an einem zweiten Altarbilde für seine Heimatgemeinde Bernau. Es stellt die Verkündigung Christi durch Johannes den Täufer dar.

Die **Graphische Gesellschaft in Berlin** beabsichtigt zwei neue außergewöhnliche Veröffentlichungen zu publizieren. Zunächst zweiunddreißig der hervorragendsten Holzschnitte des Germanischen Museums, die zu den ältesten und wichtigsten Monumenten der Holzschneidekunst gehören; diese wird W. Stengel herausgeben. Ferner wird Campbell Dodgson etwa fünfzehn noch nicht publizierte Holzschnitte und einige ausnahmsweise gut erhaltene Teigdrucke aus den wenig bekannten Sammlungen des Guildhall-Museums in London und des Ashmolean-Museums in Oxford veröffentlichen.

Über die **Friedrichs-Ausstellung der Berliner Akademie** soll in Kürze ein monumentales Werk herausgegeben werden. Der Direktor des Hohenzollern-Museums, Professor Paul Seidel, behandelt die Kunst des 18. Jahrhunderts, Professor Alexander Amersdorfer die modernen Arbeiten.

Zur Eröffnung des **Stuttgarter Kunsthauses** und der **Großen Kunstausstellung 1913** wird, mit Unterstützung des Staates und zahlreicher Kunstfreunde, ein Werk über die **Stuttgarter Kunst der Gegenwart** erscheinen. Der Text, in dessen Abfassung Max Diez, Eugen Gradmann, Gustav Keyßner, Gustav E. Pazaurek, Heinrich Weizsäcker und Julius Baum sich teilen, wird in streng sachlicher Weise und unter Vermeidung jeder einseitigen Stellungnahme ein Bild der Entwicklung der Malerei, Graphik, Bildnerei, Architektur und Gewerbekunst in Stuttgart und im übrigen Württemberg während der letzten 25 Jahre geben; das Buch wird mit etwa vierzig farbigen Abbildungen und Heliogravüren nach schwäbischen Kunstwerken sowie mit Textillustationen ausgestattet werden. In diesen Tagen sind an alle schwäbischen Künstler sowie Besitzer württembergischer Kunstwerke in ganz Deutschland zwecks Feststellung des gesuchten Materials an Werken schwäbischer Künstler Fragebogen versandt worden.

In den letzten Wochen wurde die sommerliche Stille durch **zwei heftige Kunstfehden** gestört, deren eine allerdings mehr lokaler Natur ist. Berlins zweiter Bürgermeister, der sonst als recht kunstfreundlich bekannte Dr. Reicke, hat sich bei dem Festessen zur Eröffnung der Großen Berliner Kunstausstellung eine böse Entgleisung zu Schulden kommen lassen. Im Hinblick auf die gleichzeitige Ausstellung der Berliner Sezession redete er von »französischen Importen, die wohl ihre Einführung in Berlin nur einem sensationslüsternen Geschäftsgeist danken«. Gemeint waren mit dieser Redewendung die Bilder der sogenannten Kubisten und Expressionisten. Abgesehen davon, daß es unschicklich ist, wenn ein Bürgermeister als Gast einer Künstlervereinigung diese auf Kosten einer anderen, mindestens ebenso viel werten, lobt, so ist die inkriminierte Redewendung auch ihrem Sinne nach mehr als unhaltbar. Schließlich aber hätte sich dieser »Zungenfehler« mit ein paar Worten wieder gut machen lassen (zumal eben Herr Reicke ein allseitig geschätzter und beliebter Mann ist), wenn nicht von rechts und links die guten Freunde in das Feuer geblasen hätten. Schließlich schlug die Lohe so hoch auf, daß Max Liebermann es für seine Ehrenpflicht hielt, nunmehr aus der Berliner Kunstdeputation auszutreten. Da er das mit einem im Berliner Tageblatt gedruckten Protest tat, so hat die ganze Sache auch für die an den Berliner Kunstangelegenheiten nicht direkt Interessierten wenigstens das Vergnügen gebracht, wieder einmal einen sehr fein gespitzten und sehr anregenden Aufsatz von Liebermann zu lesen! —

Erheblich dröhnender sind die massiven Keulenschläge, die Herr Egger-Lienz, seit kurzem an die Weimarer Akademie als Monumentalmaler berufen, in einem Zeitungsaufsatz, für dessen weiteste Verbreitung er gleich gesorgt hat, austeilt. Jedenfalls scheint der Künstler das rote Blut seiner Gestalten im Leibe zu haben: er forcht sich nit.

Weil seine Bilder auf der Dresdner Ausstellung zu einem großen Hauptsaale mit denen von Hodler und Stuck vereinigt sind und die Werke Klingers im unmittelbaren Anschluß daran aufgebaut wurden, sorgt er, man könnte auch diese Kollegen für Monumentalmaler halten. Also setzt Egger-Lienz in seinem Aufsatz zunächst seinen Begriff vom Wesen des Monumentalen auseinander. Wir wollen es ihm nicht antun (wie es andere Blätter getan haben), nun einzelne Sätze daraus an den Pranger zu hängen. Zwar halten auch wir seine Definitionen für durchaus und leicht angreifbar, ja überhaupt dem festen Griffe gar nicht standhaltend; aber wir müssen doch jedem empfehlen, sie im Original zu lesen (Wiener Sonn- und Montagszeitung vom 8. Juli). Nach Abwickelung seiner Theorien vom wahren Monumentalmaler präsentiert schließlich der Kunstschriftsteller Egger-Lienz als deren echte Verkörperung dem Leser — sich selbst! Wohingegen er mit Kummer und Verachtung auf zwei Bösewichte wie Hodler und Klinger zeigt, denen er jedes Talent für das Monumentale, ja zum Teil jedes Talent überhaupt, abspricht! Klinger hat, als er die Sache las, lachend geäußert: »Nur die Lumpe sind bescheiden, und der hat sich mal ordentlich ausgelumpt«. Auch van de Velde hat, allerdings in etwas zu feierlichem Pathos, seine Stimme gegen Egger-Lienz öffentlich erhoben. Nun, Herr Egger-Lienz soll schreiben, was er mag; es wird ihm nicht gelingen, uns damit den Geschmack an seinen Bildern, die wir lieben, zu verderben! G. K.

Inhalt: Kopien nach Rembrandt. Von A. Bredius. — Personalien. — Wettbewerbe: Städelsches Institut, Zierbrunnen in Königsberg. – Mannheimer Großherzog-Friedrich-Denkmal. — Werk Cranachs d. J. — Ausstellungen in Baden-Baden, Frankfurt a. M., Heidelberg, Barmen, Leipzig, Wien, Paris, Venedig. — Kölner Kunstgewerbemuseum; Städt. Museum in Leipzig, German. Museum in Nürnberg. — 10. Internat. Kunsthistor. Kongreß. — Österreichischer Künstlerbund. — Forschungen. — Vermischtes.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 35. 16. August 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

WILHELM BODE

stand am 1. August seit vierzig Jahren im Dienste der Berliner Museen. Seine Freunde haben diesen Tag dankbar gefeiert, und einer der trefflichsten unter ihnen hat seinem Gefühl durch ein kostbares Buch »Geschenke von Bode« bleibenden Ausdruck gegeben. Wir aber rechnen es uns zur besonderen Ehre, daß Wilhelm Bode in unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« sich die ersten Lorbeeren als Kunsthistoriker geholt hat. Im Jahre 1869 erregten die begleitenden Texte, die der damalige Jurist zu den Radierungen William Ungers nach Meisterwerken des Braunschweiger Museums in der »Zeitschrift für bildende Kunst« erscheinen ließ, die Beachtung der Fachgelehrten. In dem Jahrgang 1870 finden wir ihn dann mit einer weit ausgreifenden Studie »Zur Rembrandt-Literatur« in unserer Zeitschrift vertreten. Und so hat er uns durch mehr als vier Jahrzehnte die Treue seiner Mitarbeiterschaft und die Gunst seines Rates bewahrt. Dies sei ihm heute mit einem kurzen Worte herzlich gedankt.

PERSONALIEN

Carl Justi ist an seinem 80. Geburtstage, den er in seiner hessischen Heimat, in Marburg, verbrachte, Gegenstand zahlreicher Ehrungen gewesen. Die Stadt Bonn ernannte ihn zu ihrem Ehrenbürger. Im Kunsthistorischen Institut der Universität fand eine lebensvolle Bronzebüste des Jubilars Aufstellung, die von einer jungen, sehr begabten Bildhauerin, Gisela Zitelmann in Bonn, geschaffen wurde. In einer stimmungsvollen Feier wurde dieses von Verehrern Justis gestiftete Kunstwerk von seinem Amtsnachfolger, Geheimrat Clemen, der Universität übergeben. — Den Lesern dieser Zeitschrift wird es von Interesse sein, zu erfahren, daß der Bonner Privatdozent Dr. Willers ein Verzeichnis sämtlicher Schriften Justis zusammengestellt hat, das demnächst auch im Buchhandel erscheinen wird.

Erich Kleinhempel, der in Dresden als Lehrer und schaffender Kunstgewerbler zu den wirksamsten modernen Kräften zählt, wurde zum Direktor des Bremer Gewerbe-Museums ernannt.

Die diesjährigen **Reisestipendien des Deutschen Archäologischen Instituts** sind an Dr. F. Drexel, Dr. O. Weinreich, Dr. E. Buschor, Dr. E. Schmidt und Dr. E. Weigand verliehen worden. In Pergamon werden Geheimrat Conze, Schazmann und Hepding vom 1. bis 3. Oktober die Ausgrabungen leiten.

NEKROLOGE

Rom. Am 8. Juli ist plötzlich an einem Herzschlag der österreichische Maler **Othmar Brioschi** gestorben, der seit dem Jahre 1882 die ewige Stadt bewohnte. Die römische Landschaft gab dem feinen Künstler seine besten Motive und von seiner Auffassung für deren Schönheiten gibt uns vor allem das schöne Album mit Zeichnungen von Motiven aus Villa d'Este, das er für den Erzherzog Karl gemacht hatte, einen Begriff. Neben dem Verlust des Künstlers beklagen alle in Rom den herzensguten, einfachen Mann, der in fremden und inländischen Kreisen geachtet und geliebt war. Othmar Brioschi war 1854 in Wien geboren und seit 1905 Professor an der römischen Kunstakademie von S. Luca. *Fed. H.*

DENKMÄLER

Albert Bartholomé, der Schöpfer des Monument aux Morts, hat der Reihe seiner Werke jüngst wieder eine große Schöpfung hinzugefügt, die in gewissem Sinne sich an das feierliche Totenmonument anschließt, aber keine Klage um einen Toten, sondern Huldigung an einen Toten ist. Am 30. Juni des Jahres ist im Pantheon in Gegenwart des Präsidenten der Republik, der Minister und der ersten Köpfe Frankreichs das **Denkmal** von **Jean-Jacques Rousseau** feierlich eingeweiht worden. Es schließt sich in der Architektur an die ernste und strenge Formensprache der Kirche der heiligen Genoveva an. Eine gradlinige geschlossene Nische mit einer Bank davor, rechts und links zwei Pfeiler, dazwischen eine Freitreppe mit breiten Schranken. In der Mitte sitzen drei Frauengestalten, die Oberkörper entblößt, die beiden seitlichen der mittleren zugewendet, von einem schönen und feinen Rhythmus der Bewegungen, aber von einer großen Ruhe und Feierlichkeit in der Gesamtwirkung. Zur Linken steht, an die Schranke gelehnt, aufrecht die Gestalt der Musik, zur Rechten die Gestalt des Ruhmes, den einen Arm mit einem Kranz erhebend. Auf der Freitreppe liegt schräg die Grabplatte mit dem Marmorrelief des großen Toten. Das ist alles, aber in diesen fünf großen Marmorfiguren ist etwas von dem Schönsten und Anmutigsten gegeben, was die heutige französische Plastik geben kann, und mit weiser Mäßigung des Temperaments und der Bewegung, die allzu stark in der heutigen französischen Skulptur sprechen. Während Rodins Victor Hugo, der gleichfalls für das Pantheon bestimmt war, gescheitert ist, ist dieses Ehrengrab Rousseaus in würdigster Form zum rechten Zeitpunkt fertig geworden.

Das **Grabdenkmal** für **Ludwig Knaus** ist jetzt auf dem Dahlemer Friedhof aufgestellt worden. Der Schöpfer ist der Sohn des Malers. Es besteht aus einem $2^1/_2$ m hohen und $1^1/_2$ m breiten Aufbau aus weißem Marmor

und wird von einem Giebelfelde überragt. Hierin sieht man eine sich in den Schwanz beißende Schlange und zu beiden Seiten das Alpha und Omega. Zu Füßen des Denkmals sitzen zwei reizende kleine Knabengestalten, die aus einem mit Rosen gefüllten Korb Girlanden winden. Der um die alte Dorfkirche liegende Friedhof hat vor kurzem auch ein neues Eingangstor aus Sandstein erhalten.

WETTBEWERBE

Berlin. Der **Wettbewerb** um Entwürfe für ein Ledigenheim hat eine sehr rege Beteiligung gefunden. Im ganzen gingen zu dem vom Verein zur Verbesserung der Kleinwohnungen in Berlin ausgeschriebenen Wettbewerb 121 Entwürfe ein. Das Preisgericht hat die ausgesetzte Preissumme in Höhe von 9000 M. derartig verteilt, daß ein Preis von 4000 M. den Architekten Heidenreich und Michel in Charlottenburg zufiel; je ein Preis von 2500 M. dem Architekten Hans Jooß in Charlottenburg und dem Architekten Fritz und Wilhelm Hennings in Steglitz. Zwei Entwürfe von den Architekten Oskar und Johannes Grothe in Zehlendorf und den Architekten Dipl.-Ing. Wilh. Beringer und Fritz Schock in Charlottenburg wurden von den Preisrichtern zum Ankauf empfohlen. Die öffentliche Ausstellung der eingelieferten Entwürfe kann nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, in der Gemäldegalerie des Kommerzienrates Ravené stattfinden, sondern wird in der Westhalle des Landesausstellungsparkes unentgeltlich zu sehen sein.

Die **Berliner Akademie der Künste** schreibt die **Wettbewerbe** um die Preise der beiden Michael-Beerschen Stiftungen aus. Die Arbeiten sind bis zum 4. November einzureichen. Der Preis besteht beidemal in einem Stipendium von 2250 M. zu einer einjährigen Studienreise nach Griechenland.

Kassel. Ein **Preisausschreiben** zur Erlangung von Entwürfen für ein Plakat zur Tausendjahrfeier der Residenzstadt Kassel 1913 hat die städtische Verkehrskommission erlassen. Zur Beteiligung an dem Wettbewerb sind die im Regierungsbezirk Kassel geborenen oder die daselbst ansässigen Künstler und Künstlerinnen zugelassen.

Der **Berliner Architekten-Verein** gibt soeben die Aufgaben für den **Strauch-Preis** 1913 bekannt. Die Hauptaufgabe lautet: Über Planung und bauliche Entwicklung der märkischen Ortschaften unter dem Einflusse von Kulturströmungen und politischen Verhältnissen. Für die Reiseaufgabe wird verlangt: die Vervollständigung und Erweiterung der preisgekrönten Lösung durch Reisestudien. Die Wettbewerbsarbeiten sind bis zum 31. März 1913 abzuliefern. Die Preisverteilung erfolgt am 23. Juni 1913. Der Preis beträgt 3000 Mark.

Die Stadt **Oranienburg** erläßt einen **Wettbewerb** für deutsche Architekten um Entwürfe zu einem Realgymnasium. Es wird darauf Wert gelegt, daß die ganze Aufgabe auch vom städtebaulichen Standpunkt aus gelöst wird; es steht den Verfassern der Pläne frei, in Verbindung mit den Entwürfen eine entsprechende Umgestaltung des Bahnhof-Platzes vorzuschlagen.

AUSSTELLUNGEN

Am 15. August ist das neue **Clemens Sels-Museum in Neuß** mit einer Ausstellung von über 100 Bildern des in Neuß geborenen Malers Max Clarenbach eröffnet worden. Als weitere Sonderveranstaltungen sind vorgesehen eine Buchausstellung und eine Ausstellung von Gemälden aus Neußer Privatbesitz. Neuß, das schon durch sein von Peter Behrens erbautes vorbildliches Gesellenhaus die Aufmerksamkeit nicht nur rheinischer Kunstfreunde auf sich gelenkt hat, hat den edlen Ehrgeiz, »Kunststadt« zu werden.

⊙ **Berlin.** Eine sehr interessante Ausstellung veranstaltet die **amerikanische Abteilung des Königlichen Museums für Völkerkunde** in den Ausstellungsräumen des Kunstgewerbemuseums. Es sind erstens eine Reihe von Bleistift- und Federzeichnungen aus Brasilien, die ihr Schöpfer Professor Wilhelm Reichardt der Sammlung zum Geschenk gemacht hat. Die Zeichnungen, die mit einer an Richard Müller gemahnenden Objektreue ausgeführt sind, haben ihren Wert als kulturhistorische Dokumente und geben eine Anschauung von Landschaft und Typen der Bevölkerung. Wichtiger aber als diese Zeichnungen, die doch neben den Aufnahmen der billiger, einfacher und absolut zuverlässig arbeitenden photographischen Camera notwendig einen schweren Stand haben, sind die Sammlungen, die zumeist Tonsachen enthalten, und von denen Gefäße und Figuren aus dem Staate Michuacan und der Gegend von Colima in Westmexiko eine Schenkung des Konsul Arnold Vogel in Colima sind, während der Rest von Herrn Professor Seeler und Frau auf ihren Studienreisen zusammengebracht und dem Museum überwiesen worden ist. Es handelt sich um steinerne Grabplatten und vor allem Tonwaren der Zapoteken, der ihnen verwandten Mixteca und Resten der Teotihacan-Kultur, die nicht weit von der Hauptstadt in Mexiko unter der aztekischen Oberschicht des Bodens durch Grabungen zutage gefördert wurden. Dazu kommt endlich eine Reihe von Gefäßen mit farbig glasierter Oberfläche in verschiedenen Techniken, deren Ursprungsort noch nicht genau festgelegt werden konnte, die aber anscheinend durch den Handel über das Land verbreitet wurden, da die Fundstätten weit auseinander liegen. Diese Gefäße sind zum Teil von hohem künstlerischem Reiz.

Wie schon öfter solche Sonderausstellungen des Völkerkundemuseums, so zeigt auch diese wieder weit besser als die Sammlungen selbst in dem alten Hause, dessen Überfüllung von Jahr zu Jahr mehr den Neubau als dringendste Forderung erscheinen läßt, welche Schätze hier gehoben werden müßten. Allerdings braucht es vor allem die sichtende Hand, die die Schausammlungen schafft, in denen die verschiedenenartigen Kulturen sich klar darstellen sollen, vor allem aber auch die künstlerische Seite der Erscheinungen in den Vordergrund gerückt wird. Wie man in Ostasien gelernt hat, aus der Masse der »Götzenbilder« Kunstwerke auszusondern, die in sehr hohem Grade dieses Namens würdig sind, so wird man auch an anderen Stellen mehr und mehr sich gewöhnen müssen, die künstlerische Intention in den scheinbar barbarischen Formen zu suchen und neben dem rein ethnologisch naturwissenschaftlichen Interesse diesen Dingen als Gegenständen ästhetischer Wertung entgegenzukommen. Ein Museum, das diesen Standpunkt anerkennt und klar betont, wird langsam zur Forderung, die hoffentlich in den bevorstehenden Neubauten ihre Erfüllung findet.

Im **Kunstgewerbemuseunm zu Haarlem** wird im Monat September eine **Ausstellung von Silhouetten** abgehalten werden, welche einen großen Erfolg verspricht; mehrere Sammler aus Holland haben schon ihre Silhouettensammlung zugesagt, wahrscheinlich werden auch ausländische Sammlungen darunter sein.

Die Sommerausstellung im Palazzo Pesaro, die vor kurzem eröffnet wurde, ist diesmal von ungewöhnlicher Bedeutung, nicht nur räumlich, sondern durch die große Anzahl neuer Aussteller. Eine ganze Reihe Sezessionisten kommen zur Geltung, ermutigt durch den Direktor der im selben Palaste untergebrachten »Modernen Galerie« Dr. Barbantini. Ein völlig neues Unternehmen ist die Bildung

einer Gruppe junger Künstler nach Art des Hagenbundes und anderer derartiger deutscher Genossenschaften. Sie nennt sich »L'Aratro« (»Der Pflug«). Die bis jetzt nur aus wenigen Mitgliedern bestehende Vereinigung ist die erste derartige in Italien und erfreut sich allgemeiner Sympathien. Ihr Begründer F. Wolf-Ferrari hat die beiden Räume dieser Sonderausstellung ausgestattet. Wenn Ausharren und Beständigkeit, eine hier seltene Tugend, zum guten Willen sich gesellen, müßte diese Vereinigung junger Elemente eine Zukunft haben und bei der nächsten Internationalen ein Wort mitzusprechen berufen sein. *A. Wolf.*

In der **Kölner Kunstausstellung des Sonderbundes** wurden bis zum 31. Juli für rund 145000 Mark Kunstwerke verkauft. Von weiteren Verkäufen seien mitgeteilt (s. Nr. 31 u. 33 d. Kunstchronik): *Vincent van Gogh,* Weinender alter Mann, Vater Tanguy, Stilleben mit Rose und Büchern, Französischer Offizier, Die Schafhirtin, Blick auf Paris vom Montmartre; *Paul Gauguin,* Weibliches Bildnis (Brustbild), Hütte zwischen Bäumen; *Paul Signac,* Rotterdam, Der Garten von St. Tropez; *Auguste Herbin,* Zwei Blumenstücke; *Pablo Picasso,* Frau mit Violine, Frauenkopf; *Jean Joveneau,* La Place du Delta (Paris); *Cuno Amiet,* Obsternte; *Julius Bretz,* Haus mit Sonnenblume; *Paula Modersohn †,* Betende alte Frau; *A. von Jawlensky,* Mädchen in Rot, Stilleben; *Einar Sandberg* (Christiania), Knabe; von plastischen Kunstwerken: *Otto Freundlich,* Frauenbüste; *Elsa Koveshazi-Kalmar* (Wien), Tänzerin und Beschwörungstanz; *Ernesto de Fiori,* Jüngling. — Bei dieser Gelegenheit sei eine Berichtigung vermerkt, die uns Herr Dr. P. F. Schmidt sendet: »In meinem Aufsatz über die Sonderbund-Ausstellung in Köln ist mir ein Mißverständnis über die Tätigkeit der Jury untergelaufen. Die — aus Düsseldorfer Künstlern und Museumsbeamten bestehende — Jury hat die *ganze* Ausstellung gemeinsam juriert; es gab keine besondere Künstlerjury für die Deutschen. Dagegen sind diese in der Tat von Düsseldorfer Künstlern (aus den jurierten Werken) ausgewählt und aufgehängt worden. Der Kern meiner Kritik bleibt hiermit also bestehen.« — Schließlich sei noch vermerkt, daß die Ausstellung noch um weitere acht Bilder van Goghs bereichert worden ist.

Luzern. Am 4. August wurde in den ehemaligen Arbeitsräumen des Künstlers eine Ausstellung von **Robert Zünds Studienwerken** veranstaltet. Es kommen etwa hundert Zeichnungen und sechzig Ölstudien des Landschafters zur Ausstellung; für die kräftige Eigenart des Malers, der in der ersten Reihe schweizerischer Landschafter steht, ist nichts beweisgültiger als seine vor der Natur entstandenen Studien, die stets zu bildmäßiger Ausführung gerieten und noch heute so frisch sind, wie in den fünfziger bis siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts ihrer Entstehungszeit. *n.*

London. Die Miniaturen-Ausstellung in der »Royal Water Colour Society« in Pallmall East belehrt uns darüber, daß, trotzdem eine ganze Reihe von englischen Handbüchern uns versichern, dieser Zweig der Kunstbetätigung sei bei der Geburt der Photographie zu Grabe getragen worden, ersterer sich dennoch hier in einem blühenden Zustand befindet. Es ist ja richtig, daß kurze Zeit nach der Erfindung des Lichtbildes die Kleinmalerei einen momentanen Niedergang zu verzeichnen hatte, aber bereits seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts trat zugunsten letzterer ein vollständiger Umschwung ein, und heute besitzt die Miniaturmalerei in England mehr Verehrer denn je zuvor! Mit Ausnahme der königlichen Akademie, die sich den Miniaturisten nicht gerade allzu entgegenkommend verhält, erfreuen sich die Produktionen der beiden großen Londoner Miniaturen-Gesellschaften in allen hiesigen Ausstellungsinstituten der besten Aufnahme. Zurzeit sind in der »Royal Water Colour Society«, der »Aquarell-Gesellschaft«, etwa 300 Werke, darunter neun Zehntel Porträts, dem Publikum zur Besichtigung geboten. Da ihre Abmessungen eben sehr klein sind, so scheinen ihre Stilunterschiede, wenigstens zunächst und auf den ersten Blick hin sich nur in engen Grenzen zu bewegen. Meistens erfolgt daher die Einteilung der ganzen Gattung einfach nur in zwei Klassen: gut und schlecht! Der verstorbene Sir Richard Holmes, dem die königliche Miniaturensammlung unterstand, hat sich durch ein praktisches und mir noch recht deutlich vor Augen schwebendes Experiment ein erhebliches Verdienst zur Beurteilung dieses Kunstzweiges dadurch erworben, daß er gelegentlich einer bezüglichen Vorlesung, Miniaturporträts in Form kolorierter Photographien nach Werken erster Meister lebensgroß durch die Laterna magica auf einen weißen Wandschirm warf. Hier konnte man sofort erkennen, welche Arbeit eine sorgsame, gut durchgeführte und wirklich künstlerische im Gegensatz zu einer konventionellen war! Nicht nur, daß in den Miniaturen Holbeins und Coopers z. B. ohne weiteres die Größe des Stils und innere Kraft wahrnehmbar wurde, man vermochte auch die verhältnismäßige Schwäche sehr beliebter Maler wie Cosway und Plimer, sowie die Stilunterschiede dieser beiden zu ihrem Zeitgenossen Engleheart herauszufinden. Das persönlich Intime, das in der Miniaturmalerei liegt, hat ihr zu allen Epochen einen gewissen Reiz verliehen und namentlich Künstlerinnen zur Herstellung solcher Bildnisse angeregt, die wiederum in der Mehrzahl Frauen darstellen. So haftet denn der ganzen modernen englischen Miniaturmalerei ein weicher und sehr zarter Charakter an. Der einzige Maler, der hier ausstellte, ist nur Alyn Williams, während die übrigen sämtlich Damen sind. Unter diesen zeichnen sich besonders durch guten Entwurf und hübsche Durchführung aus: Miß Walker, Luxmoore, Burgeß, Edmunds und Mrs. Wood. *O. v. Schleinitz.*

Impressionisten-Ausstellung in Paris. Eine sehr verdienstvolle Zusammenstellung der impressionistischen Maler hat die Gesellschaft L'Art in der Rue Ville-L'Eveque zustande gebracht. Alle die bekannten französischen Meister des Impressionimus sind mit beträchtlichen Kollektionen vertreten, und vielleicht ist es jetzt schon an der Zeit, zu einem endgültigen Urteile über diese Maler zu kommen, obgleich einige von ihnen noch unter uns weilen. Manet, der immer für das Haupt der impressionistischen Schule gehalten wurde, wird sich an diesem Platze wohl stets halten, denn er hat eigentlich schon alles entdeckt, benutzt und ausgebeutet, was seine Genossen groß gemacht hat. Weder Claude Monet noch Pissarro, weder Sisley noch Renoir haben uns etwas neues gebracht, was nicht schon bei Manet zu finden wäre. Renoir hat allerdings eine persönliche Note, die ihn von seinen Genossen unterscheidet, während es oft sehr schwer, wenn nicht gar unmöglich ist, einen Sisley von einem Pissarro oder auch von einem Claude Monet zu unterscheiden. Aber diese persönliche Note Renoirs ist vielleicht gar nicht als Förderung der Kunst zu betrachten. Seine Pinselführung ist überaus weich, beinahe kraftlos und unbestimmt, und seine Farben streifen bedenklich ans süßliche. Jedenfalls ist er bei weitem der markloseste unter den Vätern des Impressionismus, und das ist er nicht erst jetzt in seinem Alter geworden, sondern schon seine ersten Bilder zeichnen sich vor denen der anderen Impressionisten durch allzu große Weichheit der Formen wie der Farben aus. Schon auf seinen ersten Bildern scheinen bei ihm Himmel und Erde, Blumen und Menschen aus farbiger Watte gebaut zu sein, vermißt man das feste Knochengerüst, die bestimmte Form. Cézanne ist darin das genaue

Gegenteil, obschon er von der menschlichen Anatomie vermutlich noch weniger weiß als Renoir. Wie uns sein Schüler Emile Bernard berichtet hat, fürchtete Cézanne in Aix das Gerede der Basen und Tanten und wagte es darum nicht, ein nacktes Modell zu benutzen. Eines seiner Bilder, worauf man nackte Gestalten sieht, ist denn auch in dieser Hinsicht überaus mangelhaft, und auch mit dem Bildnisse des Schriftstellers Gustav Geffroy werden sich nicht viele befreunden können. Das beste von ihm sind immer seine Stilleben, deren Leuchtkraft und Farbenschönheit über die allerdings sehr auffallenden Fehler in der Perspektive leicht hinweghelfen.

Raffaelli, der auch in dieser Ausstellung vertreten ist, gehört von Rechts wegen nicht hierher und verdankt sein Hiersein nur der persönlichen Kameradschaft, die ihn an die Impressionisten knüpft. Auch ob der ausgezeichnete Karikaturist Forain hierher als Maler gehört, darf man bestreiten, so gerne man seinen nicht mit Öl, sondern mit Vitriol gemalten Beobachtungen auch begegnen mag. Weniger befremdet hier Toulouse-Lautrec, obschon auch er nicht in irgend eine Schule gezwängt werden kann, sondern in Wirklichkeit mutterseelenallein auf seinen beiden Füßen steht, viel fester, als er im leiblichen Leben zu stehen pflegte. Höchstens kann man ihn mit Degas in Verbindung bringen, in dem man wohl definitiv den zweiten ganz großen Meister des Impressionismus bewundern darf. Manet und Degas sind die beiden Hauptsterne der impressionistischen Schule, und alle anderen sind dagegen nur Sterne zweiten Ranges. Wer will, mag auch in Cézanne eine Sonne sehen, aber dann muß man schon wieder von einer anderen, neuen Schule sprechen, die in dieser Ausstellung nicht berücksichtigt ist, und die hinter Cézanne die Namen Gauguin, van Gogh und herunter bis zu Matisse und van Dongen begreifen würde. Mit Manet und Degas haben diese Leute schon nichts mehr zu tun, und man muß schon über außergewöhnliche dialektische Künste verfügen, um einen Zusammenhang zwischen ihnen und irgend einer bedeutenden Erscheinung in der bildenden Kunst zu konstruieren. Dem unbefangenen Laienauge ist der Zusammenhang zwischen ihnen und aller primitiven Volkskunst — sei es in Europa selbst oder in den Südseeinseln, Australien oder Amerika, Afrika oder Asien — am klarsten, und wer weiß, ob der unbefangene Laie hier nicht richtig sieht. Von den drei Schülerinnen Manets: Eva Gonzalez, Berthe Morisot und Mary Cassatt sind nur die beiden letzteren in dieser Ausstellung vertreten, beide ohne starke Individualität, im Grunde eben nur als Schülerinnen Manets bemerkenswert.

K. E. Sch.

Ausstellung italienischer Zeichnungen im Teyler-Museum zu Haarlem. Seit einiger Zeit veranstaltet das Teyler-Museum wechselnde Ausstellungen von Zeichnungen und Stichen. Gab die vorletzte Ausstellung Gelegenheit das Werk des modernen holländischen Malerradierers *Marius Bauer* zu bewundern, so gewährt die augenblickliche Ausstellung den in Holland ungewohnten Genuß italienischer Kunst: eine stattliche Zahl italienischer Zeichnungen, zum Teil auf die größten Namen getauft, gibt einen schönen Begriff von dem Reichtum der Sammlung an italienischer Kunst, über die übrigens noch kein gedruckter Katalog vorliegt, wie ein solcher wohl von den holländischen und italienischen Zeichnungen besteht. Die merkwürdigsten Stücke der Ausstellung will ich in möglichst chronologischer Folge besprechen. Der früheste hier vertretene Meister war der noch der Frührenaissance angehörende *Perugino;* vier Blätter wurden ihm zugeschrieben. Sehr fein war die Zeichnung eines männlichen Heiligen, der in der Linken ein Buch und in der erhobenen Rechten einen Sack hält; sein zartes, schmales Gesicht hatte den etwas elegischen Ausdruck, der für die Gestalten Peruginos so charakteristisch ist. War hier die Ausführung beinahe ängstlich zu nennen, so war sie in einer anderen mit Weiß gehöhten Tuschezeichnung, dem beim Kreuz stehenden heiligen Hieronymus, viel freier; der Heilige selbst mit seiner ernsten, ergebungsvollen Miene erinnerte sehr an die Christusfigur auf der Zeichnung der Taufe Christi in Städel. Die beiden anderen Zeichnungen Peruginos stellten den sitzenden Petrus und einen sitzenden Evangelisten dar. Auf dem Namen des größten Schülers Peruginos, *Raffaels*, standen eine sehr große Anzahl Blätter. Von besonderem Interesse war davon eine *Vorstudie zu dem Jesaias in St. Agostino* in Rom; prächtig war in der Zeichnung die Verkürzung des linken Beines. Der Prophet ist wie auf dem genannten Gemälde sitzend dargestellt, mit einer Papierrolle in den Händen, hinter ihm auf dem Rücksitz stehen dieselben nackten Knaben wie auf dem Gemälde; der eine hält einen Früchtekranz, der andere einen Palmzweig. In der sorgfältigen Ausführung stand diesem Blatt die Studie eines stehenden nackten Knaben am nächsten, wie die erste Zeichnung in Kohle ausgeführt; entzückend war die Modellierung des vollen, weichen Kinderkörpers. Von den anderen Kompositionen war sehr bemerkenswert eine kleine Federzeichnung, die Vermählung Alexanders mit Roxane darstellend: die entkleidete Braut sitzt mit schamhaft gesenktem Blick auf dem Rand des Hochzeitslagers, ein Amor löst ihr das Haar, ein anderer die Sandalen, ein Diener mit einer Fackel geleitet Alexander, Amoretten tragen seine Waffen hinweg. Ein anderes Blatt, eine mit Weiß gehöhte Federzeichnung zeigte eine Episode aus dem Leben des Jonas: auf stürmischer See tanzt das Schiff, aus dem Jonas dem Fisch vorgeworfen wird; es gießt in Strömen, im Hintergrund rechts, wo es lichter wird, erscheint die Küste mit einzelnen Gebäuden. Außerdem waren von Raffael zu sehen verschiedene Figurenstudien, so eine Rötelzeichnung zweier Reiter, die in der Ausführung und der Figur des einen Reiters große Ähnlichkeit zeigte mit den der Schule Raffaels zugeschriebenen anstürmenden Reitern in der Zeichnungensammlung der Uffizien, dann verschiedene Skizzen zu dem Kindermord in Bethlehem und Studien zu den Karyatidenfresken im Vatikan. Sehr schön war ferner eine in Kohle ausgeführte, mit Weiß gehöhte allegorische Gestalt des Glaubens. Einem anderen Meister der Hochrenaissance, *Michelangelo*, wurden vier Blätter zugeschrieben, von denen aber nur eins in dem Werk von Marcuard, Die Zeichnungen Michelangelos im Museum Teyler, reproduziert ist, die Rötelzeichnung einer nackten männlichen Figur, aber nicht als von Michelangelo herrührend; in dem Werk von Frey ist bisher noch kein einziges Blatt aus der Haarlemer Sammlung als echt veröffentlicht. Das dem Künstler in dieser Ausstellung zugewiesene Selbstbildnis, die Kohlezeichnung des Kopfes, stellt unzweifelhaft Michelangelo dar und ist sicherlich ein Werk, das durch die Wiedergabe des leidensvollen Ausdruckes in dem unregelmäßigen häßlichen Gesicht den Betrachter packen muß; die Zeichnung scheint zu einem Stich benutzt worden zu sein; daß sie an verschiedenen Punkten durchstochen ist, deutet darauf hin. Michelangelos Konkurrenten und Nebenbuhler, den Bildhauer *Baccio Bandinelli* konnte man in zwei Blättern als tüchtigen Zeichner kennen lernen. Auf dem einen Blatt war der Kampf zwischen Zentauren und Amazonen dargestellt; auf dem anderen, das durch eine energische Ausführung bemerkenswerter war, der Besuch Christi im Hause der Maria Magdalena; Jesus sitzt mit seinen Jüngern am Tisch, vor ihm kniet die Heilige und wäscht ihm die Füße; im Vordergrund bei einigen Gefäßen sitzt ein Hund. Ein anderer Florentiner zweiten Ranges, *Andrea del Sarto*, war durch zwei Zeichnungen vertreten, einen herrlichen

Madonnenkopf, in Kohle ausgeführt, mit etwas Rötel auf Wangen und Lippen, und einen niederknienden Engel, einer Studie zu einer Verkündigung.

Von anderen Großen jener Zeit muß noch *Tizian* genannt werden; als Arbeiten seiner Hand waren im ganzen sechs Blätter ausgestellt, eine Studie zu einer Auferstehung mit dem knienden Stifter in voller Rüstung, eine Tuschezeichnung, dann eine büßende Magdalena, eine Federzeichnung von kräftiger Linienführung, eine heilige Familie mit Johannes dem Täufer in Kohle ausgeführt, die mir näher bei Raffael oder der umbrischen Schule zu stehen scheint als bei Tizian, ferner eine Landschaft mit Fischern am Ufer eines Sees; das Landschaftliche war hier sehr gut; die Technik, die festen energischen Umrisse und die in weitem Abstand gehaltene Parallelschraffierung war dieselbe wie bei der Magdalena und einer andern Zeichnung, wo ein älterer an einen Baum gelehnter Mann abgebildet war. In der Ausführung von den bisher genannten Sachen abweichend war die sehr ausgearbeitete Kostümstudie einer vornehmen Dame in Seitenansicht, eine Federzeichnung. Mit *Correggio* wird dann die Reihe der Hauptmeister der Renaissance hier geschlossen; eine Federzeichnung von ihm, fast nur Umrisse, ganz leicht in Tusche angelegt, Danae und der Goldregen, war deshalb von besonderem Interesse, weil sie wahrscheinlich als Vorstudie zu dem Gemälde in der Galerie Borghese gedient hat. Die Körper sind hier von jener schwellenden Weichheit und Rundung, von jener wollüstigen und doch keuschen knospenhaften Anmut, die den Hauptzauber der Kunst des Correggio ausmacht. Die Zeichnung gibt in der Breite einen kleineren Ausschnitt als das Gemälde; sie endet links mit der Figur des Kupido, der Durchblick mit dem Fenster fehlt infolgedessen. Dafür ist sie eine Kleinigkeit höher, die den Pfeil wetzenden Amoretten sind auf der Zeichnung bis *unterhalb* des Knies sichtbar. Neben diesem äußeren Umstand spricht die nur mit ein paar Linien und leichten Schatten auskommende Ausführung und der ganze Geist der Skizze für die Eigenhändigkeit des Meisters. Die drei anderen hier auf Correggios Namen stehenden Zeichnungen waren in Rötel, zwei aufwärtsblickende Greisengestalten, die als Studien zu der Himmelfahrt der Maria in der Parma gedient haben könnten, dann ein Heiliger Franciscus mit Kreuz und Totenkopf und Bibel neben sich und die Skizze eines aufwärtsblickenden Priesters.

Von den Eklektikern und Meistern der Nachblüte war *Annibale Carracci* mit sechs Blättern vertreten. Eine große Federzeichnung stellte eine Dorfhochzeit im Freien dar, eine lebensvolle Komposition. Links sind die Musikanten postiert, in der Mitte zwei sich zum Tanze führende Paare und rechts davon vier sitzende weibliche Gestalten; im Vordergrund rechts stehen zwei Männer, von denen sich einer mit dem Fuß auf das Eisen einer Schippe stützt. Durch sehr malerische Behandlung ausgezeichnet war eine Tuschezeichnung, die Verkündigung darstellend: auf die niederkniende Jungfrau schwebt aus den Wolken ein Engel mit einem Kranz (?) in den Händen hernieder; aus einer Tür zur Linken tritt ein behelmter Engel herein.

Von einem anderen Bologneser Meister, *Guercino,* der zwar kein direkter Schüler der Carracci war, ihnen aber doch nahesteht, waren im ganzen 26 Blätter ausgestellt; dieselben nötigten einem wohl Achtung vor der großen Leichtigkeit im Produzieren und der technischen Fertigkeit des Künstlers ab, ließen aber im übrigen kalt. Durch den starken Kontrast zwischen den dunkeln und lichten Partien wirkte manches von seinen Sachen sehr malerisch und geistreich, z. B. die Studie mit Susanna und den beiden Alten; die Figuren waren hier nur mit ein paar flüchtigen Strichen angedeutet; das Haar der Susanna war durch dicke Parallelschraffierung sehr plastisch herausgearbeitet. Von seinen anderen Blättern seien nur kurz erwähnt die Fesselung des geschorenen Simson, die Enthauptung des Johannes, die Erweckung des Lazarus, die Anbetung der Maria, die thronende Maria, das Martyrium des Heiligen Laurentius und der Heilige Sebastian am Pfahl. Ein interessanterer Künstler, der durch *Domenichino,* dessen Schüler er war, in die Einflußsphäre der Carraccis gehört, war *Pietro Testa*; zwei seiner ausgestellten Zeichnungen haben offenbar zu vom Künstler selbst ausgeführten Stichen gedient; die eine stellt Abrahams Opfer vor (Bartsch 2); die andere, eine große allegorische Komposition wird mit geringen Abweichungen von Bartsch unter Nr. 33 beschrieben. Man sieht eine Ideallandschaft mit zahlreichen, zum Teil nackten Figuren; den Mittelpunkt bilden zwei männliche Gestalten, die den ringsherum lagernden oder stehenden Menschen nahen; der eine hat segnend oder begrüßend die Linke ausgestreckt, in der Rechten trägt er ein Buch und einen Zirkel; der über ihm schwebende Genius des Ruhmes, der eine Tuba bläst, ist im Begriffe, ihm einen Kranz aufzusetzen; sein Begleiter trägt eine Fackel, das Symbol der Weisheit, womit er die Laster des Neides, der Völlerei, der Wollust zurückdrängt. Rechts vorn sitzt die gefesselte Zeit in der Gestalt eines alten beflügelten Mannes mit dem Stundenglas neben sich. Links vorn zieht ein Satyr mit einer Pansflöte unter dem Arm einen Esel am Schwanze. Durch die Aufschrift auf dem Stich (Chi cammina per la via della Virtu con la scorta della sapienza etc.) erhält die figurenreiche Vorstellung ihre Deutung. Zur römischen Schule, zu der Testa gerechnet wird, gehört der etwas jüngere und ungleich bedeutendere und einflußreichere *Maratti;* er war durch zehn Zeichnungen vertreten; von denselben waren zwei die Skizzen zu zwei Stichen von ihm, zu Mariae Himmelfahrt (B. 8) und Christus in Gethsemane (B. 16); die letztere Zeichnung war in größerem Format gehalten als der Stich und als Entwurf für das minutiös gestochene Blatt sehr breit behandelt; übrigens war sie auch nicht wie der Stich oben oval abgerundet; ausgeführt war sie in Kohle auf weißem Papier. Beide Zeichnungen waren im Gegensinne des Stiches. — Von toskanischen Meistern der Spätzeit sind hier noch zu nennen *Pietro da Cortona* und sein Schüler *Lazaro Baldi;* von ersterem war eine Dornenkrönung Christi, eine heilige Familie auf der Flucht, eine Begegnung Davids und Abigails, eine Weihung eines Kardinals und ein Entwurf zu einem Plafond, eine von Amoretten umflatterte Flora darstellend; außerdem noch zwei Blätter. Die mit Weiß gehöhte Tuschezeichnung Baldis, die Vision eines Heiligen, der in einer Landschaft mit Griffel in der einen und Buch in der anderen Hand auf dem Boden kniet, während ihm auf der Mondsichel, von Engelsköpfen umschwebt, die Madonna erscheint, war eine echt theaterhafte Barockkomposition. Der Vollständigkeit halber seien als in der Ausstellung vertretene Meister noch erwähnt: der viel frühere *Jeronimo Mazzuoli,* mit einem Heiligen Franciscus in einer Landschaft, einer Tuschezeichnung, dann der Venezianer *Giovanni Antonio Fasolo* mit einer sehr malerischen Anbetung der Hirten und *Bartolommeo Schedoni* mit fünf Rötelstudien.

M. D. Henkel.

SAMMLUNGEN

Die **Berliner Nationalgalerie** hat ein neues Werk von Prof. Paul Peterich angekauft, dem jetzt in Florenz lebenden Bildhauer. Es ist die in Seravezza-Marmor ausgeführte lebensgroße Figur eines Knaben. Der schlanke Knabe läßt die erhobenen Arme mit verschränkten Händen über dem Kopfe ruhen. Kürzlich erwarb auch die Galerie von Oldenburg, der Heimat des Künstlers, Peterichs be-

kanntes Werk, die Medea. Die Arbeit ist in schwarzem Marmor ausgeführt.

Erwerbungen amerikanischer Museen. Die letzten Bulletins des *Metropolitan Museum of Art in New York* (März bis Juni 1912) bringen eine Reihe hervorragender Neuerwerbungen dieses großen Museums mit Abbildungen und Beschreibungen. Da ist zunächst zu erwähnen der Marmorkopf eines griechischen Athleten vom Typus des bekannten Leconfield-Kopfes, den Furtwängler dem Kresilas zuschreiben wollte. Das amerikanische Exemplar ist von wunderbarer Schönheit und gibt den Kopf des in einem Wettstreit siegreichen Athleten mit seinem etwas melancholischen Ausdruck, der vielleicht nur Müdigkeit bedeuten sollte, in der Vollendung. Robinson erklärt ihn als schöner und als eine wahrscheinlich noch bessere Kopie des griechischen Originals als das Exemplar zu Petworth. — Von griechischen Altertümern ist des weiteren eine 1,085 m hohe frühattische Vase zu nennen, bei der der attische geometrische Stil mit wiederaufgelebten mykenischen Motiven unter beginnendem orientalischen Einfluß vereinigt ist. Dargestellt ist auf dekorationsreicher Fläche die Legende von Herakles, Deianeira und dem Zentauren Nessos, wobei Deianeira aber merkwürdigerweise in einem Viergespann erscheint. — Ein hervorragender Zugang zu der Sammlung römischer Porträts ist ein Knabenkopf in schwarzem Basalt, der zwar dem jugendlichen Augustus ähnelt, aber doch eher in das Julio-Claudische Zeitalter zu setzen ist. — Des weiteren nennen dle Bulletins noch von Antiken einen reizenden kleinen Kopf einer Muse; das Fragment eines in Athen aber in der Römerzeit geschaffenen Mädchenkopfes; eine prachtvolle, in der Literatur bereits bekannte apulische Amphora mit Götterdarstellungen und der Verwandlung der Smyrna, der Mutter des Adonis, in einen Baum (vielleicht wichtig für die Deutung des Bostoner Gegenstücks des Ludovisithrons, s. Studniczka, Arch. Jahrb. 1911, S. 150) und neben verschiedenartigen Terrakottafragmenten das einer kleinen Terrakottaform zur Ausprägung einer wunderbar modellierten männlichen Figur. — Als Leihgabe hat Morgan drei große Alabasterplatten mit Reliefs aus dem Palast des Assurnasirpal und eine Reihe merowingischer Altertümer dem Museum überlassen; letztere, im ganzen 363 Stück in Gold, Silber, Bronze und Glas, geben alle möglichen Einflüsse, spätrömischen bis mittelbyzantinischen, wieder und auch ägyptischer Einfluß ist auf manchen zu finden. Die merowingischen Altertümer Pierpont Morgans sind von Seymour de Ricci in wissenschaftlicher Weise katalogisiert. — Eine »Kreuzigung« des Spinello Aretino, an der das Aufkommen derjenigen Quattrocentokunst, die später in Masaccio gipfelte, in trefflicher Weise studiert werden kann, und ein prachtvoller Moretto, die bekannte Pietà der Sammlung Weber, sind die Perlen der Erwerbungen aus dem Gebiet der italienischen Malerei. — Ganz hervorragend sind dann sieben Renaissance-Porträtmedaillen, die in den letzten drei oder vier Jahren in das Metropolitan Museum gelangt sind: die Medaille des Leonello d'Este, Marquis of Ferrara, von Antonio Pisano (Pisanello); die Medaille des Nicolo III. d'Este von einem Ferraresen, einem Nachahmer des Pisanello; das Porträt des Marsilio Ficino, des Florentiner Philosophen und klassischen Gelehrten, der an der Spitze der Platonischen Akademie der Medici stand, von dem sog. Hope-Medaillisten; die Elisabetha Gonzaga, Herzogin von Urbino, von Andriano Fiorentino, der für Friedrich den Weisen soviel in Deutschland gearbeitet hat; eine Medaille des Kardinals Pietro Bembo, ein Werk Benvenuto Cellinis; und höchst charakteristisch ist auch eine vergoldene Bronzemedaille des Papstes Pius V. Dazu tritt dann noch ein Meisterwerk der französischen Medailleurkunst in der Porträtmedaille Ludwigs XII. und seiner Gemahlin Anna von England, gezeichnet von Jehan Perréal und modelliert von Nicolas Leclerc und Jehan de Saint-Priest. Das Bulletin gibt die Abbildungen und wertvolle Details über diese Medaillen, ihren Gegenstand und ihre Künstler. — Aus den Bulletins des *Museum of Fine Arts in Boston* ist von antiker Skulptur vor allem ein Relieffragment aus weißem Kalkstein zu nennen mit hervorragenden dekorativen Verzierungen, wie sie ähnlich auf dem fragmentarischen Rankenfries zu sehen sind, den Rubensohn soeben auf Tafel VII, Nr. 39 der schönen Publikation »Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen« aus dem Pelizäus-Museum in Hildesheim veröffentlicht hat. Die Blumendekorationen auf gewissen süditalischen Vasen sind in der derselben Art. — Erwähnenswert sind noch 53 Vasenteile, darunter auch noch einige ganz erhaltene Vasen; dabei sind mehrere wohlbekannte Malereien von Epikletos, Epilykos, Euphronios, Peithenos, Duris und Brygos. — Neuerdings hat das Museum noch einen hervorragenden Lukas Cranach, das Bildnis einer Frau im mittleren Alter, erworben, das der Künstler 1549 in seinem 77. Jahre gemalt hat. — Hochinteressant ist auch im April-Bulletin ein kleiner Aufsatz über zentralamerikanische Mayakunst gemäß einer Ausstellung im Bostoner Museum von Stücken aus dem Besitz des Peabody-Museums der Harward-Universität. *M.*

Berlin. Die Erben des Konsuls Eduard Weber in Hamburg, dessen Gemäldesammlung in diesem Frühjahr in Berlin zur Versteigerung kam, überwiesen dem von Prof. D. Dr. Deissmann geleiteten Neutestamentlichen Seminar in Berlin das große allegorische Gemälde aus der Werkstatt des Benvenuto Tisi da Garofalo. Das umfangreiche Werk — oben im Halbrund geschlossen, mißt es fast drei Meter in der Höhe und 1,70 m in der Breite — ist wegen seines theologischen Inhalts für das Berliner Institut von besonderem Interesse. Mit einer Darstellung des Alten und des Neuen Testamentes verbindet es eine Allegorie auf die Erlösung.

Aus der großen Kollektivausstellung von **Gemälden Heinrich v. Zügels**, die kürzlich von der »Gesellschaft für Literatur und Kunst« in **Bonn** veranstaltet wurde, erwarb das **Städtische Museum** »Villa Obernier« das Bild »Die Ziegenböcke« für den Preis von 6000 Mark. Es ist das bekannte im Jahre 1898 gemalte große Tierstück, das in der Biermannschen Zügel-Monographie auf S. 69 abgebildet ist.

VERMISCHTES

Der verstorbene Kommerzienrat **Fritz Vorster in Köln** hat seiner Heimatstadt 100000 Mark zum Erwerb von Kunstwerken für die Kölner Museen vermacht.

Die Erben des Freiherrn **Albert von Oppenheim** übergaben der Stadt Köln 20000 Mark zum Ankauf von Kunstwerken für das **Wallraf-Richartz-Museum** und 10000 Mark für das Kunstgewerbemuseum.

Erleichterung des Besuchs der Museen für Kunsthistoriker. Gelegentlich des 9. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses in München hatte der Vorstand des Ständigen Ausschusses es übernommen, geeignete Schritte zur Erleichterung des Besuchs der Museen und kleineren Sammlungen in Deutschland, Österreich und der Schweiz zu unternehmen. Der Vorstand wandte sich zunächst durch Vermittelung des Herrn Staatssekretärs des Inneren an die deutschen Bundesregierungen, um womöglich eine einfache einheitliche Maßnahme (ähnlich dem italienischen Gesetz, das den Jüngern der Kunstwissenschaft und den Künstlern freien Eintritt in die öffentlichen

Sammlungen gewährt) zu erreichen. Leider fielen die Antworten der einzelnen Bundesregierungen so verschieden aus, daß von einer weiteren Verfolgung dieses Wegs zunächst abgesehen werden mußte. Darauf hat sich der Vorstand unmittelbar an die Leiter der Sammlungen gewandt. Von einer größeren Zahl von Museen und Sammlungen ist denn auch die Antwort eingelaufen, man werde (wie bisher) den Studierenden und Forschern der Kunstgeschichte jede mögliche Erleichterung gern gewähren. Gewünscht wurde in den meisten Fällen verständlicherweise (namentlich seitens der kleineren Sammlungen), rechtzeitige Anmeldung und ein Ausweis. Es wird sich also besonders für Studierende empfehlen, daß sie sich von ihrer Universität oder von dem kunstgeschichtlichen Institut, in dem sie arbeiten, einen Ausweis ausstellen lassen. Nicht alle Museen oder Sammlungen haben geantwortet. Wenn auch daraus keineswegs der Schluß zu ziehen ist, daß einzelne Institute sich ablehnend verhalten, so geht doch auch aus den eingelaufenen Antworten deutlich hervor, daß man nicht überall in der Lage ist, die vorhandenen Schätze an jedem beliebigen Tage und zu jeder Tageszeit zugänglich zu machen. Es dürfte also angebracht sein, in jedem einzelnen Falle rechtzeitig, d. h. womöglich einen oder einige Tage vor dem Eintreffen an Ort und Stelle, mit dem selbstverständlichen Takte anzufragen. Die Schwierigkeiten — wo solche bestehen — liegen allermeist nicht in den Personen der Sammlungsvorstände, sondern in Umständen, über die diese nicht Herr sind. Mit einer ähnlichen Bitte hat sich der Vorstand des Ständigen Ausschusses des Kunsthistorischen Kongresses an die Herren Provinzial- und Landeskonservatoren gewandt. Hier handelte es sich darum, von diesen Instanzen eine Art Empfehlungsschreiben zu erwirken, das ernsthaften Forschern ihre Studien (auch das Photographieren und Zeichnen) in den Kirchen und öffentlichen Gebäuden des betreffenden Gebiets, in Privatsammlungen oder wo sonst sich Kunstdenkmäler befinden, zu erleichtern geeignet wäre. Auch in diesem Falle hat der Vorstand Entgegenkommen gefunden und kann den Fachgenossen, insbesondere auch den Studierenden der Kunstwissenschaft nur raten, sich möglichst noch vor Antritt ihrer Reisen an die genannten Instanzen mit der Bitte um ein solches Empfehlungsschreiben an die Herren Geistlichen, die Bürgermeistereien und sonstige in Betracht kommende Behörden, auch an die privaten Besitzer von Kunstdenkmälern in ihrem Gebiet zu wenden.

Stuttgart. Die von Max Littmann geschaffenen neuen Stuttgarter Hoftheater werden auch im Innern reichen künstlerischen Schmuck erhalten. Nicht weniger als 20 Maler und 18 Bildhauer haben daran gearbeitet. Der größte Auftrag ist Professor Adolf Münzer in Düsseldorf zuteil geworden, der fünf große Allegorien, Gesang, Musik, Tanz, Komödie und Drama für das Erfrischungsfoyer im Kleinen Hause schuf.

In der **Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg** veranstalten mit Genehmigung des Kultusministeriums die beiden Leiter des Seminars für Städtebau, Prof. J. Brix und Prof. Felix Genzmer, einen städtebaulichen Vortragszyklus, der vom 5.—16. November dauern wird. Vorträge werden halten: Robert Mielke über die Entwicklung der dörflichen Siedelungen und ihre Beziehungen zum Städtebau alter und neuer Zeit; Regierungsrat Blunck, der Stellvertreter des Konservators der preußischen Kunstdenkmäler über Denkmalpflege und Städtebau; Geh. Hofbaurat Prof. Felix Genzmer über Brücken in Stadt und Land; Geh. Oberbaurat Dr. Ing. Stübben über die Stadt Rom in städtebaulicher Beziehung; Kgl. Gartenbaudirektor Willy Lange über Gärtnerische Schmuckmittel im Städtebau; Privatdozent Dr. Skalweit über die Wohnungszustände in den deutschen Großstädten und die Möglichkeit ihrer Reform; Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Salomon über Gartenstädte; Oberbürgermeister Dominicus über die obligatorische Wohnungsinspektion, ihre Organisation und Bedeutung für positive Wohnungspolitik. Gleichzeitig mit dem Vortragszyklus finden städtebauliche Übungen in einem Sonderkursus an jedem Vormittage statt.

London. Das zur **Ausschmückung der hiesigen Börse** gebildete *Gresham-Komitee* hat kürzlich durch die Freigebigkeit von Sir Charles Wakefield ein für genanntes Institut bestimmtes sehr schönes von O. Salisbury angefertigtes Gemälde erhalten. Es stellt den König Alfred d. Gr. hoch zu Roß von seiner Leibwache umgeben dar, wie er das Fortschreiten des Wiederaufbaues der altrömischen Befestigungsmauer überwacht. 16 Wandfelder der Säulengänge sind bereits mit historischen Gemälden ausgefüllt, und mit den noch übrig bleibenden sechs soll dies nach und nach geschehen. Meister, die dort durch Werke vertreten, sind namentlich: Lord Leighton, Seymour Lucas, Abbey, Sigismund Goetze, Crofts, Solomon, Stanhope Forbes und Macbeth. Die heutige, 1842—44 von Tite erbaute, durch einen korinthischen Säulenportikus ausgezeichnete Börse, ist die dritte an derselben Stelle, da die vorangehenden durch Feuersbrünste zugrunde gingen. Der erste Bau wurde auf Kosten eines fürstlichen Kaufmanns, Sir Thomas Gresham's 1564—70 errichtet, und daher hat das Komitee zur dekorativen Verschönerung der Börse den Namen ihres Begründers gewählt. *O. v. Schleinitz.*

FORSCHUNGEN

⊙ Die **angebliche Entdeckung von sechs neuen Grünewalds** in dem Historischen Museum der Stadt Frankfurt a. M., die Paul Glaser in einer Broschüre verkündet, soll nur, weil sie mit der üblichen Geschwindigkeit falscher Sensationsnachrichten den Weg in die Tagespresse fand, an dieser Stelle nicht unwidersprochen bleiben. Denn eine eigentliche Widerlegung der phantastischen Behauptung erübrigt sich für eine Fachzeitschrift von selbst. Jeder, der die Bilder aus dem Frankfurter Museum, wo sie bisher mit Recht wenig beachtet wurden und schlecht genug gehängt sind, kennt, weiß, daß es sich um belanglose Arbeiten vom Ende des 16. Jahrhunderts handelt. Im übrigen genügen aber auch die schlechten Reproduktionen, die der Broschüre beigegeben sind, vollkommen, um die Haltlosigkeit der Zuschreibung dieser Bilder an Grünewald jeden Sehenden erkennen zu lassen.

VEREINE

London. Die **»Walpole Gesellschaft«** wurde Ende vorigen Jahres hierselbst zu dem Zweck gegründet, um das Studium der Geschichte der britischen Kunst zu fördern. Der Beweis, daß es die genannte Vereinigung ernst mit ihrem Vorhaben meint und daß sie sich wirklich nützlich zu machen gedenkt, ist durch ihre soeben erschienene erste Publikation tatsächlich erbracht worden. Der Hauptaufsatz in diesem mit schönen Illustrationen versehenen Druck bildet die bisher unbekannte *Schrift des Miniaturmalers Hilliards*, in der letzterer über seine Spezialkunst sich weitläufig ausspricht. Es muß vorausgeschickt werden, daß der seinerzeit berühmte Künstler Nicolaus Hilliard (1537-1619) das Monopol besaß, allein Miniaturporträts der Königin Elisabeth anfertigen zu dürfen. Seine Arbeiten sind nicht wie sonst üblich auf Elfenbein, sondern auf Pappe und Velinpapier angefertigt und befinden sich hauptsächlich in den Sammlungen des Herzogs von Buccleuch, des Herzogs von Portland, des Grafen von Derby und Carlisle, sowie

in der »National Portait Gallery« und im South Kensington Museum. Andere Aufsätze in dem betreffenden Bande führen die Titel: »Die Maler Londons im Mittelalter«, »Englische, figürliche Plastik im Mittelalter«, »Reynolds erstes Porträt des Admirals Keppell« und »Turners Bild der Insel Wight«. Den Namen »*Walpole Gesellschaft*« legte sich letztere in Erinnerung an den berühmten Schriftsteller und Kunstsammler Horace Walpole (1717-1799) bei, der in seinem Schlosse Strawberry Hill bei Twickenham die kostbarsten Sammlungen von Kunstwerken, Antiquitäten, Büchern usw. angelegt hatte. Alle im Besitz seiner Familie in Houghton in Norfolk vereinigten Kollektionen erwarb später die Kaiserin Katharina II. *O. v. Schleinitz.*

LITERATUR

Otto von Schleinitz, *London* (Berühmte Kunststätten Band 59). XI und 294 Seiten, mit 205 Abbildungen. Leipzig, E. A. Seemann, 1912. M. 4.—.

Der verdienstvolle Verfasser der Schilderung von Trier unter den Berühmten Kunststätten (Band 48) bietet in dem vorliegenden Bande eine auf nicht minder gediegenen Studien beruhende Arbeit, die als glückliche Lösung einer in hohem Grade schwierigen Aufgabe bezeichnet werden kann. In verhältnismäßig engem Rahmen ist hier ein möglichst vollständiges Gesamtbild der künstlerischen Entwickelung Londons geboten, die sich bekanntlich über zweitausend Jahre erstreckt, beginnend mit der altkeltischen und britisch-römischen Kultur und endend mit der modernen Zeit. Gewiß hat die langjährige Vertrautheit des Verfassers mit dem Londoner Kunstleben und seine eingehende literarische Beschäftigung mit demselben ihn mehr als irgend einen anderen befähigt, von den Kunstwerken der Hauptstadt des britischen Weltreichs zusammenfassend zu handeln. Darum soll dieses Handbuch besonders denen angelegentlich empfohlen sein, die London als Touristen besucht haben oder zu besuchen vorhaben, und wir dürfen hinzusetzen, daß auch solche, die London wohl zu kennen meinen, in diesem Handbuche vielfache Anregung und Belehrung finden werden. Die zahlreichen, vortrefflichen, mit großem Geschick ausgewählten Abbildungen, tragen wesentlich dazu bei, das eigenartige Gepräge der über die Stadt verstreuten Monumente zu voller Geltung zu bringen.

Es kann natürlich davon nicht die Rede sein, daß die Benutzung des »London« als Kunststätte solche bewährte praktische Führer wie Baedekers Handbuch überflüssig mache, in dem die Kunstwerke Londons nicht minder ausführlich behandelt werden. In dem »London« als Kunststätte sind natürlich die Gesichtspunkte, die in den »Führern« maßgebend sein müssen, beiseite gesetzt. Wer an dem Ariadnefaden, den dieselben bieten, über London sich orientiert, wird als Resultat seiner Tagewerke immer nur ein kaleidoskopisches Bild sich verschaffen, in dem der Genuß der Kunstwerke von zahllosen andersartigen Eindrücken durchkreuzt wird; und diese sind gerade in London so mächtig, daß sie vorwalten und selbst die erste Stelle behaupten. Daher wird für solche Besucher Londons, die die Kunstschätze der Stadt in sich aufnehmen wollen, das von Freiherrn von Schleinitz verfaßte Handbuch besonders wertvoll sein, weil sie hier die zeitlich zusammengehörigen Monumente, sowohl der Architektur als der Skulptur und Malerei, chronologisch geordnet und in ihrer Wechselbeziehung behandelt finden.

In Anbetracht der Tatsache, daß London eine moderne Stadt im eminenten Sinne des Wortes ist, hat der Verfasser dem abschließenden Kapitel des Handbuches besondere Sorgfalt zugewandt und es so reichhaltig gestaltet wie nur möglich, was gewiß jedem Leser willkommen sein wird. Die Verlagsbuchhandlung hat offenbar keine Mühe und Kosten gescheut, um in dem reichen Bildschmuck, der den Text begleitet, nur vorzügliches zu bieten. Ebenso ist die Drucklegung eine sorgfältige gewesen und frei von sinnstörenden Versehen, vielleicht mit der alleinstehenden Ausnahme der Beschreibung eines Elfenbeinreliefs (auf S. 98), das gemeiniglich nicht dem vierzehnten, sondern dem vierten Jahrhundert zugeschrieben wird.
J. P. Richter.

Zur Erwiderung C. Riccis (vgl. Kunstchronik Nr. 33, Spalte 527/28). Auf Herrn Riccis Erwiderung auf meine Rezension seines Buches »Baukunst und dekorative Skulptur der Barockzeit in Italien« (Kunstchronik Nr. 30, Sp. 475/76) habe ich folgendes zu antworten:

1. Ich habe weder »Privatansichten als gesicherte Tatsachen« noch »Resultate noch unveröffentlichter Spezialforschungen als allbekannt vorausgesetzt«, sondern nur einige solcher Irrtümer richtiggestellt, die sich durch die Lektüre der *gedruckten* allgemein zugänglichen Quellen und der neuesten erschienenen Literatur hätten vermeiden lassen. Es genügt meiner Ansicht nach nicht, so allgemein als unzuverlässig bekannte Bücher wie Fraschettis »Bernini« und Serras »Domenichino« als einzige Quellen heranzuziehen und diesen Autoren dann die Verantwortung der Angaben in Herrn Riccis Buche zu überlassen.

2. Was die Frage des Erbauers des Pal. Madama in Rom betrifft, so verweise ich auf meinen Artikel »Architektenmärchen«, der im IV. Jahrgang des Kunsthist. Jahrb. der Zentralkommission (1910, Beiblatt, S. 168 ff.) erschienen ist. Unabhängig von mir kam der Verfasser des neuesten Artikels über Cigoli, K. Busse, im VI. Bande des Thiemeschen Künstlerlexikons (1912. S. 591) genau zur gleichen Ansicht wie ich.

3. Wenn Herr Ricci behauptet, er hätte niemals solche Dinge geschrieben wie: »Die Fassade von SS. Vincenzo e Anastasio sei 1600 erbaut — die Kuppel von S. Carlo al Corso 1612 errichtet — das Tonnengewölbe in derselben Kirche ebenfalls 1612 stukkiert usw.«, so bleibt mir nichts anderes übrig als die Unterschriften unter den betreffenden Bildern abzudrucken:

p. 7.: »Rom, SS. Vincenzo e Anastasio (1600) von Martino Longhi d. Ä.« (sic! tatsächlich von M. Longhi d. J.)

p. 10: »Rom, S. Carlo al Corso (1612). Kuppel von P. Berrettini da Cortona«.

p. 63: »Rom, S. Carlo al Corso (1612). Stukkierung von Giac. Fancelli«. Ich möchte den Benutzer des Buches sehen, der in solchen Zahlen etwas anderes vermutet als die Entstehungsdaten der betreffenden Werke!
Oskar Pollak.

Diese Antwort des Herrn Pollak ist die volle Bestätigung dessen, was ich geschrieben habe. So muß ich also noch einmal wiederholen: Niemals habe ich geglaubt oder geschrieben, daß *die Fassade* von SS. Vincenzo e Anastasio vom Jahre 1600 sei; noch daß *die Kuppel* von S. Carlo al Corso vom Jahre 1612 sei; noch, daß *die Stuckarbeiten* dieser Kirche vom Jahre 1612 seien. Alle diese Daten beziehen sich auf die Kirche, keinesfalls aber auf die speziellen Bauteile, auf welche sie Herr Dr. Pollak beziehen will. Gerade die in seiner heutigen Entgegnung von ihm angeführten Unterschriften sprechen für mich und gegen seine Deutung. — Wer die Anordnung der Daten in meinem ganzen Buche, ohne Auslassungen, prüft, wird den Irrtum erkennen, in dem seltsamerweise Herr Pollak beharrt.

Was aber seine andern Angaben und Aufsätze betrifft, an die er erinnert, so erkläre ich gern, daß ich sie annehme ... con benefizio d'inventario; jedenfalls war nach Lage der Sache eine so sicher auftretende und entschiedene Kritik nicht angebracht. *Corrado Ricci.*

Inhalt: Wilhelm Bode. — Personalien. — Othmar Brioschi †. — Rousseau-Denkmal; Ludwig Knaus-Grabdenkmal. — Wettbewerbe: Ledigenheim in Berlin; Michael-Beersche Stiftung; Plakat für Kassel; Strauch-Preis; Realgymnasium in Oranienburg. — Ausstellungen in Neuß, Berlin, Haarlem, Venedig, Köln, Luzern, London, Paris. — Berliner Nationalgalerie; Amerikanische Museen; Neutestamentliches Seminar in Berlin; Städt. Museum in Bonn. — Vermischtes. — Entdeckung von neuen Grünewalds. — Walpole Gesellschaft. — Schleinitz, London. — Erwiderungen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang | 1911/1912 | Nr. 36. 23. August 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

NEUE REGESTEN ZUM LEBEN UND SCHAFFEN DES RÖMISCHEN MALERS UND ARCHITEKTEN PIETRO DA CORTONA

Gelegentlich der Ausarbeitung des Artikels »Pietro da Cortona« für den VII. Band des »Allgemeinen Künstlerlexikons« von Thieme-Becker (Leipzig, E. A. Seemann) fand ich beim Zusammenstellen meines Materials über diesen Künstler, daß ein sehr großer Teil der Daten, die sich aus meinen Aktenabschriften, die ich während dreier Jahre in römischen Archiven und Bibliotheken gesammelt hatte, ergaben, völlig unbekannt sei. Das ließ sich leicht feststellen durch die Vergleichung meiner Regesten mit den ausgezeichnet gearbeiteten Regesten über Cortona, die *H. Geisenheimer* im Anhang zu seiner Schrift »Pietro da Cortona e gli affreschi nel Palazzo Pitti« (Firenze 1909, Olschki) publiziert hatte. Dort ist so ziemlich alles verarbeitet, was bis zum Jahre 1909 über den Künstler an authentischen Nachrichten bekannt war, wozu dann noch die reichen Funde kommen, die Geisenheimer im Florentiner Staatsarchiv und in der Briefsammlung der Biblioteca Barberini (jetzt in der Biblioteca Vaticana) gemacht hatte. Obwohl ich die Absicht habe, die von mir gefundenen Akten und Dokumente über Pietro da Cortona in anderem Zusammenhange in extenso zu publizieren, halte ich es nicht für unangezeigt, schon jetzt die Regesten aus diesen Akten kurz zu publizieren, um das im Künstlerlexikon-Artikel verarbeitete Material vor den interessierten Fachkreisen auszubreiten. Mit Rücksicht auf die von mir geplante größere Aktenpublikation habe ich die Regesten möglichst knapp gefaßt, auch bei den Zitierungen der Signaturen mich auf die Angabe des Archivs beschränkt (es handelt sich übrigens nur um *römische* Archive). Die hier publizierten Regesten sind direkt als *Ergänzung* zu den *Geisenheimerschen Regesten* gedacht. Was dort bereits vorhanden ist, ist hier ausgelassen worden; nur das direkt *neue* oder das, was geeignet ist, die von Geisenheimer gemachten Angaben *richtigzustellen*, ist aufgenommen worden. Die genannte Publikation muß daher zur Vervollständigung herangezogen werden. Beide zusammen ergeben eine so erstaunliche Fülle von exaktem und historisch vollkommen gesichertem Datenmaterial, wie es sich nur für das Leben weniger Künstler wird zusammenstellen lassen.

1609 kam Cortonas Lehrer Andrea Comodi nach Cortona (inschriftlich gesichert). [Fabbrini[1]), p. 2.]

(1613) ging C. nach Rom (nicht 1611 wie bei Geisenheimer). [Passeri[2]), p. 398.]

1624, 5. Dez. bis

1626, 20. Juli: Zahlungen an C. (zusammen 320 scudi) für die von ihm gemalten Fresken in S. Bibiana in Rom [Rom, Arch. di stato].

1628, 15. Juli bis

1632, 7. Juli: Zahlungen an C. (zusammen 1000 scudi) für das Altarbild mit der SS. Trinità in der Sakramentskapelle in S. Peter [Arch. della Fabbrica di S. Pietro].

1630. Velasquez bestellt bei C. den »Raub der Sabinerinnen« für den spanischen Hof. Das Bild geht aber nicht nach Spanien ab, sondern wird vom March. Sacchetti übernommen. (Heute in der Galerie des Konservatorenpalastes in Rom. [Justi[3]), I, 246/7.])

nach 1629, 3. April beginnt erst der Bau des großen Saales im Palazzo Barberini [Arch. Barber.].

vor 1631, Dez.: »Madonna auf Wolken, die einem heil. Kamaldulenser erscheint, mit Engeln mit einem Kardinalshut« von C., erwähnt in einem Bilderinventar des Pal. Barberini vom Dez. 1631 [Arch. Barberini].

1632, 25. März: Einweihung der von C. beiderseitig bemalten Prachtstandarte, die in S. Maria Maggiore aufgehängt wurde [Diario des Gigli].

1632: Zeichnungen zu fünf Stichen in G. B. Ferraris »De Florum Cultura« (Romae 1633). (Der Zensur eingereicht am 6. Sept. 1632.)

1632 oder 1633: Ausschmückung der Kirche S. Lorenzo in Damaso zu den »Quarantore del giovedi grasso« [Passeri, p. 329].

1633, 3. Febr.: »Di Roma li 5. Febr. 1633. Giovedi mattina (= 3. Febr) nella Chiesa de SS. Lorenzo e Damaso furno poste le orationi delle quarantore con apparato superbissimamente fatto fare dall' Em.mo S. Card. Barberino . . . nuovo titolare di quella Chiesa accomodata in forma di Teatro con colonnate, nicchie et statue de santi dorate con altri hornamenti rappresentandosi all' altar maggiore raggi di sole, in mezzo de' quali era posto il S.mo Sacramento sostenuto da due grandissimi Angeli etc.« [Bibl. Vat., Avvisi].

1633, 15. Febr. bis

1634, 15. Nov.: Zahlungen an die Maurer, die die Decke im großen Saale des Palazzo Barberini zwecks Bemalung durch C. mit Kalk bewerfen (die späteren Rechnungsbände fehlen). [Arch. del Coll. della Propag. fide.]

1634, 12. Jan.: Zahlung von 250 scudi an C. für die vollendete Deckenmalerei in der neuen Sakristei der Chiesa Nuova (der Preis ist so gering »per suo affetto verso la congregazione«) [Arch. di stato].

1634, 24. Juni: Gelegentlich des Festes S. Joh. d. T. wird in der Kirche S. Giovanni de' Fiorentini ein bemaltes Holz- (oder Stuck-) Modell zum Hauptaltar von P. da Cortona aufgestellt, der ganz in Marmor ausgeführt werden soll, »con due statue in mezzo più grandi del naturale rappresentanti S. Giov. Batt. »che battezza il nostro Salvatore,

1) Vita del Cav. Pietro da Cortona (Cortona 1896).
2) Vite de Pittori etc. (Roma 1772).
3) Velasquez, 2. Aufl. (Bonn 1903).

con un gruppo d'Angeli di sopra, et più ad alto è lo spirito santo, et in Cima un Dio Padre con le braccia aperte, ornato detto altare di colonne, che sostengono il Cornicione, et l'Architrave, da un lato del quale è la statua della Fortezza et dall' altro quella della Purità ambedue colche in atto di sedere, opera nuova et molto magnifica«. [Bibl. Vat., Avvisi.]

vor 1638: Der Hauptaltar von S. Giovanni de' Fiorentini mit dem Relief der Taufe Christi ist nach einem Entwurfe des C. erbaut worden [(Toti), Ritratto di Roma mod., 1638, p. 245].

1634, 23. Juli: Dem C. wird von der Accademia di San Luca gestattet, die Unterkirche S. Martina nach seinem Geschmacke auszubauen [Arch. der Acc. di S. Luca].

1634, 26. Nov.: C. schenkt der Unterkirche S. Martina jährliche 500 scudi [Arch. der Acc. di S. Luca].

1635, 7. Jan.: Kardin. Fr. Barberini gibt Auftrag, die Kirche S. Luca von den Fundamenten aus umzubauen [Diario des Gigli.]

1635, 14. März: Papst Urban VIII. schenkt zum Baue der Kirche S. Martina 500 scudi [Arch. di stato].

1635, 5. Juli: Kollekte unter den Künstlern für den Kauf eines Häuschens neben der Kirche S. Luca, das zwecks Baues der Fassade niedergerissen werden muß [Arch. der Acc. di S. Luca].

1635, 28. Juli: Bezahlung des Notars für die Ausfertigung des Aktes betreffend die Baulinie der Fassade von S. Luca [Arch. der Acc. di S. Luca].

1635, 22. Aug.: Papst Urban VIII. schenkt zum Baue der Kirche S. Martina weitere 400 scudi [Arch. di stato].

1635, 12. Sept.: Zahlung von 150 scudi an C. für die Malerei in der »Cappella nuova nell' Appartamento vecchio« im Palazzo Vaticano [Arch di stato].

1635, 15. Nov.: Kard. Franc. Barberini schenkt dem C. einige Stücke Marmor für die Stufen des Altars der S. Martina, ferner Travertinblöcke für den Bau der Kirche [Arch. Barberini].

1635, 22. Dez.: Kauf des Häuschens neben der Kirche S. Luca. (Restzahlung am 10. 4. 1637, zusammen 150 scudi) [Arch. der Acc. di S. Luca].

1636, 18. Nov.: Papst Urban VIII. schenkt 1000 sc. für den Bau der Kirche S. Martina [Arch. di stato].

1637, 13. Sept.: C. schreibt dem Kard. Fr. Barberini von Florenz, er sei dabei, die beiden Fresken im Palazzo Pitti zu beendigen, wolle hierauf in die Lombardei fahren und fragt, ob er zwei weitere Monate ausbleiben dürfe, um das eherne und eiserne Zeitalter im Palazzo Pitti zu malen. Er wohne bei Michelangelo Buonarroti d. J. [Bottari-Ticozzi[4]), V, p. 311].

1638: Die Kirche S. Luca e S. Martina wird von C. umgebaut [(Toti), Ritratto di Roma mod., 1638, p. 422].

vor 1638: Das Altarbild von C. in der Kapuzinerkirche (Bekehrung Pauli) schon erwähnt [(Toti), Ritratto, 1638, p. 301].

1638, 26. Juni: Kard. Fr. Barberini kauft ein Bild (S. Alessio) von C. für 100 sc. [Arch. Barber.].

1639, 4. Jan.: Kard. di S. Onofrio zahlt dem C. 30 sc. für einige Säulen für den Bau von S. Martina [Arch. der Propag. fide].

1639, 26. Febr.: Papst Urban VIII. kauft von C. ein Bild auf Kupfer (S. Salvator und Maria Magdalena) für 80 sc. [Arch. di stato].

1639, 5. Dez.: Papst Urban VIII. besichtigt die vollendeten Fresken Cortonas an der Decke des großen Saales im Pal. Barberini [Bibl. Vat., Avvisi].

1640, 9. Febr.: Papst Urban VIII. kauft zwei Bilder der hl. Dafrosa von C. für 125 sc. [Arch. di stato].

1640, 1. Sept.: Domenichino bestätigt den Empfang der Nachricht von der Enthüllung der großen Decke im Palazzo Barberini, deren Programm von Bracciolini stamme [Bottari-Ticozzi, Lettere, V, p. 48].

1642, 1. März: Kardin. Fr. Barberini zahlt 200 sc. für Arbeiten am Altar der hl. Martina [Arch. Prop. fide].

1642: Die Kirche S. Luca e S. Martino wird von C. umgebaut [Baglione[5]), p. 180].

1644, 16. April: Kard. Fr. Barberini zahlt 50 sc. für Arbeiten des Bildhauers Luca Berrettini in der Kirche S. Martina [Arch. Propag. fide].

1644: Zeichnungen zum Titelbild in G. B. Ferraris »Hesperides sive de malorum aureorum cultura« (Romae, 1646). (Der Zensur eingereicht am 6. Sept. 1644.)

1648, 17. Mai: Bezahlung der Malergerüste, die in der Kuppel der Chiesa nuova in Rom, die von C. gemalt wird, aufgeschlagen wurden [Arch. di stato].

1648, 13. Juni und 1. Dez.: Bezahlung der Maurer, die die Kuppel der Chiesa nuova mit Malbewurfe versehen [ebenda].

1648, 21. Dez.: Zahlung von 500 sc. an C. à conto seiner Malerei in der Kuppel der Chiesa nuova [ebenda].

1649: Während des ganzen Jahres verschiedene Zahlungen, die mit der Malerei des C. in der Kuppel der Chiesa nuova zusammenhängen [ebenda].

1649, 18. Juni und 23. Dez.: Zahlungen von je 500 sc. an C. für diese Arbeit [ebenda].

1649, 16. März: Der Zensur wird der »Trattato della pittura« von Ottonelli und Cortona (Kryptogramme Lelonotti und Prenetteri) (erschienen Fiorenza 1652) eingereicht.

1650: Das ganze Jahr hindurch Zahlungen, die mit der Malerei des C. in der Kuppel der Chiesa nuova zusammenhängen [Arch. di stato].

1650, 2. April, 21. Mai und 22. Dez.: Zahlungen von 150, 500 und 500 sc. an C. für die genannte Arbeit [ebenda].

1650: Inschrift über dem inneren Portal der Kirche S. Martina e S. Luca: »Urbanus VIII. Pontifex Maximus S. Martinae Virginis et Martyris antiquissimam ecclesiam adiuncto S. Lucae Evangelistae titulo insignem post hic repertum et repositum eiusdem virginis corpus in meliorem formam extrui mandavit Franciscus Cardinalis Barberinus patrui voluntatem et pietatem secutus ornavit absolvit Anno Domini MDCL«. [Bonanni[6]), p. 597.]

1651, 17. Mai: Restzahlung von 1350 sc. an C. für die Malerei in der Kuppel der Chiesa nuova (Gesamtsumme 4000 sc.) [Arch. di stato].

1651, 2. Juni: »Nell' anno presente 1651, havendo i Padri . . . dato tre anni prima dipignere a Pietro Bertini da Cortona la Cupola e la Tribuna di questa Chiesa (i. e. la Chiesa Nuova), si scoprì per la festa di S. Filippo la volta della Cupola . . . . Oltre à questa pittura sono state scoperte le volte dalle bande dell' istessa Cupola, e parte di quella della nave di mezzo, ornate con bellissimi compartimenti di stucco indorato . . . . Et hora si stà dipignendo la Tribuna; et in ultimo luogo si dipigneranno ne'quattro peducci della cupola i quattro Profeti maggiori . . . [(Franzini), Roma ant. et mod. 1653, p. 205.]

1652: 20. Sept. bis 31. Dez.: Zahlungen an die Maurer für den Malbewurf in der Galleria des Palazzo Pamphily auf Piazza Navona, wo C. malt (die früheren Rechnungsbände nicht vorhanden!). [Arch. Doria-Pamph.]

1652: Kardin. Luigi Omodei beschließt den Bau von S. Carlo al Corso zu vollenden [Abschr. Corvisieri in meinem Besitze].

1653, 1. Febr. bis 30. Juni und 17. Sept. bis 6. Dez.:

4) Raccolta di lettere sulla pittura etc., Milano 1822.

5) Vite de' pittori etc., Roma 1642.

6) Numismata Pontificum Romanorum, Romae 1699.

Zahlungen an die Maurer für den Malbewurf in der Galleria des Pal. Pamphily auf Piazza Navona [Arch. Doria-Pamph. und Bibl. Corsini].

1653, 1. März: Im Monat Februar wurden die Malergerüste im Pal. Pamphily auseinandergenommen und wieder aufgestellt [Arch. Doria-Pamph.].

1653, 14. Juni bis

1668, 14. März: Zahlungen an C. (zusammen 7900 sc.) für die Kartons zu den Mosaiken der Kuppel vor der Capp. del S. Sacramento (2. Kap. r.) und vor der Capp. di S. Sebastiano (3. Kap. r.) in S. Peter in Rom. (Die eigentliche Arbeit C.'s an den Kartons dauerte nur bis zum 6. Okt. 1662. 1668 erfolgte die Schlußzahlung für die von C. gemalten 42 Kartons.) Die Ausführung des ersten Mosaiks begann am 3. Sept. 1653, die des zweiten am 27. Okt. 1654. Das Mosaik der Sakramentskapelle war in der Hauptsache Ende 1657, das der Sebastianskapelle Mitte 1663 fertig [Arch. della Fabr. di S. Pietro].

1654, 10. Jan. bis 17. Apr.: Zahlungen an die Maurer für den Malbewurf im Pal. Pamphily [Arch. Doria-Pamph.].

1654, 14. Apr.: Zahlung von 3000 sc. an C. für die Malerei in der Galleria des Pal. Pamphily [ebenda].

1655, 8. Mai: Papst Alexander VII bezahlt einen $12^1/_4$:8 palmi großen Rahmen für das von C. gemalte Bild »Angelo custode« und einen $20^1/_4 : 16^1/_8$ palmi großen Rahmen für ein anderes Bild von C. für die Sala del Concistoro im Vatikan [Arch. di stato].

1655, 31. Mai: Zahlung von 400 sc. an C. für die Malerei in der Tribuna der Chiesa Nuova [Arch. di stato].

1656, 23. Febr.: Papst Alexander VII. zahlt 500 sc. an C. für die beiden von ihm gemalten Bilder »Angelo custode« und »S. Michele Arcangelo« (siehe 1655, 8. Mai!) [ebenda].

1656, 23. Febr.: Bezahlung der Kavalierskette für C. [ebenda].

1656, 21. April: Zahlung von 500 sc. an C. für die Malerei in der Tribuna der Chiesa Nuova [ebenda].

1656: Weiheinschrift über dem innern Portal der Kirche S. Maria della Pace: »Virgini pacis vota pro orbis christiani concordia ac tranquillitate suscepta aede illius aucta et exornata Alexander VII. P. M. suplex repetit anno sal. MDCLVI. Pont. II.« [Martinelli[7]). p. 73].

1657, 6. Nov.: Papst Alex. VII. besichtigt den Bau der Kirche S. Maria della Pace [Bibl. Vat., Avvisi].

1657: Weiheinschrift an der Rückseite des Oktogons der Kirche S. Maria della Pace: »Alexandro VII. P. O. Quod etc. pontificia munificentia instauraverit sacellis illustratis, et magnificentius excultis, excitata porticu, et nobilior fronte, area, viisque amplificatis, auxerit ornaverit etc. Ann. sal. M · DC · LVII.« [Bonanni[6]), p. 644].

1658, 13. Febr.: Bezahlung einer Lieferung von Blei für die Kirche S. Maria della Pace [Arch. di stato].

1659, 30. März und 31. Dez.: Zahlung von zweimal 300 sc. an C. für Malereien in der Tribuna der Chiesa nuova [ebenda].

1659, 16. Nov.: Bezahlung der Malergerüste für die »Angoli« (Pendentifs) der Kuppel der Chiesa nuova [ebenda].

1659, 22. Dez.: Bezahlung des Malers Lazzaro Baldi für Restaurationen, die er an den Kartons Cortonas für die Mosaikkuppeln von S. Peter vorgenommen hat [ebenda].

1660, 31. März: Verschiedene Ausgaben, die mit der Malerei C.'s an den Kuppelzwickeln der Chiesa nuova zusammenhängen [ebenda].

1660, 15. Mai: Bezahlung der Vergolderarbeit am »imbasamento della cupola« der Chiesa nuova [ebenda].

1660, 22. Mai: Schlußzahlung von 500 sc. an C. für die Malereien der Tribuna und der Kuppel (i. e. der Pendentifs) der Chiesa nuova [ebenda].

1660, 25. Juli bis

1665, August: Aufzeichnungen, aus denen hervorgeht, daß Carlo Fontana während dieser Zeit Architekt der Kirche S. Carlo al Corso war [Orig. aus Corvisieris Nachlaß in meinem Besitze].

1661: Weiheinschrift im Porticus von S. Maria in via lata: »Alexandro VII. Pont. Max. locus antiqua veneratione sacer et nobilis .... iam inde a primis temporibus traditum congestu terrae olim depressus, atque inaccessus facili scalarum descensu immisoque fenestris lumine perpurgatus, exornatusque pro fidelium cultui restitutus est Anno salutis MDCLXI«. [Bonanni[6]), p. 690.]

1662: Weiheinschrift an der Fassade dieser Kirche: »Deiparae Virgini semper immaculatae M · D C · L XII.«

1662: Weiheinschrift über dem innern Portal: «Ecclesia Sanctae Mariae in via lata .... demum ab Alexandro VII. magnifice instaurata est, et ornata anno sal. M · DC · LXII«. [Bonanni[6]), p. 690.]

1664, 25. Jan. und 9. Juni: Zahlungen von 136 sc., resp. 85 sc. an C. für Malereien an der Tonne der Chiesa nuova [Arch. di stato].

1664: Das ganze Jahr hindurch Zahlungen für andere Arbeiten an der Tonne dieser Kirche [ebenda].

1664: Das Mosaik der Kuppel im rechten Seitenschiffe von S. Peter vor der Sebastianskapelle nach dem Entwurfe des Cortona wird als fertig erwähnt [Alveri[8]), p. 176].

1664: Das Mosaik der Kuppel im rechten Seitenschiff von S. Peter vor der Sakramentskapelle nach dem Entwurfe des C. wird als fast fertig erwähnt [Alveri[8]), p. 174].

1664: 3. Juni: Abb. Elpidio Benedetti schreibt an Colbert, daß er sich außer an Bernini an drei andere Architekten um Erlangung von Entwürfen für die Louvrefassade gewendet habe [Jal. [9])].

1664, 17. Juni: Benedetti schreibt an Colbert, Cortona werde seinen Entwurf für den Louvre als letzter einsenden, weil er nicht gesund sei und weil er das Fresko in der Chiesa nuova vollenden müsse [ebenda].

1664, 15. Juli: ders. an dens., C. leide an der Gicht und könne die Zeichnungen nicht liefern [ebenda].

1664, 2. und 23. Sept.: ebenso.

1664, 30. Sept.: ders. an dens.: C. habe, nachdem er seinen ersten Entwurf stark verändert hätte, seine Zeichnungen nun doch vollendet, habe sie aber an den Großherzog von Toskana geschickt und lasse sie von dort nach Paris senden, aus Angst, Benedetti könnte sie dem Bernini zeigen [ebenda].

1665, 20. März: Schlußzahlung von 779 sc. an C. für die Malereien an der Tonne der Chiesa nuova [Arch. di stato].

1666: Der piemontesische Minister in Rom On. Gini schreibt nach Turin, er habe sich an C. mit dem Auftrage für ein großes Bild gewendet, C. liege mit Gicht im Bett und bitte, ihm das Thema des Bildes vorzuschlagen [Claretta[10]), p. 513].

1666, 28. Dez.: Gini schreibt nach Turin, C. hätte sich sehr beklagt, daß während der Verhandlungen mit ihm der Auftrag für das Bild kurzerhand dem Bernini bei seinem Aufenthalte in Turin übergeben worden sei [Claretta, p. 518].

---

7) Roma ricercata, ed. 1660.

8) Roma in ogni stato (Roma 1664, II).

9) Dictionnaire critique de biographie et d'histoire, Paris, 1867, p. 206 ff. sub voce »Bernin«.

10) Relazioni d'insigni artisti .... in Roma col duca Carlo Emanuele II. di Savoia, im »Archivio della R. Soc. Rom. di storia patria«, VIII (1885).

1668, 3. Juli bis
1669, 28. März: C. arbeitet an den Kartons zum Kuppelmosaik für die Capp. del Crociffiso (1. Kapp. r.) in S. Peter [Arch. della Fabr. di S. Pietro].

1668, 21. Sept.: C. zeichnet auf einem baulichen Gutachten als Architekt des Kapitels von S. Maria in via lata [Arch. Doria Pamph.[11])].

1668: »Hoggi si perfeziona la capella Gavotti (in S. Nicola in Tolentino) con . . . architettura di Pietro da C. [(Franzini), Roma ant. e mod. ed. 1668, p. 432].

1669, nach dem 16. Mai: Ciro Ferri stellt an den Kard. Barberini die Bitte, ihm die nach dem Tode C.'s stehengebliebene Arbeit an der Mosaikkuppel der Capp. del Crocefisso in S. Peter zu übertragen. C. habe drei Kartons dafür gemacht, sie seien aber nicht fertig geworden [Bottari-Ticozzi, V, p. 313].

1674: (La chiesa di S. Carlo al Corso) »ultimamente (fu) finita d'abbellire con stucchi dorati, Cuppola, Tribuna, Altar maggiore, e Crociata della Chiesa col disegno di Pietro da Cortona« [Titi[12]), p. 404].

1674: (La chiesa di S. Luca in S. Martina) »non ancor ridotta a perfettione« [Titi[12]), p. 218].

1674: »La Capella di S. Francesco Xaverio nel braccio della Crociata [del Gesù] . . . si fabrica hora . . . havendone lassato il disegno Pietro da Cortona« [Titi[12]), p. 191].

1682, 22. Juli: Grundsteinlegung zur Fassade von S. Carlo al Corso »iuxta delineationem Petri Berrettini de Cortona celeberrimi architecti ac pictoris« [Abschrift Corvisieris in meinem Besitze].

OSKAR POLLAK.

11) Vgl. O. Pollak, im Kunstg. Jahrb. der k. k. Zentralkomm. III (Wien, 1909), p. 149.

12) Studio di pittura etc. . . . nelle chiese di Roma, Roma 1674.

NEKROLOGE

Mit **Paul Wallot** ist am 10. August einer der größten und angesehensten Architekten der Gegenwart dahingegangen. Der Name Wallot wurde erst 1882 bekannt, als der damals Einundvierzigjährige als Sieger aus dem Wettbewerb um das Reichstagsgebäude hervorging. Das, was Wallot vorher in seiner Heimat am Rhein geleistet hatte (er ist am 26. Juni 1841 in Oppenheim geboren), war nicht bedeutend genug, seinem Namen einen weiteren Klang zu verleihen, es waren Privat- und Geschäftshäuser ohne besondere Physiognomie. Mit dem Auftrage für den Bau des Reichsparlamentes wurde er mit einem Schlage berühmt, und er hat, trotzdem er den Entwurf nicht weniger als dreimal widerwillig abändern mußte und seinem Künstlerstolz durch unberufene Kritiken mancher Stoß versetzt wurde, ein Werk hingestellt, das, nicht nur aus dem Geiste der damaligen Zeit heraus betrachtet, seinen Platz in der Kunstgeschichte behaupten wird; um so mehr, wenn man ihm zugute hält, daß es dem Künstler versagt war, seinen Entwurf rein zu verkörpern. Wallots spätere Werke zeigen das Bestreben nach noch größerer Ruhe, denn das Ständehaus in Dresden, das sich so glänzend dem Stadtbilde einfügt, ist ein Beispiel edler Einfachheit. Wallots Wirken wird überhaupt erst in Dresden richtig erkennbar, das er nach seinem Weggange von Berlin sich als Aufenthaltsort wählte. Gerade seine Schüler sind es, die den größten Einfluß auf die Gestaltung des neuen Dresdner Stadtbildes ausgeübt haben; man braucht nur an Lossow und Kühne zu denken. Wallot ist für seine Hörer ein Anreger großen Stiles gewesen; er konnte als ein Starker den Weg bahnen, der zu den größeren Zielen führte, die die jetzige Generation auszuführen berufen ist.

PERSONALIEN

Budapest. Der Direktor der Gemäldegalerie des Museums der bildenden Künste in Budapest, Hofrat **Dr. Gabriel v. Terey**, ist zum Ehrenmitglied des Burlington Fine Arts Club in London erwählt worden.

Juliaan de Vriendt, der Direktor der Kgl. Akademie der Schönen Künste in Antwerpen und Mitglied der Berliner Akademie der Künste, vollendete am 20. August das siebzigste Lebensjahr. Seine Hauptwerke, große Monumentalmalereien, befinden sich in seiner belgischen Heimat in der Antwerpener Christuskirche, in den Rathäusern zu Brügge und Furnes.

Dem Bildhauer **Georg Wallisch** aus Grötschenreuth wurde das bayerische Staatsstipendium von 2400 M. zu einer Studienreise nach Italien verliehen.

WETTBEWERBE

Für die **Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig 1914** soll ein Plakat beschafft werden. Zur Erlangung von Entwürfen wird unter den deutschen Künstlern ein Wettbewerb ausgeschrieben. Die Entwürfe sind mit einem Kennwort versehen bis zum 10. November 1912 an die Geschäftsstelle einzusenden. Der 1. Preis beträgt 2000 Mark, der 2. Preis 1000 Mark, zwei weitere Preise zusammen 1000 Mark.

Die Jury für das **Denkmal Otto Lilienthals**, den eigentlichen Begründer des Flugwesens, das in Berlin errichtet werden soll, hat die ausgesetzten Preise wie folgt verteilt: Den ersten Preis, die Ausführung des Denkmals, erhielt Professor Breuer-Charlottenburg für seinen Ikarus. Derselbe Künstler erhielt auch den dritten Preis für seine große Herme Lilienthals. Den zweiten Preis erhielt Bildhauer Victor Seiffert-Berlin, für seinen Entwurf Dädalus. Der vierte Preis wurde Professor Elster-Weimar zugesprochen. Gegenwärtig werden die Entwürfe im Rathaus Berlin-Lichterfelde für die Dauer von ca. 14 Tagen ausgestellt.

Dresden. Zu dem **Wettbewerb** um einen Bebauungsplan für die Terraingesellschaft Dresden-Süd waren 28 Entwürfe eingelaufen. Der erste und zweite Preis wurden zusammengelegt und die 7500 M. zu gleichen Teilen an die Architekten Lossow und Kühne in Dresden und Albert Rieder in Berlin-Wilmersdorf verteilt. Den dritten Preis von 1500 M erhielt O. Menzel in Dresden, zugleich mit dem Preis von 1000 M. für den besten Parkentwurf, den O. Menzel und Gartenarchitekt Erich Eberth in Dresden entworfen haben, den vierten Architekt Hans Sandig, Gartenarchitekt P. Großmann und Architekt Karl H. Müller in Dresden.

ARCHÄOLOGISCHES

Die Fortdauer minoischer und mykenischer Elemente in der griechischen Kultur. In der letzten Sitzung der englischen »Society of Hellenic Studies« sprach Sir Arthur Evans, der berühmte Ausgräber von Knosos und erfolgreichste Aufdecker der kretischen Kultur, über die Fortdauer minoischer und mykenischer Elemente im hellenischen Leben. Längst ist man zu der Ansicht gekommen, daß die griechische Kultur nicht mehr als ein Wunderkind betrachtet werden kann. Ihre Wurzeln liegen in der älteren einheimischen Kultur, in der minoischen oder den späteren mykenischen Ausläufern der letzteren. Entdeckungen nach Entdeckungen, welche die alten Griechen sich selbst zuschrieben, können auf ihre prähistorischen Vorgänger zurückgeführt werden. Die Untersuchung der neusten Resultate im Gebiet der minoischen Archäologie auf Kreta führen zu der sicheren Ansicht, daß von der frühesten

minoischen Periode bis zu der spätesten die Kontinuität niemals unterbrochen war. Ebenso ist es mit der Kontinuität der mykenischen Zivilisation in Griechenland beschaffen, die in ihren Ursprüngen eine rein minoische Schöpfung war. Die Wandgemälde haben uns zuletzt lebendige Darstellungen der physischen Natur jener Rasse geboten, welche sich durchweg unverändert erhielt und in absolutem Gegensatz zu irgend einem Typus nordischer Einwanderer stand. Es sind namentlich die Entdeckungen der deutschen Archäologen, welche zu Tiryns eine ganze Reihe mykenischer Wandgemälde gefunden haben, deren Membra disjecta neuerdings von Rodenwald in den Athenischen Mitteilungen in ihrer Zusammensetzung vorläufig veröffentlicht worden sind, an denen man diesen alten ägäischen Typus durch die Zeitläufte der früheren und der späteren Paläste verfolgen kann. Er unterscheidet sich in nichts von dem Typus der Bewohner von Mykene. Bis zur Beendigung der mykenischen Herrschaft im 12. Jahrhundert v. Chr. war kein Platz für eine unabhängige griechische Bevölkerung; aber es kann der Einfluß dieser früheren Zivilisation auf die Griechenheit kaum hoch genug eingeschätzt werden. In der religiösen Kunst leben auffällige Darstellungen fort; die neuentdeckten Giebelskulpturen des frühdorischen Tempels in Korfu geben dafür ein interessantes Beispiel. Die Mittelfigur mit den Paralleltieren (s. darüber A. Jolles im Archäologischen Jahrbuch 1904 »Die Antithetische Gruppe«) waren einfach eine Übernahme mykenischen Arrangements. Ein in Delphi gefundenes Spendegefäß in Form des Hauptes einer Löwin, das den Gefässen aus dem Palastschrein von Knosos ähnlich ist, gibt den Beweis, daß der Beginn der religiösen Kulte auch in Delphi in die minoische Zeit zurückgeht. Noch merkwürdiger sind Beispiele der Fortdauer alter religiöser Elemente in Kreta selbst, wo der Kult des kretischen Zeus erst in Christus dem Herrn sein Ende gefunden hat. Die intensive Absorbierung minoischer Elemente ist zweifellos dadurch erleichtert worden, daß Griechen mit dem alten Bevölkerungsstock durch beträchtliche Perioden hindurch zusammenlebten und daß daraus auch bilingue Sprachverhältnisse entstanden sind. Es ist ganz wahrscheinlich, daß die ältesten arkadischen Griechen im Peloponnes in einer Art Untertanenverhältnis lebten und zwar schon während einer langen Periode mykenischer Herrschaft. Als dann nach dem Verfall der mykenischen Herrschaft die Arkadier, welche Lakonien besetzt hatten, ungefähr im 11. Jahrhundert v. Chr. eine Kolonie nach Cypern sandten, finden wir sie durch und durch von der alten minoischen Religion durchdrungen und den Kult der Taubengöttin mit sich führend. Allein dieser Umstand läßt auf langdauernde verflossene Einflüsse schließen. — Die homerischen Dichtungen gehörten in eine Zeit, als das Eisen schon die Bronze auch zum Schneiden zu ersetzen begann. Mykene selbst war damals längst über den Haufen geworfen und seine Zivilisation vergangen. Wie kommt es nun, daß wir in den homerischen Dichtungen Spuren einer Bekanntschaft mit den Höfen und Palästen mykenischer Dynasten und mit den Meisterwerken der minoischen Kunst finden? Sir Arthur Evans ist der Ansicht, daß die Erklärung in den, dem homerischen Zeitalter vorausgegangenen zweisprachigen Verhältnissen lag. Die Traditionen eines früheren Epos, von dem in minoischen Malereien und Reliefs Illustrationen zu finden sind, sind, wenigstens zum Teil, in übersetzter Form übernommen worden und zu Ehren und zum Ruhm der achäischen Rasse zurecht gemacht. Die Persönlichkeit Homers ist, wenn man sein Werk von diesem Standpunkt aus betrachtet, nur noch höher eingeschätzt. Evans zeigte, daß gewisse epische Passagen und Zwischenfälle im homerischen Epos schon fünf Jahrhunderte vor Homer durch minoische Künstler illustriert worden sind. Eine Art Antizipierung der Episode von der ein Schiff angreifenden Skylla ist schon im 16. Jahrhundert v. Chr. von minoischen Künstlern dargestellt. Ganz abgesehen von dem direkten Weiterleben minoischer und mykenischer Elemente in der hellenischen Kultur sind auch noch Spuren eines Wiederauflebens vorhellenischer Kunst zu erkennen, ähnlich dem Wiederaufleben antiker Elemente in der italienischen Renaissance. Eine Reihe frühgriechischer Münztypen, vorzugsweise diejenigen von Eretria, scheinen direkt von minoischen Gemmen übernommen zu sein; und die Typen eines Elfenbeinsiegels aus der Zeit von ungefähr 400 v. Chr., das im westlichen Kreta gefunden worden ist, ist vollständig Entlehnung des Siegels einer minoischen Persönlichkeit, so daß es Kostüm und Waffen trägt, wie sie 1000 Jahre früher üblich gewesen waren. *M.*

AUSSTELLUNGEN

Die Sammlung M. von Nemes in Düsseldorf. Die Rheinprovinz bietet in diesem Sommer dem Kunstfreunde zwei große Veranstaltungen nicht alltäglicher Art, die bereits in der »Zeitschrift für bildende Kunst« besprochene »Internationale« des Sonderbundes in Köln und die Ausstellung der Gemäldegalerie Marczell von Nemes in der Düsseldorfer Städtischen Kunsthalle. Beide Ausstellungen erfreuen sich starken Besuches von auswärts, beide geben auch der lokalen Kunstpflege Anregungen kräftigster Art. Es ist kein Geheimnis, daß die beiden einflußreichen Städte Köln und Düsseldorf in ihrer städtischen Politik, besonders in Verkehrsfragen, gelegentlich aneinander geraten, aber eine Konkurrenz in der öffentlichen Kunstpflege kann nur als gesund und hoffnungsvoll bezeichnet werden. Es ist wahrlich nicht einzusehen, warum aus Anlaß der Gleichzeitigkeit beider Veranstaltungen Betrachtungen veröffentlicht wurden, die lediglich geeignet schienen, nun einmal bestehende Interessengegensätze zu verschärfen. Der rheinische Westen ist denn doch volksreich und blühend genug, um auf eine einzige Kunstzentrale, wie sie Düsseldorf übrigens, besonders infolge der auch dort als unglücklich erkannten Galerieverhältnisse, schon lange nicht mehr ist, zu verzichten. Auch wenn Düsseldorf jetzt einen mächtigen Schritt vorwärts tut, brauchen Köln, Krefeld, Elberfeld, Barmen und die übrigen rheinischen Städte, die sich eines entwickelten Kunstlebens erfreuen, nicht auf ihren Lorbeeren auszuruhen, sondern gerade in ehrlicher Rivalität werden sie auch künftig unter Führung ihrer Museumsverwaltungen ihre Sonderstellung sich bewahren.

Ob kunstpolitisch die Eröffnung der neuen Düsseldorfer Ära gerade mit Greco, Manet, Cézanne vorteilhaft erscheint, ist eine Frage für sich. Der Sonderbund ist ja auf diesem Gebiete vorangegangen, ohne Anschluß an lokale Tradition, da ihm neben dem Düsseldorfer doch auch andere Interessen wertvoll genug dünkten, um den kühnen Sprung von Christian Kröner und Oswald Achenbach zu den modernsten Franzosen zu wagen.

Diese Fragen sind für den Kunstgenießer, der jetzt in den früher in der Planlosigkeit der Sammlungen so unerfreulich wirkenden, nunmehr aber auf das Geschmackvollste hergerichteten oberen Räumen der Kunsthalle die Fülle vortrefflicher Gemälde der Nemes-Sammlung auf sich wirken läßt, natürlich ganz nebensächlich. Er wird Herrn von Nemes aufrichtig dankbar sein, daß er auch dem westlichen Deutschland, wie früher dem südlichen, den Mitgenuß an seinen klug zusammengestellten Schätzen gönnt. Der Vergleich mit der Münchner Ausstellung in der Alten Pinakothek, einer der letzten Großtaten Hugo von Tschudis, drängt sich naturgemäß auf. Er fällt nicht durchaus zugunsten der viel reichhaltigeren rheinischen Ausstellung aus. Gibt sich hier das Werk des begeisterten

Sammlers auch vollständiger, vermehrt durch Erwerbungen aus allerjüngster Zeit, so ist doch der ganz einzige Charakter, den Tschudis überaus feinsinnige Auswahl des Erlesensten der Sammlung aufgedrückt hatte, verloren gegangen. Höhepunkte sind auch in Düsseldorf El Greco, der mit zehn Gemälden an einer großen Wand denselben teils faszinierenden, teils beunruhigenden Eindruck hervorruft wie in München und die Abteilung der modernen Franzosen mit ihren Meisterschöpfungen von Corot, Courbet, Manet, Renoir, Cézanne und Degas. Die Italiener, Vlamen, Holländer und Engländer haben einzelne glänzende Werke aufzuweisen, sind jedoch in ihrer Gesamtheit nicht derartig hors concours, um den ein wenig überhitzten Enthusiasmus zu rechtfertigen, mit dem die Sammlung als Ganzes fast immer besprochen wurde. Herr von Nemes ist andauernd bemüht, durch Abstoßen einzelner Werke das Niveau des Ganzen zu heben und ich möchte daher von einer eingehenden Kritik, wie sie insbesondere die italienischen Gemälde herausfordern, absehen. Zudem trägt eine Überraschung, auch für den, der die Sammlung von Budapest und München her kennt, dazu bei, daß die frohen Eindrücke überwiegen: das ist die ganz prachtvolle Zusammenstellung von fünf niederländischen und deutschen Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts, von Lucas Cranach, Gerard David und Bartel Bruyn d. Ä. Von Cranach bemerkt man die »Verkündigung an Joachim« vom Jahre 1518, die noch vor kurzem in der abgelegenen Sammlung Glitza in Hamburg jeden Besucher überraschte, eines jener früheren Werke Cranachs, wo noch alles Empfindung und ursprünglichstes Gefühl für Farbe, ohne Beimischung von Manier ist, von Bruyn ein vorzügliches Männerbildnis und die Madonna des hl. Gereon, das schönste der fünf Bilder des Kölners von der Weber-Auktion. Schließlich eine noch unbekannte »Madonna in Landschaft« von Gerard David, die früher im Karmeliterkloster zu Salamanca war und eine zu dem bekannten großen Annenaltar desselben Meisters gehörende schicksalsreiche »Beweinung Christi«, die 1903 nach Amerika verkauft wurde und jetzt durch Vermittelung des deutschen Kunsthandels nach Europa zurückkehrte.[1]) Diese Folge von fünf Gemälden der »Primitiven«, sämtliche von bester Qualität, denen sich noch eine lebensgroße »Venus« von Hans Baldung Grien[2]) anschließt, bildet den besten Auftakt einer Sammlung, deren Einzelglieder nach dem Vorworte G. von Téreys zum Düsseldorfer Kataloge »immer im Hinblick auf die koloristische Absicht von frühester Zeit bis zur Gegenwart« zusammengefügt wurden. Von Neuerwerbungen seien ferner erwähnt das große Bildnis von Rembrandts Vater, das kürzlich Wilhelm Bode in der »Zeitschrift für bildende Kunst« publizierte und Anton van Dycks Porträt des Kardinals Domenico Rivarola, das im Jahre 1910 die unvergeßliche Ausstellung im Palais du Cinquantenaire zu Brüssel zierte.

Die modernen Gemälde sind in musterhafter Zusammenstellung, die jedes Übereinanderhängen vermied, in zwei schmäleren Räumen dargeboten, die die beiden großen Oberlichtsäle mit den alten Bildern verbinden. Überraschend wirkt die reiche Vertretung Courbets mit zehn Landschaften, Tierbildern, Akten, Porträts; von älteren Meistern sind ferner Delacroix und Daumier wenigstens mit je einem kleineren Gemälde vertreten. Aber den stärksten Eindruck ruft auch hier wie in München die kleine Gruppe von drei anerkannten Meisterwerken europäischer Malerei hervor: von Manet die »Rue de Berne« und das göttlich-schöne kleine Stilleben der Pfirsiche, von Corot das Brustbild der »Dame in Blau«, der Mme Gambey. Von Manet werden ferner die Studie einer Negerin zum Olympia-Bilde und die beiden Bildnisse Clemenceaus (nicht ganz vollendet) und einer eleganten schwarzgekleideten Pariserin, Mme Hélène Andrée, in ganzer Figur, bemerkt.

Von den übrigen französischen Impressionisten scheint Herr von Nemes, was seinem Kennerblicke Ehre macht, Renoir am meisten zu bevorzugen; zu den beiden in München ausgestellten Gemälden treten in Düsseldorf noch drei andere nicht minder bezeichnende Schöpfungen hinzu, unter denen die gegen 1876 entstandene »Familie Henriot« als ein rundes Meisterwerk bezeichnet werden muß. Cézanne mit sechs, van Gogh mit drei, Gauguin mit einem Gemälde schließen den Reigen französischer Klassiker der Malerei. Auf ein spätes Werk Cézannes mit vier »Badenden« muß hier als auf eine besonders glückliche reife Schöpfung hingewiesen werden.

Der schon erwähnte prunkvolle Katalog dieser Leihausstellung, der mit vielen Tafeln geschmückt ist, wurde von Dr. August L. Mayer in München verfaßt und ist im Verlage von R. Bagel in Düsseldorf erschienen. *Walter Cohen.*

Chemnitz. Am 30. Juni wurde die von der Kunsthütte zu Chemnitz veranstaltete **4. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes** geschlossen. Chemnitz, das erst seit einigen Jahren Anschluß an neuzeitliche Kunstbestrebungen gefunden hat, schließt diese Ausstellung mit einem vollen Erfolge. An Verkäufen erzielte sie eine Gesamtsumme von 22000 Mk. Dieses Ergebnis überholt die Verkaufsresultate der gleichen Unternehmungen in Leipzig, Dresden, Hamburg zum Teil über das Doppelte. Erfreulicherweise trat auch die Stadt Chemnitz mit 3000 Mk. als Käuferin auf und legte dadurch den Grundstock für eine graphische Sammlung. *F.*

Die große juryfreie Kunstschau Berlin 1912 findet im November bis Dezember d. J. in den Räumen des Kunstauktionshauses Rudolph Lepke statt. Die Besitzer des Hauses Lepke haben der »Vereinigung bildender Künstler« die großen Vorderräume ihres Hauses für die Ausstellung zur Verfügung gestellt.

In **Halle** wird der Direktor des städtischen Museums Dr. Max Sauerlandt im kommenden Herbst eine **historische Porträtausstellung** veranstalten. Sie soll die Porträtmalerei der vergangenen Jahrhunderte, vornehmlich der Provinz Sachsen, zeigen. Sauerlandt forscht augenblicklich nach Porträts Hallescher Künstler des 15. und 16. Jahrhunderts.

Die **deutsche Kunstausstellung in Buenos Aires,** die von der Gesellschaft für deutsche Kunst im Auslande veranstaltet wurde, erfreut sich lebhaften Interesses, auch von argentinischer Seite. Der Erlös aus verkauften Kunstwerken betrug schon in der ersten Zeit ungefähr 40000 Mk.

Sascha Schneider wird im kommenden Herbst in einer **Ausstellung** in Dresden die künstlerischen Arbeiten seines italienischen Aufenthalts zeigen. Der Künstler, der die letzten Jahre in Florenz lebte, hat sich jetzt wieder dauernd in Dresden niedergelassen.

SAMMLUNGEN

In **Aachen** ist ein **Kunstgewerbemuseum** eröffnet worden. Es umfaßt in der Hauptsache Metallarbeiten, eine reichhaltige Sammlung niederrheinischer Möbel, eine große Kollektion Textilien und eine kleine, aber wertvolle orientalische und ostasiatische Sammlung, ferner eine Kollektion rheinischer Steinzeuge, die zu den besten ihrer Art gehört. Leiter ist der Museumsdirektor Dr. Schweitzer.

London. Der **Jahresbericht des British Museum für 1911** enthält außer allgemein interessanten Mitteilungen

1) Abbildung in der »Zeitschrift für bildende Kunst«, N. F. XXII, 1911, S. 25.

2) Vgl. G. v. Térey, Kunstchronik XXXIII 1912, p. 254ff.

namentlich folgende besonders bemerkenswerte Angaben: die Gesamtzahl der Besucher für das verflossene Jahr betrug 723571 Personen, d. h. 16266 weniger als 1910, ein Umstand, der der großen im Juli und August stattgehabten Hitze zugeschrieben wird. Die erstgenannte Zahl verteilt sich für die Wochentage auf 659786, für die Sonntage auf 63785 Besucher. In jedem der verschiedenen Departements fand eine erhebliche Vermehrung der Objekte statt; so unter anderen: 2890 Kupferstiche und Zeichnungen; 1740 assyrische und ägyptische Antiquitäten; britische und mittelalterliche 3213; griechische und römische Antiquitäten 155, darunter drei Erwerbungen ersten Ranges, nämlich ein sehr schönes Grabrelief aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., dann ein Bronze-Porträtkopf in Lebensgröße, wahrscheinlich den Kaiser Augustus darstellend, mit Augen von Glas und Alabaster, der bei den Ausgrabungen in Meroë gefunden wurde, und drittens ein Bronze-Kriegswagen aus dem 6. Jahrhundert v. Chr., der in der Nähe von Orvieto zutage kam. Münzen und Medaillen erhielt das Museum in Summa 4458, inbegriffen die berühmte Spezialsammlung Mr. Bleazbys, bestehend in mohamedanischen, in Indien im Umlauf befindlichen Münzen, die ohne Lücke die Prägungszeit von 1166—1857 veranschaulichen, und unter denen sich namentlich 173 heute sehr seltene Goldmünzen auszeichnen. Aus Indien kommt ferner ein sehr wertvolles Geschenk in Form eines sogenannten heiligen Pfaus, dem von dem indischen Stamme der Yecidis göttliche Ehren erwiesen werden. Layard beschreibt in seinem Werk »Niniveh und seine Überreste« einen derartigen Pfau. Der hier in Frage kommende ist aus Stahl angefertigt, zwei Fuß hoch und auf seinem Schwanz steht eine männliche Figur, die von einzelnen Fachautoritäten als eine Darstellung Mohammeds angesehen wird. Das Kunstwerk ist etwa 150 bis 200 Jahre alt und wurde dem Museum von Mr. Imre Schwaiger, dem bedeutendsten Antiquitätenhändler in Delhi, aus Dankbarkeit dafür geschenkt, daß der König und die Königin bei ihrem Besuch Indiens in seinem Geschäft einige Einkäufe machten. Der genannte Händler ist der Nachfolger von Mr. Jacob, der das Original von »Mr. Isaac« in Marion Crawfords wohlbekanntem Roman »Indisches Leben« bildet.

Der Gesamtzuwachs von Objekten für das Museum betrug 379294 Nummern, von denen aber in runder Summe für Zeitungen, Broschüren, Bücher und Manuskripte 350000 in Ansatz gebracht werden müssen.

Auffallend vermehrte sich die Anzahl der Studierenden in der Skulpturengalerie, die daselbst teils zeichneten, teils kopierten. — Die baulichen Erweiterungen des Museums werden auch im Jahre 1912 fortgesetzt.

Mit Erfolg wurde der hier zuvor noch nicht unternommene Versuch begonnen, größere Abteilungen von Besuchern (in drei Monaten waren es etwa 9000 Personen) durch besonders geeignete Angestellte des Instituts herumführen zu lassen, eine Einrichtung, die solchen Beifall fand, daß sie von jetzt ab permanent verbleibt!

Während des verflossenen Jahres wurden im Auftrage des British Museum Ausgrabungen am Euphrat, an der Stelle der alten hittitischen Stadt Carschemisch vorgenommen. Schon das bis jetzt erreichte Resultat, bestehend in entdeckten Inschriften und Skulpturen, verspricht eine bedeutende Erweiterung unserer allgemeinen historischen Kenntnisse und insonderheit der geschichtlichen, mit dem Alten Testament zusammenhängenden Begebenheiten. Dr. D. G. Hogarth, der die in Rede stehenden Ausgrabungen leitet, hat in Kürze über seine Entdeckungen an das Museum berichtet, allein erst photographische Abbildungen und schließlich die Gegenstände selbst, können uns einen Begriff über den tatsächlichen Wert der Erforschungsexpedition gewähren. Als feststehend vermag folgendes registriert zu werden: Auf der Spitze einer starken Erhebung fand Dr. Hogarth ein großes, die ehemalige Akropolis der Stadt bezeichnendes Trümmerfeld. Der Schutt der jüngsten Schicht wurde abgeräumt, bis man auf diejenige Lage der Stadt kam zur Zeit Sargons, des assyrischen Eroberers im Jahre 717 v. Chr., der dem hittitischen Königtum ein Ende bereitete. Der Gehilfe Dr. Hogarths, Mr. Woolley, entdeckte an der Wasserseite der Stadt ein gewaltiges von zwei großen Löwen flankiertes Tor aus Steinblöcken, zu dem ein mit Basreliefs besetzter Weg führte. Viele der Bruchstücke sind mit hittitischen Inschriften versehen, die zu ihrer Entzifferung eines neuen Champollion oder Rawlinson harren. Zahlreiche Töpferwaren in den verschiedenen Bodenschichten werden jedenfalls mit zur leichteren chronologischen Bestimmung der Epochen und ihrer Dauer beitragen. Die entdeckten Skulpturen sind endlich meistens ritualer oder mythologischer Art. *O. v. Schleinitz.*

Die **Galerie in Madison** (Wisconsin) erwarb Alfred Lüdkes Gemälde »Adagio unter Sternen«, das u. a. durch die Reproduktion in den »Meistern der Farbe«, Jahrg. 1911, in weiteren Kreisen bekannt geworden ist.

VERMISCHTES

Fritz Heinemanns große Bronzegruppe »Heimkehr vom Felde« wurde in Dessau feierlich enthüllt. Das Werk, das seinerzeit auf der Großen Berliner Kunstausstellung die goldene Medaille erhielt, ist ein Geschenk eines Dessauer Kunstfreundes.

Ein neuer Palast am Canale Grande in Venedig. Der Tag von S. Marco hat uns am Canal Grande die Enthüllung einer neuen Palastfassade gebracht. Neben dem Palazzo Rezzonico verunstalteten den Canal die Überbleibsel eines fast abgetragenen Baues, der nach und nach den verschiedensten Zwecken diente. Madame Stern aus Triest hat sich an dessen Stelle durch den jungen hiesigen Architekten Berti einen kleinen Palast im Stile des 14. Jahrhunderts erbauen lassen. Die reich gegliederte Backsteinfassade erhebt sich hinter einer nach dem Wasser vorspringenden großen Terrasse, welche nach der einen Ecke mit gotischem Aussichtspavillon endet, während an der anderen sich ein auf Säulen ruhender Baldachin erhebt. Die Säulen des Erdgeschosses bilden eine schöne Halle und tragen einen durchlaufenden Holzarchitrav, über welchem sich die mit vielerlei echten altvenezianischen Skulpturen geschmückte Fassade erhebt. Die Schmalseite derselben geht nach einem kleinen Kanal, so daß die Übereckansicht des Baues sich sehr malerisch gestaltet mit der nach dem Wasser hinabführenden Treppe. Überragt ist der ganze Bau durch die bekannten altvenezianischen Trichterschornsteine. Die Ausschmückung des Innern, an welcher Maler Mainetta großen Anteil hat, ist durchweg byzantinisch. Die beiden Künstler versuchten diesen Stil modernen Bedürfnissen anzupassen. Originell ist das Treppenhaus mit seiner Säulenstellung und ein im Erdgeschoß halbrund abschließendes, mit Mosaiknischen und reichster Marmorvertäfelung geschmücktes Zimmer. Das elektrische Licht dringt durch Öffnungen, welche durch milchweiße Marmorplatten verschlossen sind. Raffiniert ist die ganze Ausschmückung, auch die des Treppenhauses selbst ist fast überreich. Als Bauwerk macht das Ganze den Architekten, an welche eine solche Aufgabe zum erstenmal herantrat, alle Ehre — Nur schade, daß die gewaltige Wucht des barocken Palastes Rezzonico eine für seinen Bau gefährliche Nachbarschaft bildet und ihn fast erdrückt. *A. Wolf.*

BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN

Für die Reisezeit!

Schilderungen der Kunstblüte eines Ortes im Anschluß an die Stadtgeschichte, unterstützt von einer reichen Illustration

Für die Reisezeit!

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

1. **Vom alten Rom.** Von E. Petersen. 4. Aufl. 188 Seiten mit 150 Abbildungen. M. 3.—.
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 3. Aufl. 169 Seiten mit 137 Abbildungen. M. 3.—.
3. **Rom in der Renaissance.** Von Nikolaus V. bis auf Leo X. Von E. Steinmann. 3. Auflage. 231 Seiten mit 165 Abbildungen. M. 4.—.
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Auflage. 108 Seiten mit 144 Abbildungen. M. 3.—.
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 3. Aufl. 260 Seiten mit 181 Abbildungen. M. 4.—.
6. **Paris.** Von G. Riat. 208 Seiten mit 180 Abbildungen. M. 4.—.
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 120 Seiten mit 114 Abbildungen. M. 3.—.
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 145 Seiten mit 119 Abbildungen. M. 4.—.
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 195 Seiten mit 152 Abbildungen. M. 4.—.
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 136 Seiten mit 139 Abbildungen. M. 3.—.
11. **Konstantinopel.** Von H. Barth. 206 Seiten mit 103 Abbildungen. M. 4.—.
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 130 Seiten mit 81 Abbildungen. M. 3.—.
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 136 Seiten mit 97 Abbildungen. M. 3.—.
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 144 Seiten mit 121 Abbildungen. M. 4.—.
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 144 Seiten mit 111 Abbildungen. M. 3.—.
16. **Pisa.** Von P. Schubring. 182 Seiten mit 140 Abbildungen. M. 4.—.
17. **Bologna.** Von L. Weber. 159 Seiten mit 120 Abbildungen. M. 3.—.
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitschuh. 179 Seiten mit 139 Abbildungen. M. 4.—.
19. **Danzig.** Von A. Lindner. 120 Seiten mit 103 Abbildungen. M. 3.—.
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 2. Aufl. 250 Seiten mit 225 Abbildungen. M. 4.—.
21. **Kairo.** Von Franz Pascha. 165 Seiten mit 139 Abbildungen. M. 4.—.
22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 151 Seiten mit 103 Abbildungen. M. 3.—.
23. **Verona.** Von G. Biermann. 198 Seiten mit 125 Abbildungen. M. 3.—.
24. **Sizilien I.** Von M. G. Zimmermann. (Die Griechenstädte). 129 Seiten mit 103 Abb. M. 3.—.
25. **Sizilien II.** Von M. G. Zimmermann. (Palermo). 167 Seiten mit 117 Abbildungen. M. 3.—.
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 141 Seiten mit 100 Abbildungen. M. 3.—.
27. **Mailand.** Von A. Gosche. 230 Seiten mit 148 Abbildungen. M. 4.—.
28. **Hildesheim und Goslar.** Von O. Gerland. 127 Seiten mit 80 Abbildungen. M. 3.—.
29. **Neapel I.** Von W. Rolfs. 185 Seiten mit 140 Abbildungen. M. 3.—.
30. **Neapel II.** Von W. Rolfs. 233 Seiten mit 145 Abbildungen. M. 4.—.
31. **Braunschweig.** Von O. Doering. 140 Seiten mit 118 Abbildungen. M. 3.—.
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 134 Seiten mit 105 Abbildungen. M. 3.—.
33. **Genua.** Von W. Suida. 212 Seiten mit 142 Abbildungen. M. 4.—.
34. **Versailles.** Von A. Pératé. 158 Seiten mit 126 Abbildungen. M. 3.—.
35. **München.** Von A. Weese. 2. Aufl. 256 Seiten mit 159 Abbildungen. M. 4.—.
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 150 Seiten mit 120 Abbildungen. M. 3.—.
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 184 Seiten mit 85 Abbildungen. M. 4.—.
38. **Köln.** Von E. Renard. 216 Seiten mit 188 Abbildungen. M. 4.—.

Neue Serie in Taschenformat

Luxusbändchen im bequemen Formate von 12×18 cm auf Kunstdruckpapier gedruckt.

41. **Athen.** Von E. Petersen. 256 Seiten mit 122 Abbildungen M. 4.—.
42. **Riga und Reval.** Von W. Neumann. 165 Seiten mit 121 Abbildungen. M. 3.—.
43. **Berlin.** Von M. Osborn. 318 Seiten mit 180 Abbildungen. M. 4.—.
44. **Assisi.** Von W. Goetz. 164 Seiten mit 118 Abbildungen. M. 3.—
45. **Soest.** Von H. Schmitz. 143 Seiten mit 114 Abbildungen. M. 3.—.
46. **Dresden.** Von P. Schumann. 352 Seiten mit 185 Abbildungen. M. 4.—.
47. **Naumburg und Merseburg.** Von H. Bergner. 188 Seiten mit 161 Abbildungen. M. 3.—.
48. **Trier.** Von O. v. Schleinitz. 264 Seiten mit 201 Abbildungen. M. 4.—.
49. **Die römische Campagna.** Von B. Schrader. 246 Seiten mit 123 Abbildungen M. 4.—.
50. **Brüssel.** Von H. Hymans. 218 Seiten mit 120 Abbildungen. M. 3.—.
51. **Toledo.** Von Aug. L. Mayer. 167 Seiten mit 118 Abbildungen. M. 3.—.
52. **Regensburg.** Von Hans Hildebrandt. 267 Seiten mit 197 Abbildungen. M. 4.—.
53. **Münster.** Von Herm. Schmitz. 234 Seiten mit 148 Abbildungen. M. 4.—.
54. **Würzburg.** Von F. F. Leitschuh. 300 Seiten mit 146 Abbildungen. M. 4.—.
55. **Viterbo und Orvieto.** Von F. Schillmann. 182 Seiten mit 110 Abbildungen. M. 3.—.
56. **Ulm.** Von Jos. L. Fischer. 200 Seiten mit 130 Abbildungen. M. 3.—.
57. **Basel.** Von Martin Wackernagel. 252 Seiten mit 127 Abbildungen. M. 4.—.
58. **New-York und Boston.** Von M. H. Bernath. 186 Seiten mit 143 Abbildungen. M. 4.—.
59. **London.** Von Otto von Schleinitz. 302 Seiten mit 205 Abbildungen. M. 4.—.
60. **Passau.** Von Wolfgang M. Schmidt. 208 Seiten mit 126 Abbildungen. M. 3.—.

Alle besseren Buch- und Kunsthandlungen legen die Bände zur Ansicht vor

Inhalt: Neue Regesten zum Leben Cortonas. Von O. Pollak. — Paul Wallot †. — Personalien. — Wettbewerbe: Plakat für die Buchgewerbeausstellung Leipzig; Lilienthal-Denkmal; Bebauungsplan Dresden-Süd. — Minoische u. mykenische Elemente in der griechischen Kultur. — Ausstellungen in Düsseldorf, Chemnitz, Berlin, Halle, Buenos Aires, Dresden. — Kunstgewerbemuseum in Aachen; British Museum in London; Galerie in Madison. — Vermischtes. — Anzeigen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. **Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a**
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 37. 30. August 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

BERLINER NOTIZEN

Der *Berliner »Sturm«* bläst immer kräftiger. Das ist die Zeitschrift der Jüngsten, Kecksten und Rücksichtslosesten aus allen Kunstprovinzen, die gegen alle Tradition und Wohleingesessenheit in Dichtung und Theater, in Kritik und Schriftstellerei, in Malerei und Plastik wie die Hunnen Sturm laufen, und die seit einiger Zeit auch *Ausstellungen* veranstalten. Von hier gingen die Manifeste der »Futuristen« aus. Hier ist das Hauptquartier aller derer, die in der Sezession einen petrefakten reaktionären Konzern erblicken, den Inbegriff des Rückschritts, der Stumpfheit und blöden Verstocktheit. Für diese jungen Leute, die keinen Respekt kennen, ist nur das annehmbar, was in wilder, überschäumender Ekstase nach neuen, ungeahnten Erregungen der Seele sucht. Dabei wird viel Unsinn verzapft und Unreifes zur Offenbarung heraufgepäppelt. Aber es gehen von dieser brodelnden Unruhe doch auch starke und eindrucksvolle Anregungen aus, die wir nicht missen wollen noch können. Jetzt hat der »Sturm« wieder eine kleine *»Expressionisten-Ausstellung«* veranstaltet, die einige Franzosen und Deutsche vereint vorführt. Aus Paris ließ er diesmal vor allem anderthalb Dutzend Bilder von *Herbin* kommen, dem begabtesten Mitstreiter Picassos. Man sieht auch hier ein großes Talent von unmittelbar wirkendem Farbengefühl, das sich aber dann wieder in den doktrinären Strudel des »Kubismus« hinabziehen läßt. Er ist dabei nicht so radikal, freilich auch nicht so unerbittlich ernsthaft wie Picasso selbst und kann die Harmonien Cézannes, von dem er ausgegangen ist, zu seinem Glück nie ganz überwinden. Man fragt sich dann, ob die kubistische Lehre nicht vielleicht doch einmal durch ihre Betonung der Form der Malerei der Zukunft ähnlich nützen könnte, wie der dogmatische Neoimpressionismus, an sich ebenso unverdaulich, einst die Empfindung für reine Farbenpigmente befruchtet hat. Vom Neoimpressionismus selbst nahm *Braque* seinen Ausgang, heute ein zweiter Gefolgsmann Picassos, aber schwächlicher als Herbin. Immerhin, diese Franzosen alle, auch *Derain, Othon Friesz, Marie Laurencin, Maurice de Vlaminck, Delaunay* (der die kubistische Tollheit von der Umgebung des Eiffelturms sandte, die schon vorm Jahre in Paris Kämpfe entfesselte), haben so viel Farbengefühl in den Fingerspitzen, daß sie kaum ein ganz reizloses Bild fertig bekommen. In Deutschland sind wir leider noch nicht so weit. Die Roheit und Barbarei spielen hier auch den Talentvollsten immer wieder arge Streiche. Sie haben auch *Wassili Kandinsky*, den begabten Münchner Slaven, so tief in seine sinnlosen Farbenexzentrizitäten hineingetrieben, daß er sich anscheinend überhaupt nicht mehr herausfindet. Kandinsky möchte durch die durcheinandergequirlten bunten Striche und Flecke seiner Arbeiten, die meist gar nichts bedeuten, keine noch so ferne »naturalistische Illusion« vermitteln wollen, bestimmte Empfindungen im Beschauer erwecken, oder besser: bestimmte Empfindungen des Malers selbst spiegeln. Aber es ist unmöglich, vor ihnen zu einem faßbaren Eindruck zu gelangen. Dennoch könnte man sich sehr wohl vorstellen, daß ein Maler auch von diesen Paroxysmen Anregungen erhält, die er nützen kann. Interessanter ist der Rheinländer *Franz Marc*, der aus brausenden Farbenfluten phantastische Tiergestalten als Visionen auftauchen läßt. —

Schultze-Naumburg hat jetzt seine Entwürfe zu dem neuen *Residenzschloß des Kronprinzen* im Neuen Garten am Jungfernsee bei Potsdam fertiggestellt, die auch schon die Genehmigung des Kaisers wie des Kronprinzenpaares erlangt haben. Dem Vernehmen nach handelt es sich um eine ausgedehnte Anlage im Stil großer englischer Landschlösser. —

Die *neue Synagoge in Charlottenburg*, ein ausgezeichnetes Bauwerk des jungen, noch kaum bekannten Architekten *Ehrenfried Hessel*, das soeben seiner Bestimmung übergeben ward, gehört zu den künstlerisch interessantesten neuen Gotteshäusern Berlins. Das Gebäude, in einem gar zu mittelalterlich genommenen, aber ohne Pedanterie behandelten romanischen Stil gehalten, zeichnet sich durch eine vorzügliche Klarheit in der Gliederung der Hauptmassen und in der Art aus, wie der Grundriß im Außenbau zur Geltung kommt. Drei flache Kuppeln, die dem Innern eine außerordentliche und feierliche Raumwirkung geben, erscheinen nach außen als bestimmend für eine schöne und charaktervolle Silhouette. Ihnen entsprechen drei Giebel an den Seitenfronten, diesen wieder ein ähnlich gestalteter Portalvorbau, der durch eine glückliche Dreiteilung den dreischiffigen Tempel selbst vorbereitet. Drinnen ergibt eine Mischung aus byzantinischer Überlieferung und moderner Art, namentlich in dem Goldmosaik der Gurtbögen und der Apsis des Chors, sehr gute und orginelle Wir-

kungen. Ein »Trausaal« in einer angelehnten Gruppe von Nebengebäuden ist mit Cadiner Majoliken gar zu überladen und bunt ausgestattet. —

In Schöneberg bei Berlin ist in einem neuen Stadtpark ein schöner *Brunnen von August Gaul* aufgestellt worden, der auf schlankem Säulenaufbau aus Muschelkalk die meisterhafte Bronzefigur eines Hirschen, des Wappentieres Schönebergs, zeigt. —

Die *Umbauten in der Nationalgalerie* gehen so stockend vorwärts, daß die Eröffnung der neu gestalteten und geordneten Galerie vor Weihnachten nicht zu erwarten ist.

DIE STELLUNG DER DEUTSCHEN MALER VOM BEGINN DES 16. JAHRHUNDERTS AM SCHLUSSE DIESES ZEITRAUMS

Von Berthold Haendcke

In der »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. XII hatte ich in einem Aufsatz »Der niederländische Einfluß auf die deutsche Kunst des 16. Jahrhunderts« festzustellen versucht, daß mit Ausnahme von rund 20 Jahren, in denen in der deutschen Kunst der reinitalienische Einfluß ziemlich uneingeschränkt herrschte — Dürer sagte ca. 1520, daß die Mode überall antikisch sei — bis zum Ende des Jahrhunderts in Deutschland die niederländisch-italienische Auffassung die Oberhand gewann und behielt. Ich suchte die innere Begründung hierfür in der gemeinsamen germanischen Wesensart beider Völker und in der die Deutschen, namentlich nach der koloristischen Seite hin, überragenden besonderen künstlerischen Begabung der Niederländer. Mit der schärferen Kennzeichnung dieser einen germanischen Einströmung in die italienisierende Kunst unseres Vaterlandes war für mich aber die Frage nur zur Hälfte gelöst. Seit langem war mir, wie gewiß vielen anderen Fachgenossen aufgefallen, daß die künstlerischen Werte, die zu Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden waren, seit ungefähr 1570 wiedererstarkten. Denn überall, wohin man blickt, tauchen Dürer, Holbein, auch H. S. Beham, Aldegrever, Cranach, Brosamer, auch Grünewald usw. mehr oder weniger klar erkennbar auf.

Es ist selbstverständlich, daß dies vorwiegend an den Orten stattfand, an denen die Großmeister gelebt hatten. Der beliebteste Führer wird auch wieder Dürer. Eine ganz erhebliche Anzahl von kleinen Kupferstechern kopiert die Stiche des Altmeisters von Nürnberg. Ich führe diese Stecher trotz ihres durchweg geringen künstlerischen Könnens deshalb an erster Stelle auf, weil schon ihre Existenz eine weitgreifende Liebe zur »altdeutschen« Kunst beweist. Denn der kleine Kupferstich ist Massenware und beruht deshalb auf einer verbreiteten Käuferschicht bezw. Interessentengruppe.

Aus der großen Fülle von Stechermonogrammisten seien der bestimmten Daten halber als wertvoll herausgehoben: B S B (Balthasar Jenichen?) in Nürnberg von ca. 1560—1582, P M (Nagl. Mon. 3129) von 1577—1590; Alexander Mair von Augsburg, 1579 (N. M. 890); B S in Dillingen (?) um ca. 1569—1572 (N. M. 1994); W G (Wilhelm Gump?) ca. 1570 bis ca. 1590; W S (Wolfgang Stiber?) 1580; A V 1592; J B (Johann Bechthold?), der besonders um 1580 Kupferstiche Dürers und anderer älterer Meister ausmalte und mit diesen die Gebetbücher illustrierte; B S F, der zu Frankfurt a. M. im zweiten Viertel des Jahrhunderts tätig war und die Bildnisse Melanchthons und Dürers stach. Ferner seien erwähnt die Meister A C (N. M. 260), A D V (N. M. 452); die Meister M W (N. M. IV 2238), der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Dürers »Drei Bauern«, die übrigens bei den Kopisten aller Orten sehr beliebt waren, nachstach; Hans Schöpfer der Jüngere (?) gestorben 1610, der durchaus als Schüler Dürers lernte; der Meister C B (N. M. 1732), der 1562, der Meister A C B (Bartsch IX), der 1567 die »drei Bauern« Dürers, der Monogrammist D G (Bartsch IX, S. 575), der 1589 den Bauern mit seinem Weib, der Stecher W S (B. IX, S. 574), der 1578 den Sankt Christophorus und das Porträt Martin Luthers nach Dürers Vorlagen arbeitete; W G, der 1578 ebenfalls den Dudelsackpfeifer reproduzierte (N. M. 1673); der Monogrammist A H, der 1589 (B. IX, S. 589) und A L, der 1578 das Porträt nach Melchior Lorchs Dürerporträt kopierte; weiterhin seien noch als Dürerkopisten angemerkt: M G (B. IX, S. 585) (Max Göltich?), der 1596 und 1597 arbeitete, M C (B. IX), der die fünf Apostel Dürers ungefähr gleichzeitig nachstach, und endlich Adam Fuchs, der ca. 1600—1620 in Nürnberg das Schweißtuch Christi Dürers reproduzierte.

Natürlich habe ich hier nicht entfernt eine Vollzähligkeit dieser anonymen Kopisten Dürers geben können, aber schon diese Reihe wird die Anteilnahme an den älteren Werken in der deutschen Kunst beweisen. Obwohl es aus chronologischen Gründen an sich leichter erklärbar ist, wenn in diesen Zeiten auch die Kleinmeister, besonders Hans Sebald Beham kopiert werden, so verdient diese Tatsache doch im Zusammenhang mit der Liebe zu Dürers Werken betont zu werden; um so mehr, als nicht die Stücke »antikischer« Art, sondern die Bilder aus dem deutschen Volksleben bevorzugt wurden. Nach Pauli und Nagler seien die Monogrammisten A. M. ca. 1580, B. I. B. ca. 1570, Balthasar Jenichen (B. S. B.), ca. 1570; H. S. E. (N. M. 1521) ca. 1570; L. S. (N. M. 136) 1570; M. G., zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts (B. VIII, S. 132); Martin Plenginck gegen Ende des 16. Jahrhunderts, gestorben 1605, angemerkt. Auch Aldegrever wie G. Pencz finden ihre Nachahmer, z. B. jener in H. S. B. (N. M. 1514) in der späten zweiten Hälfte des Jahrhunderts; in A. M. (N. M. 892) um 1567; dieser in L. S. (N. M. 136) 1570. B. J. stach eine ganze Anzahl Werke von Beham 1568—1577 nach.

Haben wir hier die Hand auf Kopisten gelegt, die ersichtlich in erster Linie für den Atelier- und Laienbedarf und nicht im Interesse der Entwickelung der eigenen künstlerischen Anlagen arbeiteten, so lernen wir bei einigem Aufmerken leicht eine Anzahl von Malern kennen, die sich in dieser Zeit an Dürer, Holbein, Cranach usw. schulten. Bleiben wir zunächst bei Albrecht Dürer stehen, so sei an Jost Amman erinnert, der 1557 die »Himmelfahrt Christi« (B. 94)

kopierte, und der in seiner Holzschnittmanier überhaupt die Augsburger Schulrichtung nicht vergaß. Aus Tobias Stimmers jüngeren Jahren stammen Handzeichnungen nach Dürers Schnitten und auch sonst hat er mancherlei Einwirkung der alten Künstler unterlegen.

A. Stolberg schreibt in seiner Monographie (1901): »Hat der Schaffhauser Maler in seiner Art zu zeichnen und zu schattieren manches mit Holbein gemeinsam — — — so ist er stellenweise sogar noch dürerisch. Hier ist ein besonders interessanter Wendepunkt: Anfang und Ende des Jahrhunderts berühren sich auch in der Art Tob. Stimmers wieder«.

Ein Nachfolger T. Stimmers war Daniel Lindtmayr, der 1576 das »Abendmahl« aus Dürers großer Passion nachzeichnete; Martin Martini, ca. 1562 geb., kopierte Dürer 1591 und war in seiner Technik stark von ihm beeinflußt. G. Dietz berichtet in seiner Monographie des Bartholomäus Spranger (Jahrbuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien Band 28), daß der Meister für M. Peterle aus Annaberg (nach van Mander) in der Sankt Aegidius-Kirche in der Prager Neustadt gearbeitet habe. Diez bemerkt hierzu: »Die Schar der Jünglingsengel mit den Marterwerkzeugen weisen auf ein älteres Vorbild hin, auf den Dreifaltigkeitsholzschnitt Dürers vom Jahre 1511. Auch die Gesichtstypen sind dürerisch. Dieser leicht erkennbare Einfluß Dürerscher Kunst ist auf Spranger nur ein vorübergehender.« In diesem Zusammenhang sei auch der Federzeichnungen, die Anton Möller aus Danzig ca. 1579—1582 nach der Passion Dürers, bei Nagler erwähnt, jetzt unbekannten Aufenthaltortes, in Schnittmanier herstellte, gedacht.

Als ein seinerzeit geradezu berühmter Kopist Dürers galt Hans Hoffmann (seit 1585—1592) in den Diensten Rudolfs II., der insbesondere, wie bekannt, die Feinmalereien des Nürnbergers in ausgezeichneter Weise kopierte. In eben demselben Grade berühmt als Feinmaler von Tieren und Blumen in Nachahmung Dürers war Daniel Fröschel (geboren zu Augsburg 1563, Hofmaler Rudolfs II., gestorben 1613), von dem unter anderem ein Madonnenbild nach Dürers großer Kohlezeichnung von 1512 existiert. Auch das berühmte Selbstbildnis Dürers von 1484 hat er kopiert (London) »anno 1576 am 4. Februar machte ich dies Konterfeit von dem ab, welches der weitberühmte A. Dürer mit aigener Hand gemacht« usw. Der Maler J. G. Fischer stellte sogar im Auftrage Max' I. verschiedene Kombinationen aus Dürerschen Arbeiten her. Die Übermalung des Paumgärtner Altares stammt aber nach Voll (Führer durch die Pinakothek) nicht von Fischer, sondern von Hans Brüderl (vergl. zu diesen Angaben G. Glück, Fälschungen auf Dürers Namen aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold. Jahrhuch des Allerhöchsten Kaiserhauses, Band 28),

Der interessanteste Kopist älterer Meister ist aber wohl Philipp Uffenbach in Frankfurt a. M. gewesen. In seiner Klage Mariae von 1588 verrät er Kenntnis des Meisters vom Tode der Mariae. In seiner Himmelfahrt des Heilandes und im Jüngsten Gericht zu Frankfurt a. M. übernahm er nicht nur, was in dieser Stadt bei der soeben gekennzeichneten künstlerischen Zeitströmung doppelt nahe lag, aus Dürers Himmelfahrt der Maria in Frankfurt Figuren, sondern in der Lichtbehandlung der Heilandsgestalt verwandte er ersichtlich Erinnerungsbilder an Matthias Grünewald. Von diesen war er auch nicht frei, als er den verklärten Christus auf dem Weltgericht malte (1599). »Uffenbach hält fest an Dürers und Grünewalds Traditionen« (O. Donner v. R. 1901).

Hans Holbeins Einfluß konnte naturgemäß ein nicht so umfassender sein, da er in erster Hinsicht als Historienmaler und Porträtist tätig, durch seine Werke weniger bekannt wurde. Auch vermochte er mit seinen Arbeiten weder seine Zeit so tief zu fassen noch sie so interessant für einen späteren Abschnitt dieser Epoche zu schildern. Trotzdem werden auch seine Werke in der Nähe des Ortes seiner ersten Tätigkeit, in Basel bezw. in der Schweiz, gerade in den in Rede stehenden Jahrzehnten wieder intensiv beachtet. Vergessen waren sie nie, denn die Fresken standen an zu sichtbarem Orte, und der Typus, den er für die Wappenscheibe geschaffen, war zu bekannt. Und endlich war seine Auffassung der Porträtmalerei noch immer der Bewunderung aller sicher. Hans Asper beweist dies vor anderen — in seinem Streben. Von den Künstlern, die ersichtlich eingehendere Studien nach Holbein den Jüngeren betrieben, sei Hans Bock der Ältere genannt, der sicher seit 1572 nach jenes Künstlers Arbeiten zeichnete und malte: dann dessen Schüler Josef Heintz, von dem wir seit 1582 Zeichnungen besitzen, die Holbeinschen Einfluß verraten; dann hat Tobias Stimmer 1569 oder 1570 Holbeins »Haus zum Tanz« gesehen und diese Malerei bei seinem etwa 1570 für das »Haus zum Ritter« in Schaffhausen gelieferten Fresken verwandt; Daniel Lindtmayr ist eigentlich ohne Holbein kaum zu verstehen. Durch Josef Heintz werden wir auf einen anderen altdeutschen Maler hingewiesen, dessen Andenken auch damals wieder stärker auflebte, auf Cranach den Älteren. In der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien hängt eine »Judith« von der Hand Cranachs, die Heintz in eine »Lucretia« ummalte. (Vgl. hier überall Haendcke, Gesch. der schweiz. Malerei im 16. Jahrh., 1894.) Cranachs Arbeiten waren innerhalb seines Wirkungskreises sogar noch 1652 so geschätzt, daß Hans Böhme der Ältere in dem »Predellenrelief« seines Altares zu Netzschkau das Cranachsche Altarbild in Schneeberg als Vorlage nahm (Haendcke, Studien zur Gesch. der sächs. Hochrenaissance und Barock-Plastik, 1907). Hans Kuppelwieser, seit 1552 Schüler des jüngeren Cranach, trug die Einflüsse der sächsischen Schule in den äußersten Osten. Albert v. Soest kopiert 1585 die Dreifaltigkeit Dürers in einem Papierrelief und verwendet schon 1577 an der Tür des Lüneburger Rathauses Arbeiten von Aldegrever, Pentz und L. v. Leyden (W. Behnke, 1901).

Unbeschadet der Tatsache, daß durch die bis um die Mitte des Jahrhunderts lebenden Kleinmeister (Pencz, gestorben 1550, Aldegrever, gestorben 1555, Beham, gestorben 1550) eine stofflich allerdings stark eingeengte Tradition vom Anfang des 16. Jahrhunderts

her wach gehalten wurde, und trotz der immer neuen Edition, der von diesen bezw. von dieser Manier näherstehenden Stechern wie Holzschneidern illustrierten Werke, darf meines Erachtens die Behauptung aufgestellt werden: daß im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts die Meister der großen deutschen Kunstepoche erneut zu starkem Ansehen gelangten. Aus welchem Grunde? Das Sammlerinteresse, wie es bei Rudolf II., Max I. von Bayern und anderen hervortrat, kann am wenigsten die Erklärung für eine so weit verzweigte Anteilnahme nicht nur an Dürer, sondern an so manchen andern älteren benennbaren wie namenlosen Meister gehen. Rein künstlerische Gründe können ferner nicht in erster Linie geltend gemacht werden; denn es ist unbestreitbar, daß die italienische Formenanschauung, vornehmlich in der niederländischen Interpretation, sich maßgebender Beliebtheit erfreute. Die bedeutenderen Maler dieses Zeitabschnittes haben sich allerdings der Macht der alten Künstler nicht entziehen können, jedoch im wesentlichen an ihnen nur in ihrer Jugendzeit gelernt, um sich, selbständig geworden, den italienischen bezw. italienisch-niederländischen Meistern anzuschließen. Die Gründe hierfür sind genügend bekannt. Wie immer wir die Stellung dieser in Deutschland führenden Künstler einschätzen wollen, im eigentlichen Sinne kunsthistorische Erwägungen werden uns, auch bei Berücksichtigung der damals zweifelsohne noch mächtigen Ateliertradition, eine befriedigende Antwort, eben in Hinblick auf die massenhafte Reproduktion der älteren Kunstwerke, nicht erteilen. Auch verbietet jene erhebliche Anzahl von Monogrammisten, die ja für alle Welt arbeitete, an die Kraft einer jeweiligen Lokaltradition allein zu appellieren. Ich glaube, daß uns zunächst zwei der feinsten Kunstkenner dieser Zeiten über unsere Frage gute Auskunft geben können. Hans Fugger, der seinerzeit ein für Bayern maßgebender Kunstfreund war, sagte 1568 (!), als er einen Zeichner nach Italien schickte: »Doch wolt ich nit allein groß kunst, sondern auch viel andacht hett. Es sein eure welsche maler zu viel vagi«, d. h. er vermißte m. A. n. die innige deutsche Auffassung der religiösen Stoffe (Lill, Hans Fugger, 1908). Wie stark aber diese in den »altdeutschen« Meistern lebte, bewies niemand mehr als der Große Kurfürst von Bayern, Max I., der trotz der bekannten Inschriften auf Dürers Bild die Apostel, die ihm, dem Jesuitenzögling, eigentlich jede Berührung mit dem Ketzer verbieten mußten, diese Gemälde und andere des Meisters eifrig sammeln ließ. Ich will also sagen, man fühlte sich wieder allgemeiner von der gewaltigen inneren Lebenskraft der schöpferischen Meister vom Beginne des 16. Jahrhunderts berührt. Und wenn wir einen Blick auf die Geistesgeschichte jener Zeit werfen, so erhalten wir auch eine Antwort, warum damals, im letzten Drittel des Jahrhunderts und nicht früher. Es sei mir gestattet, hier auf Ergebnisse hinzuweisen, die ich in meinem Buche »Das Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges in Deutschland« (Leipzig, 1906) gebracht habe. Es lag mir daran überall, im Gegensatz zu der herrschenden Richtung, die *schaffenden* Kräfte dieses Jahrhunderts klar zu stellen. Das späte 16. Jahrhundert bereitete diese Epoche natürlich vor. Gerade im letzten Drittel des Reformationszeitalters gewinnen zwei bezw. drei große Gottesmänner Einfluß, um die erstarkte Formeltheologie wieder mit dem pulsenden Leben der Jahre der Reformatoren zu erfüllen. Es sind dies Weigel — den zeitlichen Anachronismus, der durch die spät erlangte Geltung wett gemacht wird, übersehe ich nicht —, dessen größter Schüler und Luther gleichgestellte Theologe Arndt (1555—1621) und Jacob Böhme. Die äußeren Güter, lehrt z. B. Weigel, sind hinfällig, und man kann sich durch Bedürfnislosigkeit über sie erheben. Aber auch die Güter des Geistes trösten uns weder im Tode noch begleiten sie uns nach demselben. Gott ist das Prinzip aller Dinge und in Gott allein ist die Seligkeit. Wenn nun Gott selbst die Seligkeit ist und der Mensch durch die Annahme der Seligkeit selig wurde, so wurde er damit göttlich. Jeder Selige aber ist Gott. Und Arndt sagte: Hast du Christum lieb, so liebe ihn nicht mit der Zunge, sondern mit der Tat und Wahrheit. Ich esse Gott in allen Bissen des Brotes, so jubelt er. Und endlich Jacob Böhme: Du wirst kein Buch finden, da du die göttliche Wahrheit könntest mehr inne finden zu forschen, als wenn du auf eine grünende und blühende Wiese gehst, da wirst du die wunderliche Kraft Gottes sehen, riechen und schmecken, wiewohl es nur ein Gleichnis ist. Aber den Suchenden ist's ein lieber Lehrmeister. Er findet gar viel allda. Hinsichtlich des lebensuchenden Eifers auf katholischer Seite sei an die Stellung der Jesuiten erinnert. Ein Pater Antonio hatte am 28. (30.) April 1576 an den Ordensgeneral geschrieben: »Es gibt keinen Bischof, keinen Gesandten, keinen Herrn, der nicht einige Jesuiten bei sich haben wolle.« Im Jahre 1544 bestanden neun Niederlassungen der Jesuiten. Keine davon in unserm Vaterlande. Erst 1554 wurde eine in Deutschland errichtet. Deutschland war 1540 fast ganz antikatholisch, noch 1564 sollen sich in Österreich nur ein Drittel Katholiken unter der Bevölkerung befunden haben. Im Jahre 1567 (!) besaßen aber die Jesuiten bereits dreizehn wohldotierte Anstalten in Deutschland, von denen sieben in Universitätsstädten lagen. Seit 1585 (!) war ganz Westfalen wiedergewonnen. So mächtig regte sich von neuem aller Orten der religiöse Sinn vom Anfang des Reformationszeitalters — für und wider.

Wenn wir auf der andern Seite die von den älteren Künstlern gebotenen Schilderungen des derben Volkslebens von neuem bewundert und begehrt sehen, so liegt das an der strotzenden Lebenskraft, die diesen Schildereien eignet. Vergessen wir nicht, daß die sogenannten Kleinmeister, allen voran Hans Sebald Beham, als erste eine künstlerische Interpretation des Alltagslebens geboten hatten. Gerade aber die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts sahen alltäglich in Deutschland ein so schwelgerisches Leben in allen Ständen, daß der volkswirtschaftliche Zusammenbruch des 17. Jahrhunderts zum allermindesten zur Hälfte darauf zurückzuführen ist. Die Finanzen der Fürsten, der Städte, wie die Steuerrodel der Bürger reden gegen

den Schluß des 16. Jahrhunderts eine nicht mißzuverstehende Sprache.

Es sind also tatsächlich innere Gründe vorhanden, um eine Erklärung für die wieder anwachsende Liebe zur älteren bodenständigen deutschen Kunst im letzten Drittel des Jahrhunderts erklärlich erscheinen zu lassen. Der Kunsthistoriker, dem die Künstlergeschichte oder eine feinsinnige Betrachtung von Kunstwerken nicht genügen darf, muß auch derartige allgemeine Fragen untersuchen, wenn anders die Künstler als die Dolmetscher ihrer Zeiten angesprochen werden dürfen und sollen. Wir haben schließlich nochmals einen Blick auf die gerade auch um diese Zeit beherrschender gewordene Einwirkung der stammverwandten Niederländer und auf die Verarbeitung der von diesen gebrachten künstlerischen Motive zu werfen. Wir müssen uns fragen, ob aus dieser begonnenen Bewältigung fremden Kunstgutes und aus der wieder stärker erwachten Anteilnahme an den lebensprühenden Werken der eigenen Vergangenheit unter günstigeren äußeren Bedingungen eine bodenständigere künstlerische Entwickelung hätte entstehen können als sie tatsächlich das Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges in unserm Vaterlande gesehen hat. Es dürfte bei einer solchen Fragestellung auch der deutsche Partikularismus nicht außer acht gelassen werden. Denn in eben demselben Maße, wie dieser Deutschland vor dem Reformkatholizismus bewahrt hat, enthielt er ein Moment nationaler Kraft. Diese beiden Eigenschaften des Partikularismus gelangten aber zu Ende des Jahrhunderts zu erhöhter Wirkung. Die ganze Sachlage drängte dazu. Die Künstler gaben dafür, wenn auch nur als Kopisten, ein Merkzeichen! Derartige posthume Prophezeiungen haben allerdings stets etwas Mißliches an sich — in diesem Falle ließen sich allerdings noch andere Feststellungen zugunsten einer Bejahung anführen. Die Baukunst weist noch gar manche gotischen Elemente auf, ja, ein Bau wie Paul Franckes Kirche zu Wolfenbüttel gibt im Grunde nichts anderes als eine gotische Hallenkirche und auch an der Universitätskirche zu Würzburg »treten wieder die großen Gedanken der Gotik in neuer Umformung monumental hervor« (Gurlitt).

Julius Lessing macht, um auch einen Blick auf das Kunstgewerbe zu werfen, in seiner Schrift »Gold und Silber« z. B. darauf aufmerksam, daß gegen 1600 sich, namentlich in der Goldschmiedekunst, gotische Formelemente wieder bemerkbar machen. Er schreibt: . . . ferner erhält sich im Handwerk ein fester lebenskräftiger Stamm älterer rein handwerksmäßiger Formen. Hieraus erklärt sich die merkwürdige Erscheinung, daß beim ersten Aufblühen der Renaissance um die Mitte des 16. Jahrhunderts diese als etwas Neues und Überraschendes überwiegt, daß dagegen im letzten Drittel (!) scheinbar ein Rückschlag in die Gotik erfolgt. Richtiger gesagt, es bleibt die gotische handwerksmäßige Überlieferung auch zu jener Zeit noch lebendig«. Immerhin ist das Wiedererstarken gerade um diese Jahre bemerkenswert.

Darf ich hier eine Meinung äußern, so geht diese dahin, daß ich für die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts an das Entstehen einer bodenständigen Kunst in Deutschland deshalb nicht glaubte, weil das Sollen der Zeit nicht stark und reif genug für eine künstlerische Aussprache war. Das 17. Jahrhundert war eben für unser Vaterland offenkundig die Übergangszeit zur eigentlichen Neuzeit; denn das *siebzehnte*, nicht das 16. Jahrhundert räumte erst, trotz der Reformation, gründlich für die Neuzeit auf. Vergessen wollen wir aber die bedeutsame Tatsache nicht, das im späten 16. Jahrhundert sich noch einmal die eingeborene Wesensart der Kunst in Deutschland kräftig regte.

PERSONALIEN

An die **Städtische Kunstgewerbeschule** in **Köln**, die seit dem Direktionsantritt von Professor Thormählen in stetem Fortschreiten begriffen ist, wurden **Professor Riegel** aus Darmstadt, das bekannte Mitglied der dortigen Künstlerkolonie, als Lehrer für Feinmetallarbeiten und der Düsseldorfer Maler **Robert Seuffert** als Lehrer für figürliche dekorative Malerei berufen. Seuffert, ein geborener Kölner, hat die Aufgabe, die neugeschaffene Abteilung für profane und kirchliche monumentale Malerei zu entwickeln.

Professor Dr. Marc Rosenberg von der Technischen Hochschule in Karlsruhe vollendete am 22. August sein 60. Lebensjahr. Rosenberg ist, wie bekannt, einer der besten Kenner alter Goldschmiedekunst.

Wien. Der Maler **Gustav Klimt** hat am 14. Juli seinen 50. Geburtstag gefeiert. Eines der nächsten Hefte der »Zeitschr. f. bild. Kunst« wird sich mit dem Wirken und der Bedeutung dieses bedeutendsten lebenden österreichischen Malers beschäftigen.

Pierre Lacau ist zum Direktor des Französischen Instituts für orientalische Archäologie in Kairo ernannt worden.

DENKMALPFLEGE

Rom. In diesen Tagen ist die Bronzestatue Kaiser Marc Aurels, die seit dem Pontifikat Pauls III. den Kapitolsplatz schmückt, vom Pferd genommen worden, um äußerst nötigen Reparaturen unterzogen zu werden. Reiter und Pferd werden unter Leitung des Bildhauers Apolloni gründlich ausgebessert und man hofft bis zum Herbst das Denkmal wieder an Ort und Stelle schaffen zu können, wo es dann weiterhin den zerstörenden Naturkräften Trotz bieten wird, wie es schon fast zwei Jahrtausende getan hat.

Fed. H.

In **Villingen** (Schwarzwald) sind im alten Rathause die wertvollen **Wandmalerein**, die im Jahre 1909 durch Regierungsbaumeister O. Linde-Karlsruhe aufgedeckt wurden, von dem Maler Mader restauriert worden. Die Wiederherstellung der aus der Zeit um 1640 stammenden Ausmalungen des Treppenhauses und der Ratsdiele konnte mit direkter Benützung der noch überall deutlich erkennbaren und erhaltenen Malereifragmente, zumeist auf dem alten Putzgrund, durchgeführt werden.

FUNDE

In der Kirche der vormaligen Prämonstratenserabtei zu **Ilbenstadt** in der Wetterau sind **mittelalterliche Wandmalereien** aus dem 14. Jahrhundert aufgedeckt worden. Dargestellt ist das Martyrium der Zehntausend vom Berg Ararat. Die Stifter konnten auf Grund von Wappen auf den Gemälden festgestellt werden.

AUSGRABUNGEN

Albano bei Rom. Auf Anregung des Dr. Del Pinto wird die Regierung die *Ausgrabungen des Amphitheatrum*, welches Kaiser Domitian hatte bauen lassen, beginnen. Das heutige *Albano* wurde, wie bekannt ist, auf einen Teil der Villa dieses Kaisers im Mittelalter erbaut. Schon öfters hat man zwischen den alten Ruinen gegraben, und zu den interessantesten Untersuchungen gehören die, welche Papst Pius II. durch Leon Battista Alberti dort machen ließ.

Fed. H.

Ostia bei Rom. Die Ausgrabungen der alten Hafenstadt schreiten ununterbrochen fort. Wie ich der »Kunstchronik« bereits berichtete, entdeckte man unter anderem eine interessante christliche Kirche. Nun wird das Interesse an diesem Funde noch bedeutend erhöht, da man aus dem Schutt einen Sarkophag ans Tageslicht brachte mit der Inschrift: *Hic Quiriacus dormit in Pace.* Es handelt sich mit der größten Wahrscheinlichkeit um den heiligen Quiriacus, der Bischof von Ostia war und anfangs des vierten Jahrhunderts den Märtyrertod erlitt. Nächstens beginnt man mit der Freilegung des alten Forums. *Fed. H.*

AUSSTELLUNGEN

Wien. Anläßlich des Mitte September stattfindenden Internationalen Eucharistischen Kongresses veranstalten verschiedene Kunstsammlungen **Ausstellungen christlicher und kirchlicher Kunst.** So wird, wie schon gelegentlich berichtet wurde, im *Österr. Museum* für Kunst und Industrie eine von einem aus Künstlern, Gelehrten und kirchlichen Würdenträgern bestehenden Komitee seit mehreren Jahren vorbereitete *Ausstelulng kirchlicher Kunst* eröffnet werden, die es versuchen will, zu zeigen, ob und in welcher Weise der kirchliche, in erster Linie katholische Kult die moderne Kunst und das moderne Kunstgewerbe zu seinen Zwecken haranziehen kann. Die *Gemäldegalerie des Hofmuseums* will aus seinen reichen Schätzen eine kleine *Ausstellung religiöser Bilder* zusammenstellen, ebenso die *Albertina* eine Sammlung ausgewählter *Zeichnungen* religiöser Natur.

O. P.

Steinamanger. Die kunst- und kulturhistorische Ausstelllung, welche in der Haupstadt des Eisenburger Komitats in Steinamanger (Szombathely) in der Zeit vom 22. September bis 6. Oktober unter dem Protektorate des Prinzen und der Prinzessin Ludwig von Bayern (die in dem genannten Komitate umfangreiche Besitzungen haben) stattfindet, verspricht nach jeder Richtung hin ein großer Erfolg zu werden. Die Großgrundbesitzer, Kirchen usw. machen ihre großen Kunstschätze für kurze Zeit weiten Kreisen zugänglich, sie werden in den Räumlichkeiten des vor einigen Jahren erbauten Museums in geschmackvoller Weise ausgestellt sein. Um das Zustandekommen der Ausstellung hat sich in erster Linie *Julius v. Végh* verdient gemacht, der mit sicherem Blick und gründlichem Können nur das Beste und Interessanteste aus der Fülle des Materials hervorgesucht hat, die sich besonders in den Schlössern des Fürsten Batthány, der Grafen Batthány, Erdödy, Szápáry, Alkóssy usw., ferner den zerstreut gelegenen Kirchen befinden. Mit Rücksicht auf die Beschränkheit der Räumlichkeiten können jedoch diesmal weder Bücher, Stiche, noch Handschriften, Autographe usw. ausgestellt werden. Die katholischen und protestantischen Kirchen stellen zum Teil sehr wertvolle Kirchengerätschaften aus. Sehr interessant wird die Ausstellung der sehr alten israelitischen Kultusgemeinden werden mit den schon so seltenen Thora-Schildern, Glocken und Kronen und den in orientalischer Farbenpracht schimmernden seidenen Teppichen. Außer den Magnaten des Komitats beteiligen sich auch die altadeligen Geschlechter: die Bezerédys, Békássys, Szegedys, Chernals usw. und stellen der Ausstellungskommission ihre wertvollsten Möbel, Stoffe, Gold- und Silberschmiede-Arbeiten, Porzellan, Stickereien usw. zur Verfügung.

Das reichhaltigste Material an Gemälden und Skulpturen liefert der Batthánysche Familienbesitz. Ein Ahne der Batthánys, welcher Protestant wurde, scheint zu Wittenberg lebhafte Beziehungen gepflogen zu haben, hiervon zeugen die verschiedenen Bilder auf Schloß Németnjvár, die aus der Werkstatt Cranachs stammen. Ebenfalls diesem Schlosse entstammt das herrliche Bild des Bauern-Brueghel (mit des Künstlers Signatur), die Predigt Johannes des Täufers darstellend, ein Bild, welches allein den Besuch der Ausstellung lohnt. Außerdem wird man da eine Reihe von Bildern deutscher Meister des 16. Jahrhunderts sehen, die einer näheren Bestimmung harren. Die Niederländer des 17. Jahrhunderts werden durch charakteristische Bilder von Ruijsdael, Molenaer, de Keyser usw. vertreten sein, auch werden einige hervorragende Italiener und Franzosen des 18. Jahrhunderts nicht fehlen. In gleichem Maße wie die Gemälde werden auch die Holz- und Bronzeskulpturen den Besucher interessieren: schöne deutsche Holzplastik und italienische Bronzen (von Leone Leoni usw.) werden dieser Ausstellung zur Zierde werden.

G. v. T.

SAMMLUNGEN

Die Skulpturensammlung des **Berliner Kaiser-Friedrich-Museums** hat ihren Besitz an mittelalterlicher italienische Plastik durch eine Reihe von Erwerbungen bereichert, die für den systematischen Aufbau wichtig sind. An Größe obenan steht eine Marmorarbeit der römischen Cosmatenschule, die liegende Gestalt der Gottesmutter mit dem Kinde, eine Art Freigruppe von ungefähr halber Lebensgröße. Die Arbeit, die, wie Oskar Wulff in den Amtlichen Berichten ausführt, stilistisch den Papstgräbern in Santa Maria in Aracoeli und in Santa Maria in Trastevere nicht fern steht, ist der Rest einer Darstellung der Anbetung der Könige. Denn das Kind hält noch ein edelsteingeschmücktes, mit Goldstücken gefülltes kostbares Gefäß. Jünger ist ein neuerworbenes marmornes Doppelkapitell, das in leider mangelhafter Erhaltung in vier Szenen die letzten Ereignisse des Marienlebens schildert. Der Stil weist auf eine Neapler Arbeit des späteren 14. Jahrhunderts. Das älteste der neuerworbenen Stücke ist ein kleines Marmorkapitell des 10. Jahrhunderts mit der Darstellung eines Vogels, der eine beutelförmig stilisierte Traube im Schnabel hält. Wohl aus Sorrent stammt eine marmone Zierplatte mit Entenbildern, die seltsame sassanidische Motive anscheinend in Nachahmung eines byzantinischen Kunstwerkes zeigt. Schwierigkeiten in der Deutung bietet ein stattliches Kalksteinrelief mit einer sitzenden Figur, in der man wohl einen Papst zu erkennen hat. In der streng von vorn gesehenen Gestalt in der charakteristischen geistlichen Tracht, mit den beiden Schlüsseln in der Linken, der Mitra auf dem Haupte liegt eine Probe der beginnenden mittelalterlichen Reliefbildung vor. Den Abschluß der Neuerwerbungen romanischen Stils bilden ein paar dekorative Skulpturen: ein Kalksteintrog mit klassizistischem Ornamentschmuck und eine kleine kalksteinerne Tiergruppe, die ehemals wohl einen schmalen Wandpilaster bekrönte und im Anfang des 13. Jahrhunderts entstanden sein dürfte: zwei Löwen sitzen zähnefletschend mit gekrümmtem Rücken dicht aneinandergedrängt nach Affenart da, so daß die Hinterpranken zwischen den vorderen aufliegen, und die grotesken Tiere unterscheiden sich nur dadurch, daß die Mähne des linken gestrählt, die des rechten geringelt ist.

Heidelberg wird demnächst ein **ägyptisches Museum** erhalten. Der Direktor des Ägyptologischen Instituts an der Universität, Professor Dr. Ranke, hat von ungenannter Seite 5000 M. für die Beschaffung von Antiken erhalten. Bisher sind Grabsteinplatten mit Reliefs, Bildhauermodelle, bemalte Holzfiguren, Amulette, Sandalen u. a. m. erworben. Prof. Ranke, der im kommenden Winter nach Ägypten zu reisen beabsichtigt, wird dort selbst weitere Anschaffungen machen.

Nachdem Max Klingers Beethoven der unentgeltlichen Besichtigung freigegeben worden ist, haben im **Klinger-Saal des Leipziger Museums** auch die anderen plastischen Arbeiten des Künstlers Aufstellung gefunden, rechts von Beethoven, der den Mittelpunkt des ganzen Raumes bildet, die Kassandra, links die Salome. Auf der anderen Seite sieht man die Badende, daneben den Athleten. Die Reihe der plastischen Arbeiten wird durch Wundts feinen Gelehrtenkopf beschlossen.

In dem von Geheimrat Lamprecht begründeten Institut für Kultur und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig befindet sich seit einiger Zeit eine gleichfalls auf Lamprechts Anregung zurückgehende **Sammlung freier Kinderzeichnungen** aus allen Ländern, die der Abteilung für Kinderpsychologie angegliedert ist. Die Gesamtzahl der gesammelten kindlichen Darstellungsprodukte beläuft sich auf etwa 115—120000 Zeichnungen und Plastiken. Es sind vorhanden freie, spontane, Zeichnungen, welche die Kinder aus eigenem Antriebe ohne Anregung angefertigt haben, und experimentelle Zeichnungen, die auf bestimmte Aufforderung hin, unter kontrollierbaren Bedingungen hervorgebracht sind. Lamprecht betrachtet die Kindeskunst als Hilfsmittel für die Ergründung der prähistorischen Kunst und der Kunst der primitiven Völker.

Das neue Museum in Viterbo. Viterbo, die altertümliche Stadt bei Rom, die wie ein Stück lebendes Mittelalter bis auf uns gekommen ist, und deren Bürger mit großer Liebe um die Erhaltung der alten Bauten und der schönen Kunstwerke ihrer Stadt besorgt sind, hat neulich ihr neueingerichtetes Museum wieder eröffnet. Leider kann man mit dem Lokal, in welchem das Museum angeordnet worden ist, nicht zufrieden sein, denn eine alte leere Kirche wird nie und nimmermehr sich dazu eignen, eine Sammlung, und sei es auch die kleinste, zu beherbergen. Aus solchen Kompromissen zwischen einem einheitlichen Bau, der einer bestimmten Zeit angehört und für einen bestimmten Zweck errichtet worden ist und den hundert verschiedenen Gegenständen, die eine Provinzialsammlung enthält, kann nur eine Art von Mißgeburt herauskommen, und das ist leider der Fall bei dem neuen Museum in Viterbo. Die Anordner sind allerdings zu entschuldigen, weil ihnen nicht, wie im Prado oder in Città di Castello, ein altes charakteristisches Stadthaus mit kleinen und großen Räumen zur Verfügung stand, sondern sie sich mit dem einzelnen freistehenden Raum, der alten Klosterkirche von *Santa Maria della Verità*, begnügen mußten. Die große schmucklose Kirche wurde in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts gegenüber dem More San Matteo errichtet und dem heiligen Macarius geweiht. Daneben bestand einige Jahrzehnte eine Abtei von französischen Premostratesen, die schon 1231 Viterbo verließen, um sich in Rom im alten Kloster der heiligen Bonifazius und Alexius bequemer anzusiedeln, von denen aber der schöne gotische Klosterhof neben der Kirche herstammt. Als im Jahre 1262 die *Servi di Maria* die verlassene Kirche und das Kloster bezogen, bekam die Ansiedelung den Namen *Santa Maria della Verità*, welchen sie noch immer trägt.

Im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts wurde die Kirche vergrößert und geschmückt durch die Arbeiten, welche die Mitglieder der edlen Familie Bussi ausführen ließen, bis im Jahre 1446 ein Wunder sie zu großer Berühmtheit brachte und sie durch Opfergaben immer reicher wurde. Im Jahre 1460 ließ Messer *Nardo Mazzatosta*, ein viterbesischer Ritter, der Kastellan von Civita Vecchia gewesen war, daselbst eine große Kapelle bauen, zu der *Paolo di Nicola*, ein kundiger Töpfermeister, einen bunten, noch wohlerhaltenen Fußboden aus schöngebrannten Fliesen verfertigte. Im Jahre 1469 dekorierte *Lorenzo di Giacomo*, der beste viterbesische Maler, mit der Darstellung im Tempel und der Hochzeit der Jungfrau die Kapelle, die jetzt den Mittelpunkt des neuen Museums bildet.

Das schön komponierte Fresko mit den naturwahren, kräftigen Figuren zeigt uns, wie treu und doch frei der alte viterbesische Maler sich an die Lehren Benozzo Gozzolis hielt, welcher 1453 nach Viterbo gekommen war, um das Kirchlein von Santa Rosa auszumalen. Leider wurden die Fresken des toskanischen Altmeisters 1632 zerstört und uns bleiben davon nur die häßlichen Kopien, die Kardinal Tiberio Muti, damaliger Bischof von Viterbo, von einem armseligen Maler aus Orvieto anfertigen ließ. Ein seltener Fall hat verschiedene der Bilder erhalten, welche die Pietät der viterbesischen Bürger zur Ausschmückung der Wunderkirche von Lokalmalern anfertigen ließ, so daß uns jetzt ihre Werke an den alten Plätzen, für die sie bestimmt gewesen sind, begrüßen. Zu diesen gehören das Bild von Meister *Panciatico di Antonello da Castel Calvi*, 1477 für Emanuele Guicciarelli und Paolo di Tomeo gemalt, die Anbetung der Hirten, die Ernst Steinmann richtig dem viterbesischen Maler *Antonio del Pastura* genannt il *Pastura* zugeschrieben hat, und die Grablegung, die *Costantino Zelli di Giacomo* 1517 im Auftrage der Gilde der Maurermeister malte.

Um diese Bilder, welche für die Kirche selbst ausgeführt wurden, hat man nun die anderen, welche der städtischen Sammlung gehören, angeordnet, aber man muß nicht vergessen, daß die Kirche verschiedene Fresken enthält, welche für die lokale Kunstgeschichte von einiger Wichtigkeit sind und bis in das 14. Jahrhundert zurückreichen. Was die im Museum gesammelten Bilder betrifft, so sind die ältesten eine kleine Tafel mit der Madonna und dem Jesuskinde, aus der Kirche San Giovanni Battista, von römischer, vorcavallinischer Schule, und eine kleine Altartafel, die Muñoz, leider ohne jede Begründung, dem *Matteo di Giovannetto da Viterbo* zuschreibt, einem Meister, der mit Simone Martini am päpstlichen Hof in Avignon tätig war.

Wenn man an die vielen Beziehungen denkt, welche die sienesischen Malerschulen im Mittelalter und im Quattrocento mit der römischen Provinz hatten, so daß sienesische Maler um die Hälfte des 14. Jahrhunderts die Oberkirche vom Sacro Speco in der Benediktinerabtei bei Subiaco ausmalen konnten, wird man sich wundern, im neuen Museum zu Viterbo von sienischen Malereien nur ein gutes Bild von *Sano di Pietro* zu finden. Von *Antonio da Viterbo* (1450?—1516) sehen wir hier außer dem Bilde, von dem ich oben sprach, noch eine Lünette aus dem *Convento del Paradiso* und ein wohlerhaltenes Fresko aus der Kirche von San Clemente.

In der *Capella Spreca* hat man die zwei Bilder von *Sebastiano del Piombo* aufgestellt, und zwar die berühmte *Pietà* und eine *Geißelung Christi*, an deren Echtheit man wohl berechtigt zweifeln kann. Von der Pietà muß man sagen, daß sie erst jetzt in ihrer ganzen großen Schönheit genossen werden kann, auch weil eine wohlgelungene Säuberung dem Bilde viel von seiner alten Farbenherrlichkeit wiedergegeben hat. Man weiß jetzt auch, daß der *messer non so chi*, für

den Sebastiano nach Vasari sein Bild gemalt hat, der Clericus Giovanni Botonti war.

Was die Skulptur betrifft, so enthält das Museum eine Anzahl von Sarkophagen etruskischer Kunst, die in *Civita Masurna* und *Norchia* bei Viterbo gefunden worden sind.

Unter den Inschriften sind die Mehrzahl antik und bei den mittelalterlichen ist es interessant, die äußerst geschickte Fälschung zu prüfen, die der berühmte und berüchtigte Viterbeser Fälscher *Annio da Viterbo* Ende des 15. Jahrhunderts vom *Decretum Desiderii regis Langobardorum* in lateinischer und langobardischer Schrift verfertigte. Von Renaissanceskulpturen enthält das Museum wenig. Es ist unrichtig, dem *Andrea della Robbia* die Büste des Giovanni Battista Almadiani zuzuschreiben, während die Lünette mit der Madonna zwischen zwei Engeln aus der Fassade von San Giovanni Battista wohl auf den toskanischen Meister zurückgeht. Einige wertvolle Holzskulpturen aus den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts von *Valeriano di Silvestro da Bagnaia* und *Ottaviano Vachini* zeigen uns, wie Tüchtiges auch im lokalen Kunstgewerbe geleistet wurde. *Fed. H.*

KONGRESSE

In Genf findet der 14. internationale **Kongreß für prähistorische Anthropologie und Archäologie** in der ersten Septemberwoche unter Vorsitz von Prof. E. Pittard statt. In Verbindung mit dem Kongreß sollen wissenschaftliche Ausflüge nach mehreren der prähistorisch wichtigsten Orte der Schweiz unternommen werden. Wahrscheinlich werden auch Ausgrabungen in einer neolithischen Siedelung am Neufchateler See vorgenommen werden.

VERMISCHTES

Wien. In den letzten Wochen widerhallte die Tagespresse von einem kommunalen Kunstskandal, dessen Kosten leider der rührigste und sympathischeste Wiener Kunstverband, der »**Hagenbund**«, zu tragen hat. Seinerzeit haben wir gemeldet, daß die Gemeinde Wien dem Hagenbund den ihm zur Verfügung gestellten Teil der Markthalle in der Zedlitzgasse gekündigt hat, weil an Stelle der Markthalle ein neues, vom Deutsch-österreichischen Gewerbebunde zu errichtendes Ausstellungsgebäude erbaut werden soll. Ursprünglich hätte die Halle schon am 15. Mai geräumt werden sollen, die Frist wurde aber hinausgeschoben, weil der Bau der Industriehalle zunächst überhaupt fraglich war, dann aber, als der Bau gesichert war, man nicht daran denken konnte, vor dem nächsten Frühjahr ihn in Angriff zu nehmen. Nun hat aber der Bund plötzlich die Aufforderung erhalten, die Halle am 30. August zu räumen, weil der Raum zu einer — Ausspeisungshalle für die Besucher des Eucharistischen Kongresses hergerichtet werden soll. In den Protesten und Artikeln, die deswegen in den verschiedenen Blättern veröffentlicht wurden, ist für die Kunstpflege der Gemeinde Wien nicht viel Schmeichelhaftes zu hören gewesen. Das Traurigste war die Tatsache, daß die Kampagne gegen den Hagenbund auf das Betreiben eines Stadtrates zurückgeht, der auf einem vor mehreren Jahren vom Hagenbund abgehaltenen Festbankett beleidigt worden sein will. Der Leidtragende bei dieser ganzen unerquicklichen Affäre ist der Hagenbund, der eben jetzt durch das umsichtige und zielbewußte Wirken seines Obmannes Maler Dr. Rudolf Junk im Begriffe war, die in früheren Jahren aufgehäufte Schuldenlast zu tilgen. Durch die Entziehung des Lokals ist nun freilich die Existenz des Bundes in Frage gestellt, was um so bedauerlicher ist, als man in den letzten Jahren gerade dort die einzigen Ausstellungen zu sehen bekam, die von künstlerischem Wollen und von Verständnis für die Entwicklung unserer Kunst von heute zeugten. Wir wollen wünschen und hoffen, daß es doch ermöglicht werden wird, daß der Bund auf irgend eine Weise sein glückliches Wirken für die moderne Kunst wieder aufnehmen kann. *O. P.*

Zu der Lithographie von **Wilhelm Wieger** im Augustheft der »Zeitschrift für bildende Kunst« sei ergänzend bemerkt, daß der Künstler am 2. Mai 1890 geboren wurde. (Der Vorname war im Heft versehentlich mit Paul angegeben.) Seine Studien begann er 1906. Unter anderen war der jetzt in Hagen lebende Holländer Thorn-Prikker sein Lehrer. Zuletzt besuchte er in Weimar die Akademie unter Mackensen. Ein großer Teil seiner Bilder befindet sich im Privatbesitz in Berlin und im Rheinland. Seine Kunst lehnt sich mehr an die des 18. Jahrhunderts als an die heutige an. Das 18. Jahrhundert ist es auch, dem er mit Vorliebe seine Stoffe entnimmt. So wird im Verlage von Kiepenheuer in Weimar in Kürze von ihm unter dem Titel »Weimarische Interieurs aus der Goethezeit« eine Sammlung von 16 Handzeichnungen erscheinen.

FREDERIK MULLER & CIE., AMSTERDAM

haben in ihren Kunstsälen — Doelenstraat 16–18 — eine

AUSSTELLUNG ALTER GEMÄLDE

eröffnet, die bis Ende September dauern wird.

Für diese Ausstellnng wurden eine Anzahl ausschließlich erstklassiger Bilder zusammengebracht, wie man sie heutzutage höchst selten im Kunsthandel antrifft.

Spezielle Aufmerksamkeit verdienen die folgenden:

Die berühmte Folge der sieben primitiven Bilder von Gosw. van der Weyden, aus dem Kloster von Tongerloo.

Das prachtvolle Porträt von Thomas de Keyser aus der Sammlung der Marquise de Carcano.

Meisterwerke von Hobbema, Cuyp, Potter, Ruysdael, van der Neer.

Sehr wichtige Werke von Jan Steen.

Eins der schönsten und wichtigsten Bilder von Willem van de Velde, aus der Sammlung Hope.

Schöne primitive Bilder.

Erstklassige Gemälde von Bol, Aert de Gelder, Dou, Ochtervelt, Wouwerman usw.

Zu einem Besuch dieser Ausstellung ladet höflichst ein FREDERIK MULLER & CIE.

Inhalt: Berliner Notizen. — Die Stellung der deutschen Maler im 16. Jahrh. Von B. Haendcke. — Personalien. — Bronzestatue Marc Aurels in Rom; Wandmalereien in Villingen und Ilbenstadt. — Ausgrabungen in Albano und Ostia. — Ausstellungen in Wien und Steinamanger. — Berliner Kaiser-Friedrich-Museum; Ägypt. Museum in Heidelberg; Klinger-Saal im Leipziger Museum; Sammlung freier Kinderzeichnungen in Leipzig; Das neue Museum in Viterbo. — 14. Kongreß für prähistor. Anthropologie und Archäologie. — Vermischtes. — Anzeige.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 38. 13. September 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

TRAURIGE ZUSTÄNDE IN FRANZÖSISCHEN PROVINZIALMUSEEN

Schon mehrfach wies ich in einigen Studien über holländische Bilder in Frankreichs zahlreichen Provinzialmuseen auf den unverzeihlichen Zustand vieler, oft kostbarer Bilder hin (Oud-Holland).

Es kann nicht genug gesagt werden: große Kunstschätze sind dem Untergange nahe, wenn nicht ernst und mit Verständnis, vor allem *bald* eingegriffen wird.

Jedes Jahr besuche ich Epinal, wo ein herrlicher *Rembrandt* stets noch seiner Auferstehung wartet. Das kleine Museum dort besitzt mehrere interessante Bilder, auch einen halb zerstörten *Jac. Ruisdael,* ein Werk des Meisters des Todes Mariä, einen »Holbein«, der wohl von einem Amsterdamer Maler gemalt wurde *(Dirck Jacobsz?)* usw. Aber die Perle ist der *Rembrandt,* eine alte Frau, der man später einen Rosenkranz in die Hände gemalt hat. Die *jetzige* Signatur ist falsch, mit gelber Farbe roh hingemalt; vor Jahren glaube ich die echte noch gesehen zu haben und das Datum 1661.

Kopf und Hände dieses prachtvollen Werkes sind fast total in rohester Weise übermalt. Das wunderbar breit gemalte leuchtende Kostüm in weiß, schwarz und goldgelb ist trefflich erhalten. Höchst wahrscheinlich hat ein sogenannter Maler versucht, nach seiner Art das Bild zu verschönern. Ein Hauser, ein de Wild würden dieses Werk sicher wieder zu einem der herrlichsten Werke des Meisters erstehen lassen können; aber darauf darf man absolut nicht hoffen, und in Frankreich gibt es leider niemand, der die Kunst des Restaurierens so versteht. Überdies huldigt man ja hier sonderbaren Theorien über das Wiederherstellen alter Bilder. Es ist zum Weinen![1])

Gestern besuchte ich das kleine Museum von Barle-Duc. Der Hauptschatz ist das sogen. Selbstporträt des *Tintoretto.* Es hing so hoch, daß ich es nicht gut sehen konnte, aber ich bemerkte deutlich, daß es voller großer Blasen war. Es scheint jedenfalls ein prächtiges Bild zu sein. Ich fragte wegen der Blasen. Ja, sagte der alte Wärter, der wie ein Sträfling angezogen war: das kommt von der Sonne, die fast den ganzen Tag auf das Bild scheint! Früher hing es unten; der Konservator (!!!) hat es aber so hoch gehängt. Wir haben einen Konservator und eine Kommission!

Und restauriren: vor zwanzig Jahren hat man hier einmal ein Bild restauriert, da kam es ganz neu gemalt zurück, all das Alte war verschwunden; seitdem wird hier nicht mehr restauriert! Ein sehr hübsches Porträt Ludwig XV. als Knabe, ein *Rigaud,* blättert schon stark ab, große Stücke sind heruntergefallen.

Frankreich besitzt 300 Provinzialmuseen. Zwischen den Tausenden Non-valeurs befinden sich eine große Anzahl vortrefflicher, oft seltener Gemälde. Direktoren der Galerien sind meistens Maler, zuweilen Archivare, auch Photographen, Bildhauer usw., aber fast niemals Leute, die sich ernstlich der Bilder annehmen. Das muß einmal deutlich gesagt werden. Ein französisches Blatt nimmt solche Äußerungen eines Ausländers nicht auf. Vielleicht übersetzt es sie. Wenn man in den neuesten französischen Blättern die grausigsten Sachen mit Titeln wie »Vandalismus« usw. liest, weil kürzlich ein unbedeutendes Porträt von *1867!* im Louvre etwas abblätterte, und denkt an die Hunderte herrlicher Bilder, die in den Provinzialmuseen langsam aber sicher zugrunde gehen, dann nimmt sich diese rührende Sorge fast lächerlich aus.

A. BREDIUS

1) Der Wärter im Museum zu Epinal ist stocktaub. Man könnte die wundervollen Glasfenster des 16. Jahrhunderts in dem Saale zerschlagen, ohne daß der gute Mann nur das geringste davon verspüren würde.

WAS WISSEN WIR VON LOR. BERNINIS TÄTIGKEIT ALS MALER?

Der Biograph des großen Bernini, der Florentiner Filippo Baldinucci, erzählt uns, daß Urban VIII., der schon als Kardinal Barberini ein großer Gönner und Förderer des Künstlers gewesen war, nach seiner Thronbesteigung die höchsten Ziele in bezug auf dessen künstlerische Entwickelung vor Augen hatte und nichts Geringeres aus seinem Schützling machen wollte als »einen zweiten Michelangelo«[1]). Und so wie dieser ein Meister in allen drei Gebieten der Künste, in der Architektur, Plastik und Malerei gewesen war, so wünschte Urban, daß auch der junge Bernini, der bis dahin nur der Bildhauerei sich gewidmet hatte, sich mit der Architektur und Malerei eingehend beschäftige, um die großen Pläne, die der

1) Vgl. A Riegl, Fil. Baldinuccis Vita des Gio. Lor. Bernini (Wien 1912), S. 80 ff.

Papst sich für ihn vorgesetzt hatte, ausführen zu können. Urban soll schon damals geplant haben, einen großen Altar unter der Kuppel von St. Peter errichten und die Benediktionsloggia derselben Kirche mit Fresken ausmalen zu lassen, beides gewaltige Aufgaben, die er dem jungen Künstler zugedacht hatte. Bernini zögerte nicht, dem Wunsche seines hohen Gönners zu entsprechen und widmete sich mit größtem Eifer dem Studium der ihm bis dahin fremd gebliebenen Gebiete. »Durch volle zwei Jahre hindurch widmete er sich der Malerei, d. h. der praktischen Setzung der Farben, denn was die Zeichnung betrifft, so hatte er diesen schwierigeren Teil der Kunst schon längst im Verlaufe seiner großartigen Studien überwunden. In dieser Zeit verfertigte er ... eine ansehnliche Anzahl von Gemälden, großen und kleinen, die gegenwärtig in den berühmtesten Galerien von Rom und an anderen würdigen Stätten sich pompös präsentieren.«[1]) An einer andern Stelle erzählt Baldinucci, daß man über 150 Bilder von seiner Hand sehen könne, von denen viele im Besitze der Häuser Barberini und Chigi, sowie in dem seiner Söhne seien[2]). Sein Sohn Domencio Bernini weiß sogar von »mehr als 200 Bildern« zu berichten[3]). Also an Zahl ein Oeuvre, das selbst das so manchen fruchtbareren Malers seiner Zeit übertrifft und das selbst bei der so stupenden Arbeitskraft des Bildhauers und Architekten Bernini das höchste Staunen hervorrufen muß. Bei der großen Bedeutung, die der Künstler als Bildhauer und Architekt für die künstlerische Entwickelung Roms und der ganzen zivilisierten Welt im 17. Jahrhundert besitzt, müssen wir aufs äußerste gespannt sein zu erfahren, wie er sich zu den malerischen Problemen seiner Zeit gestellt und ob er selbst und in welcher Weise er in den Gang dieser Entwickelung eingegriffen hat. Sein hohes Interesse für die Malerei steht für den, der seine Kunst kennt, außer jedem Zweifel. Überdies berichtet Baldinucci, er sei »der erste gewesen, der den Versuch gemacht hat, die Architektur, Plastik und Malerei zu *einem* schönen Ganzen zu vereinigen«, sowie daß nach seiner Ansicht nur der Künstler, der zugleich Bildhauer und Maler sei, das Höchste erreichen könne[4]).

Was uns Baldinucci aber von besonders hervorgehobenen Bildern nennt, ist recht entmutigend: es sind nur zwei Bilder, die besonders genannt werden, sein *Selbstporträt,* »das in dem so berühmten Saale der Malerselbstbildnisse im Palaste des Großherzogs aufbewahrt wird«[5]) (heute in den Uffizien, Florenz) und das riesige Bild mit den *Taten des hl. Mauritius,* das er für die Sakramentskapelle in St. Peter in Rom malte.[6]) Mehr weiß uns auch sein Sohn Domenico nicht aufzuzählen. Sein Selbstporträt (ein Brustbild in einfacher Tracht) kann uns über die Fragen, die uns hier interessieren, nur geringen Aufschluß geben. So bleibt nur das Bild des hl. Mauritius als Ausgangspunkt für die Betrachtung seiner malerischen Tätigkeit übrig. Tatsächlich hat auch Fraschetti in seinem Werke über Bernini dieses Bild in den Mittelpunkt seiner dahin zielenden Betrachtungen gestellt und daraus seine Schlüsse gezogen. Es soll übrigens gleich bemerkt werden, daß das Bild sich nicht mehr an seinem ursprünglichen Orte befindet, sondern in die »Galeria de' Musaici« des Vatikanischen Palastes gekommen ist und in St. Peter durch die Mosaikkopie eines anderen Bildes ersetzt worden ist.

Baldinucci erklärt das Bild für ein Meisterwerk des Künstlers, denn »vergleicht man es mit den schönen Bildhauerarbeiten des Meisters, so bleibt sehr zweifelhaft, ob er mehr in der Malerei oder in der Bildhauerei seinen Namen erglänzen gemacht hat«. Am auffallendsten bei dem Bilde ist neben seiner grellen und bunten Farbe die streng durchgeführte Diagonale, die von der Ecke links unten nach rechts oben wie im Sturm fortgerissen wird, nur von der stehenden, ruhig nach oben deutenden Figur des Kriegers in der Mitte (S. Mauritius) wie von einer Zäsur unterbrochen. Rechts oben ist in kühnem Wurfe ein Tuch um zwei Säulen, die den Abschluß bilden, geschlungen. Ein grelles Licht von oben läßt Köpfe und Figuren vom Schatten wie in zwei Teile zerschnitten erscheinen. Die Komposition steht vollkommen unter dem Einfluß der Frühwerke des Nicola Poussin und des Pietro da Cortona. Von einem solchen Einflusse ist bei den anderen Werken des Bernini nicht das geringste zu verspüren. Die Zerschneidung der runden Form durch die flachen Licht- und Schattenflächen ist für die Arbeit eines Plastikers, der doch Bernini in erster Linie war, sehr auffallend und merkwürdig, da doch z. B. in seinen architektonischen Werken die ausgesprochen *plastische* Auffassung und Lösung der Probleme im Vergleiche zu Borominis und Cortonas Architekturen sich sofort aufdrängt und diesen Werken geradezu ihren charakteristischen Stempel aufdrückt. Die neueren Biographen Berninis, Fraschetti und Riegl, wissen daher mit diesem merkwürdigen Eindringling in Berninis Werk nichts Rechtes anzufangen und Fraschetti hilft sich auf die Weise heraus, daß er erklärt, das Bild beweise eben, daß ein großer Bildhauer zugleich ein mittelmäßiger Maler sein könne. Hermanin hingegen, der in jüngster Zeit über Bernini als Maler geschrieben hat[1]) und der mit Fraschetti das Bild als ein authentisches, 1627 gemaltes Bild des Bernini ansieht, findet sich mit der auch von ihm konstatierten starken Anlehnung an Poussin so ab, daß er erklärt, Bernini hätte sich auch in seinen anderen malerischen Arbeiten an andere Maler angelehnt.

Ist dieses rätselhafte Bild wirklich von Bernini? Baldinucci behauptet es als ganz sicher, aber er muß es ausdrücklich erwähnen, daß es »Bernini gemalt hat und nicht sein Schüler *Carlo Pellegrino,* wie andere behaupten«. Diese »Anderen«, die anderer Meinung sind, ist der Abb. Filippo *Titi,* der acht

1) a. a. O., S. 82.
2) a. a. O., S. 235.
3) Dom. Bernino, Vita del Cav. Gio. Lor. Bernino (Rom 1713), p. 178.
4) Riegl, Baldinucci, S. 234.
5) a. a. O., S. 235.
6) a. a. O., S. 218/19. Abbildung bei Fraschetti, Il. Bernini (Milano 1900), p. 232.

1) In »L'Arte« XV (1912), Fasc. I, pag. 1 ff.

Jahre vor dem Erscheinen von Baldinuccis Berninivita die erste Auflage seines Führers durch die römischen Kirchen herausgegeben hatte[1]) und der auf p. 19 das fragliche Bild des hl. Mauritius dem Carlo Pellegrino zuschreibt. Nun ist der Führer des Titi bekanntlich eine Quelle ersten Ranges, was Verläßlichkeit der Angaben und Exaktheit der Zuschreibungen betrifft. Titi selbst hat auch in der zweiten Auflage seines Führers (vom Jahre 1686, auf p. 14) seine Behauptung nicht geändert und von da ist sie in die Unzahl der später erschienenen Führer übergegangen, bis ein Führer vom Jahre 1750, die »Roma antica e moderna« des Gregorio Roisecco (I, p. 52), offenbar unter dem Einflusse der Angabe bei Baldinucci, das Bild dem Bernini zuweist, »trotzdem viele es für ein Werk des Carlo Pellegrino halten«. Ähnlich äußert sich die letzte Auflage des Titi vom Jahre 1763[2]), und damit war — scheinbar — für die moderne Forschung das letzte Wort gesprochen.

Es sollte sich aber auch hier bewahrheiten, daß der Florentiner Baldinucci, wie so oft, weniger gut unterrichtet war als die römischen Schriftsteller, vor allem jene, die noch zu Lebzeiten des Meisters schrieben und daher genauere Nachrichten über seine Werke einziehen konnten als der fern von Rom lebende und nach dem Tode Berninis schreibende Baldinucci. Zahlungsbelege, die sich im Archiv der Fabbrica di S. Pietro in Rom befinden, bestätigen unzweifelhaft die Angabe Titis, daß der Schöpfer des Mauritiusbildes *nicht Bernini, sondern Carlo Pellegrini* war. Aus diesen Rechnungen erfahren wir auch, wann das Bild gemalt wurde, das Fraschetti (und mit ihm Riegl und Hermanin) »nach 1627« ansetzte. Für dieses frühe Datum erscheint die Komposition zu kühn und stürmisch, die Formumgrenzung zu gelöst, und auch der Zusammenhang mit Pietro da Cortona und Poussin wäre nicht zu erklären. Tatsächlich wurde die erste Zahlung für das Bild dem Pellegrini am 17. Mai 1636 geleistet[3]), doch scheint er die Arbeit daran, mit anderen, dringenderen Aufträgen für die Peterskirche beschäftigt, zunächst liegen gelassen zu haben, denn die zweite Zahlung von 40 Δ erfolgt erst am 26. Juni 1638. Aber auch dann tritt wieder eine lange Pause in den Zahlungen ein, und erst am 26. März 1639, wo ihm 30 Δ angewiesen werden, scheint er die Arbeit ernstlich in Angriff genommen zu haben. Von da ab folgen die Zahlungen schnell aufeinander: 1639, 28. Mai (30 Δ), 2. Juli (25 Δ), 27. Juli (25 Δ), 27. August (25 Δ), 24. Sept. (25 Δ), 27. Okt. (25 Δ), 26. Nov. (15 Δ), 17. Dezember (15 Δ), *1640*, 28. Januar (20 Δ). Damals scheint das Bild vollendet worden zu sein, denn die Schlußzahlung, die fast immer einige Monate (manchmal auch Jahre!) nach Vollendung der Arbeit angewiesen zu werden pflegte, erfolgte am 30. Juni 1640[1]). Das Bild ist also in der Hauptsache im Jahre 1639 gemalt worden.

Nach diesen unzweifelhaften Ergebnissen muß man das Bild aus der Liste der Werke des Bernini streichen, hat damit aber auch den letzten Anhaltspunkt verloren, um, von da ausgehend, wenigstens einen Teil des großen malerischen Oeuvres des Künstlers stilkritisch wiederherzustellen. Das Rätsel, wieso seine 150 bis 200 Bilder so spurlos verschwunden sind, wird dadurch freilich noch dunkler. Denn wo man *kein einziges*, sicher bezeugtes Bild eines Meisters kennt, ist jede Zuschreibung nichts als eine vage Hypothese, die auf keine Weise zu halten ist.

Diesen enormen Grad der Unwahrscheinlichkeit haben denn auch die Zuschreibungen von Bildern an Bernini, die Fraschetti in dem mehrfach genannten Buche versucht hat. So gleich das kleine Bild der Vision eines »Anachoreten« (richtiger des hl. Bruno), das sich heute in der Galerie Doria-Pamphily in Rom (Nr. 330) befindet und dort unter dem Namen Pier Francesco Mola geht[2]). Die Zuschreibung erfolgte auf Grund stilistischer Merkmale in der Behandlung der Gewänder, die denen seiner Statuen ähneln(!), ferner wegen der Ähnlichkeit mit einer dem Bernini zugeschriebenen Zeichnung des hl. Hieronymus im Römischen Kupferstichkabinett[3]), die aber erstens m. E. nichts mit Bernini und zweitens nichts mit dem Bilde zu tun hat und endlich, weil der links in das Bild hineinragende Baum, unter dem die Figur liegt, auch auf Zeichnungen Berninis für Stiche vorkommt. Alle Gründe scheinen mir für eine Zuschreibung haltlos. Aber abgesehen davon, finde ich gar keinen Grund, das Bild dem Mola abzusprechen, da es in jeder Hinsicht mit seinem sonstigen Oeuvre gut zusammengeht (von Mola ist es bekannt, daß er sich manchmal an die Malweise anderer zeitgenössishher Künstler angelehnt hat; ein so enger Anschluß an Sacchi, wie er bei diesem Bilde zu konstatieren ist, ist aber bei Bernini völlig ausgeschlossen, besonders, wo man weiß, wie extrem feindlich diese beiden Künstler in ihren künstlerischen Anschauungen und Absichten zueinander standen!). Endlich befindet sich im Louvre in Paris eine Replik (oder vielmehr das Original?) dieses Bildes, die im Jahre 1685 als Mola für Ludwig XIV. gekauft wurde[4]). Und da Mola erst 1668 gestorben ist, so verdient diese fast

1) Studio di Pitt., Scolt. et archit. nelle Chiese di Roma. Roma 1674.

2) Descrizione delle Pitture, scult. e. architetture . . . in Roma. Roma 1763.

3) **1636**, 17 maggio: A Carlo Pellegrino scudi 50 mta. a conto del quadro che fa di S. Mauritio (primo mandato) . Δ 50.

1) **1640**, 30 giugno, A Carlo Pellegrino scudi 75 mta. (oltre Δ 325 hauti in altri mandati) per resto e saldo di Δ 400 per intero pagamento del quadro che ha fatto di S. Mauritio Δ 75.

2) Abb. bei Fraschetti, S. 234.

3) Abb. Fraschetti S. 235.

4) F. Villot, Notice des Tableaux . . . du Musée Imp. du Louvre, I. (16e édition), Paris 1869, p. 168: Nr. 272. Mola, P. F., Vision de saint Bruno dans le désert . . . Collection de Louis XIV. . . . On lit dans les Comptes des bâtiments royaux (dépense): »Du 6. septembre 1685. Au S. Hérault, peintre, 660 liv. pour son payement d'un tableau du Mole représentant saint Bruno.« Dieses Bild befindet sich heute im Depôt des Louvre und ist im Augusthefte 1912 der Zeitschrift »Les arts« (Nr. 128, p. 13) abgebildet.

zeitgenössische Zuschreibung jedenfalls mehr Zutrauen als eine auf schwachen Beinen stehende moderne Hypothese.

Die vollkommen leichtsinnige Zuweisung eines zu Fraschettis Zeiten im römischen Kunsthandel befindlichen Rundbildes mit »Susanna im Bade« [1]) steht außerhalb jeder Diskussion.

So bleiben uns denn für die Beurteilung von Berninis malerischer Tätigkeit nur seine kompositionellen Zeichnungen und vor allem seine von F. Greuter, Cl. Mellan, F. Spierre und anderen gestochenen Buchillustrationen und selbständigen Kompositionen übrig, so die beiden Stiche: »David erwürgt den Löwen« und »König David und ein Flußgott« für die 1631 erschienenen Gedichte des Papstes Urbans VIII. (gest. von Mellan, resp. von Greuter), die beiden Stiche »Predigt Johannes d. T. in der Wüste« und »Das Wunder der fünf Brote« (beide von Spierre gest.) für die 1674 erschienenen Predigten des P. Gianpaolo Oliva und die merkwürdige Zeichnung »Der Gekreuzigte über einem Meer von Blut« (gest. Spierre) aus des Künstlers spätester Zeit [2]). In diesen Stichen zeigt sich nun freilich in unzweideutiger Weise die Handschrift des großen Künstlers und genialen Bildhauers. Es sind die typischen *Bildhauer*zeichnungen, die mit Linien die Figuren wie mit einem Meißel oder Schnitzmesser aus dem Block hervorholen, so eminent plastisch sind sie im Formausdruck. Dieser Charakter muß den Originalzeichnungen in außerordentlichem Maße eigen gewesen sein, da man sieht, wie die drei genannten Stecher, die sonst ganz anders arbeiteten, sich bemühen, diesen Ausdruck wiederzugeben. Durch gleichmäßige parallele Linien, die plötzlich aussetzen und dadurch kräftige Lichter erzielen, die aber doch wieder weich in Halbschatten übergehen, ist dieser eigenartige Charakter hervorgebracht. Dadurch, daß die Figuren meist ohne Konturen sind, wird andererseits ein gewisser Zusammenhang der Figur mit der dem Bildhauer gewohnten Reliefgrundebene hergestellt. Trotzdem in diesen Stichen sicherlich viel von den Vorzügen der Originale verloren gegangen ist, so stehen sie in der Qualität dennoch turmhoch über allen, dem Künstler bisher zugeschriebenen Gemälden.

Auch die jüngste Zuschreibung des so feinsinnigen Kenners der italienischen Seicentomalerei, F. Hermanin, die er in dem zitierten Aufsatz im Februarhefte der »Arte« publiziert hat, scheint mir aus diesen Gründen nicht haltbar zu sein. Es handelt sich um ein kleines, bisher dem Gaulli-Bacciccio zugeschriebenes Bild »Christus und die Samariterin am Brunnen« in der Galerie Spada in Rom, wo besonders die Figur der Samariterin ihn an manche plastische Schöpfungen des Meisters erinnert. Besonders aber verweist er auf den unter einem Baume links sitzenden Christus und auf die Analogien dieser Figur mit dem Christus auf dem Stiche der »Speisung der Zehntausend« im Buche des P. Oliva. Aber gerade hier muß die Kritik einsetzen: diese Analogie ist *zu groß:* die Stellung der Gliedmaßen, die Drehung des Körpers, Falte um Falte des Gewandes sind bis ins kleinste Detail gleich, nur der Kopf Christi ist auf dem Spadabilde ins Glatte und Süßliche zugerichtet. Es erscheint mir vollkommen ausgeschlossen, daß ein großer Künstler wie Bernini, vor allem in seinen letzten Jahren (der Stich stammt aus dem Jahre 1674!), sich selbst so sklavisch wiederholt haben sollte. Viel wahrscheinlicher ist es, daß Bacciccio, der, wie uns berichtet wird, in engster Schülerbeziehung zu Bernini stand, diese Christusfigur des Meisters aus dem Stiche entnommen und für sein Bild verwertet hat.

So müssen wir diese Untersuchung leider mit dem negativen Resultate schließen, daß wir, abgesehen von den Zeichnungen und Stichen, von Berninis malerischer Tätigkeit bis heute nichts wissen. Vielleicht beschert uns eines Tages ein unerwarteter Fund eines oder das andere von seinen 200 verschollenen Bildern — wenn er sie je gemalt hat. *OSKAR POLLAK*

1) Abb. bei Fraschetti, p. 245.

2) Die meisten bei Fraschetti abgebildet.

NEKROLOGE

Zu **Eisenberg** bei Calw ist im Alter von 81 Jahren der Nestor der schwäbischen Maler, **Karl Bäuerle,** gestorben. Er hat sich namentlich als Porträt- und Landschaftsmaler ausgezeichnet.

PERSONALIEN

Professor **Max G. Zimmermann,** dem etatsmäßigen Professor für Kunstgeschichte in der Architekturabteilung der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, ist der Charakter als *Geheimer Regierungs-Rat* verliehen worden.

Der berühmte Wiener Meister der Radierkunst, **Prof. William Unger,** vollendete am 11. September das 75. Lebensjahr. Unger war der erste, der für die graphische Wiedergabe der Werke der großen alten Holländer und Vlämen die Stichelarbeit beiseite setzte und die Radiertechnik heranzog. Eine Würdigung seines Schaffens hat Wilhelm Bode anläßlich des siebzigsten Geburtstages in unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« (N. F. XVIII), in der sich Unger seine Sporen verdient hat, veröffentlicht.

Aus Anlaß der diesjährigen **Großen Berliner Kunstausstellung** ist die *große goldene Medaille* verliehen worden: den Malern Professor Hans Looschen-Berlin, Carl Larsson-Sundborn und dem Maler und Radierer Frank Brangwyn-London; die *goldene Medaille:* dem Bildhauer Eberhard Encke-Berlin, dem Radierer Professor Heinrich Wolff-Königsberg, dem Bildhauer Professor Ernst Seger-Berlin, dem Architekten Professor Hermann Billing-Karlsruhe und dem Maler Alfred Mohrbutter-Berlin.

WETTBEWERBE

Dresden. Der Kirchenvorstand der Andreas-Kirchgemeinde erläßt einen **Wettbewerb** unter deutschen Architekten für eine Kirche nebst Pfarr- und Gemeindehaus. Die Entwürfe für die Baugruppe, die am Stephanienplatz errichtet werden soll, müssen bis zum 30. November eingeliefert sein. Unter den Preisrichtern befinden sich unter anderem die Professoren Bestelmeyer, Erlwein, Hermann und Ludwig Hoffmann. Es gelangen vier Preise von 4000, 3000, 2000 und 1000 M. zur Verteilung.

DENKMALPFLEGE

Conversano (Apulien). Im nächsten November werden unter Leitung von Ing. Cremona die **Restaurierungsarbeiten** des vor zwei Jahren abgebrannten **Domes** beginnen. Zum

Glück hat das Feuer nur den Dachstuhl und die häßlichen Zopfornamente aus Gips, die den ehrwürdigen Bau verunstalteten, zerstört und Mauern und Steinornamente unversehrt gelassen, so daß die Restaurierungsarbeit leicht und sicher sein wird. *Fed. H.*

AUSGRABUNGEN

Ausgrabungen im Hettitergebiet. Die rührige Universität Liverpool hat die von Garstang vor drei Jahren begonnenen Ausgrabungen zu Sakje-Geuzi in Nordsyrien durch diesen erfolgreichen Gelehrten, der auch die an dieser Stelle mehrfach erwähnten Ausgrabungen von Meroë geleitet hat, fortsetzen lassen. Die Resultate der ersten Expedition hat Garstang sowohl in den »Liverpool Annals of Anthropology and Archäology« als in seinem Buche »The Land of the Hittites« (London 1910) niedergelegt, in welchem letzteren das ganze Gebiet der hettitischen Fundstätten betrachtet, alle hervorragenden Denkmäler beschrieben sind und eine Rekonstruktion hettitscher Geschichte und Politik während der XVIII. und XIX. ägyptischen Dynastien versucht ist. — Neuerdings wurde zu Sakje-Genzi ein großer Teil untersucht, der 50 m hoch und 160 m groß ist und durchaus aus dem Schutt vergangener Kulturepochen besteht. Nahe an der Oberfläche kamen große Befestigungen aus der Seleukidenzeit zutage, an anderer Stelle römische und darunter griechische Überreste. In der Tiefe von 5—6 Meter begannen die Hettitertrümmer, und Spuren hettitischer Bauten reichten bis zu 13 Meter unter dem heutigen Boden. Diese Bauten sind ca. 1500—600 v. Chr. zu datieren. Die hettitischen Gebäude, die mit der XVIII. ägyptischen Dynastie gleichzeitig sind, sind höchst wahrscheinlich, vielleicht bei Erstürmung durch eine Armee des Pharao, durch Feuer zugrunde gegangen. Man konnte hölzerne Balkone und Dächer, die zwischen die stehengebliebenen Mauern heruntergefallen sind, noch feststellen.— In einem nahegelegenen kleinen Schutthügel wurde der Palast des lokalen Priesterkönigs entdeckt; er stand in einer regelmäßigen Einschließung und war von einem mächtigen Steinwall umgeben.— Das Hauptresultat der Ausgrabungen war die Feststellung des Planes der ganzen königlichen Stadt; auch wurden zu den zahlreichen bei der ersten Expedition entdeckten Skulpturen noch weitere entdeckt.— Die Expedition der Liverpool-Universität untersuchte dann noch das ganze Tal von Marash bis Antiochia, wobei die Residenzen von vier oder fünf kleinen Königen lokalisiert werden konnten. *M.*

FUNDE

Rimini. Entdeckungen in dem Tempio Malatestiano. Zu den interessantesten Renaissancebauten Italiens gehört die Kirche von San Francesco in Rimini, die nach dem Umbau, den Sigismondo Pandolfo Malatesta vornehmen ließ, als Tempio Malatestiano bezeichnet wird. Zur großen Berühmtheit der Kirche tragen aber nicht nur die harmonischen Linien des großen Baumeisters *Leon Battista Alberti* und die Skulpturen *Agostino di Duccios* bei, sondern noch mehr der Umstand, daß Sigismondo Pandolfo, der Zwingherr von Rimini, die dem Poverello d'Assisi geweihte Kirche seiner Liebsten, der wunderschönen Isotta degli Atti als divae Isottae gewidmet haben soll. Man wußte, daß Papst Pius II. den Sigismondo wegen dieser Entweihung exkommuniziert hatte, aber dennoch hatten verschiedene Historiker es versucht, den Riminesen unschuldig zu erklären und sich dabei besonders auf die Tatsache gestützt, daß es niemanden bisher gelungen war, in der Kirche das Porträt der Isotta oder eine Inschrift ihr zu Ehren zu finden. Auch von einer anderen Beschuldigung wurde er freigesprochen, nämlich zum Bau des Tempio den Marmor einer von ihm in Ravenna beraubten Kirche gebraucht zu haben. Dr. Corrado Ricci war es schon gelungen durch Dokumente aus den ravennatischen Archiven diesen Raub nachzuweisen, aber noch viel interessanter sind die Funde, die er in der Kirche von San Francesco gemacht hat.

In der ersten Kapelle rechts sind zwei Guirlanden zum Vorschein gekommen mit den halbverwischten Reliefporträts Sigismondos und Isottas. Als Papst Pius II. den Bannstrahl gegen den Frevler und Tempelschänder schleuderte, ließ dieser das Porträt Isottas abkratzen, aber doch nicht so, daß es nicht noch jetzt möglich wäre, ungefähr das feine Profil der schönen Frau zu erkennen. Ricci hat auch unter einer Inschrift aus vergoldeter Bronze die ursprüngliche gefunden, die das Grabmonument der Isotta schmückte und ihre körperlichen Reize in klingendem Worte pries. Die Forschungen haben zugleich zu kunsthistorisch wichtigen Ergebnissen geführt und zwar zur Auffindung einer im Innern über dem Gesims laufenden Inschrift: *Opera di Agostino fiorentino lapidario,* die den ganzen inneren und äußeren Skulpturenschmuck als ein Werk des feinen florentinischen Bildhauers bestätigt. Eine andere Inschrift, auch im Innern der Kirche: *Opera di Matteo de' Pasti Veronese, architetto dell' illustre signor di Rimini* zeigt uns, daß, während Leon Battista Alberti die großartige Architektur des Äußeren entwarf und leitete, der bescheidene Veroneser Meister die ängstlichen Formen des Inneren für den divino Pandolfo Sigismondo zeichnete. *Fed. H.*

AUSSTELLUNGEN

Die Vorbereitungen für die **Internationale Baufach-Ausstellung Leipzig 1913** (abgekürzt als IBA bezeichnet) sind so weit gediehen, daß die Spezialprogramme der einzelnen Abteilungen schon eine detaillierte Ausführung erfahren konnten. Auch dem weiten Terrain beim Völkerschlachtdenkmal entwickelt sich eine rege Tätigkeit.

Die Wissenschaftliche Abteilung wird in einem großen **Zentralmuseum** das gesamte Gebiet des Bau- und Wohnwesens methodisch wie in einem Lehrgang behandeln, aber nicht nur für den Fachmann, sondern auch in volkstümlicher Darstellung. Es werden Modelle Aufstellung finden, die bis jetzt noch nirgends gezeigt worden sind. Das Deutsche Museum in München hat dafür seine Unterstützung in entgegenkommendster Weise zugesagt. Die Wissenschaftliche Abteilung wird in einer weiten, eindrucksvollen Halle Aufnahme finden. Dort sollen die hervorragend typischen Lösungen von Aufgaben aus dem Baufach, nach Gruppen geordnet, in Modellen, Zeichnungen, Photographien und Denkschriften gezeigt werden, wobei durch entsprechende Hinweise auf die Standorte der einschlägigen Erzeugnisse der Industrie in den einzelnen Ausstellungshallen verwiesen werden wird. Die *Industrie* hat den Ruf, in Leipzig 1913 zu zeigen, welche Fortschritte sie in den letzten Jahrzehnten gemacht und so an ihrem Teil zu der bedeutsamen Entwicklung des Bau- und Wohnwesens beigetragen hat, verständnisvoll aufgenommen. — Für die *Gartenstadt-Bestrebungen* mit ihrem Verlangen nach Dezentralisation und nach dem Einfamilien- und Kleinhaus wird auf einem nur 400 Meter von der Ausstellung entfernten Gelände die Gartenvorstadt Leipzig-Marienbrunn geschaffen werden, die eine Musteranlage werden soll. Die Verbindung der Ausstellung mit dieser Anlage, die vorläufig 85 Häuser enthalten soll, wird durch ein modernes Verkehrsmittel, das zugleich ein hervorragendes Ausstellungsobjekt sein wird, hergestellt werden. Bei der Ausführung der Bauten für die Gartenvorstadt ist den zahlreichen Firmen des Baugewerbes Gelegenheit gegeben, ihre besten für den kleinen Wohnungsbau in Betracht kommenden Erzeugnisse zur Anwendung zu bringen. — Die vortrefflich beschickte *Raum-*

kunst-Ausstellung wird einen instruktiven internationalen Vergleich ermöglichen und das Walten einer neuen Baugesinnung offenbaren. Während die monumentale Gestaltung und die zweckmäßige Durchbildung der eigentlichen Ausstellungsbauten den künstlerischen Zug und Charakter unserer Zeit veranschaulichen, wird in der Raumkunst dem immer mehr hervortretenden Bedürfnis nach Harmonie im Wohnhause Ausdruck gegeben. Dort soll die aufsteigende Tendenz nicht nur unserer Architektur, sondern auch aller mit ihr verbundenen Gewerke und Industrien in das rechte Licht gesetzt werden.

Freiberg i. S. Am 25. August wurde hier im Städtischen Kaufhaus eine **Graphische Kunstausstellung** als zweite Ausstellung des Sächsischen Kunstausstellungsverbandes eröffnet. Die von Dr. Wolfgang Roch zusammengestelite Schau bietet einen geschickten Überblick namentlich über die Graphik sächsischer Künstler, wenn man auch manchen Namen vermißt. Von Dresdnern finden wir *Mackowsky, C. Walther* und *Zeising* mit Ansichten aus Dresden, *Jahn, Krause, Lührig* und *Pietschmann* mit flotten Radierungen, getönten und Kreidezeichnungen, meistens Studienköpfen. *Dorsch, Erler, Gelbke, Rich. Müller, Steiniger* und *Sterl* vervollständigen die Zeugnisse Dresdner Graphik mehr nach der landschaftlichen Seite hin. Von Leipzigern haben nur *Lisa Blaß, Héroux* und *Klinger* ausgestellt. Einen wohltuenden Eindruck machen die farbigen Holzschnitte der beiden Münchner *Staschus* und *Neumann*. Das übrige Süddeutschland ist vertreten durch *Graf Kalckreuth, Kampmann, Thoma, Uhl* und *v. Volkmann*, Norddeutschland dagegen nur, jedoch nicht ungünstig, durch *Käthe Kollwitz* und *H. Wolff* (Königsberg). *H. v. M.*

Eine Ausstellung »**Hamburg in der zeichnenden Kunst**« wurde am 1. September in der Hamburger Galerie Commeter eröffnet. Die Ausstellung soll in Werken der graphischen Kunst Motive aus Hamburg und dessen Umgebung, Bildnisse bekannter Hamburger und Darstellungen aus dem Leben der Hansestadt zeigen. Ein ausführlicher Bericht folgt.

SAMMLUNGEN

Die amerikanische Abteilung des **Berliner Museums für Völkerkunde** hat eine große archäologische Sammlung von mehr als 3000 Gegenständen angekauft. Es sind fast ausschließlich bemalte Tongefäße. Sie stammen von den Cliffdwellers im Gebiet des Rio Puerco und Cañon de Chelly im östlichen und nördlichen Arizona; einige auch aus Neu-Mexiko, aus der Gegend des Pajarito-Park.

VEREINE

In dem soeben erschienenen **Bericht des Kaiser-Friedrich-Museum-Vereins** gibt Generaldirektor Wilhelm Bode eine Auskunft über die Tätigkeit des Vereins in den Jahren 1910 bis 1912: »Leider sind die Finanzen des Vereins ebenso wie die des Königlichen Museums durch die unerhörten Schwierigkeiten, die die spanische Regierung der Ausfuhr des vor zwei Jahren gekauften Bildes von Hugo van der Goes aus Monforte macht, sehr in Anspruch genommen worden; so mußte, da das Bild sofort bezahlt werden mußte, der Kaufpreis leihweise durch Hergabe des ganzen eisernen Fonds des Vereins von 250000 Mk. und der laufenden Mitgliedsgelder aufgebracht werden. Die Tätigkeit des Vereins, ohne die der Ankauf des Altarbildes von van der Goes eine Unmöglichkeit gewesen wäre, wird nun hoffentlich bald durch die Aufstellung des Bildes in Berlin mit Erfolg gekrönt werden«.

Rom. Eine Gruppe der besten römischen Künstler, die mit der Leitung und Richtung der achtzigjährigen *Società fra gli amatori e cultori di belle arti*, welche die alljährlichen Kunstausstellungen einrichtete, nicht einverstanden waren, ist ausgetreten und hat einen *Gruppo dei secessionisti* gebildet, um Sonderausstellungen einzurichten. *Fed. H.*

FORSCHUNGEN

Im soeben erschienenen fünften Bande des Jahrbuchs des kunsthistorischen Institutes der K. K. Zentralkommission für Denkmalpflege (1911) findet sich ein größerer Aufsatz von Betty Kurth über die bisher fast unbekannten **Fresken des Adlerturmes beim Schloß Buon Consiglio in Trient.** Die Fresken stellen die Beschäftigungen der Menschen in den zwölf Monaten des Jahres dar und gehören zu den wichtigsten Denkmälern der mittelalterlichen Profanmalerei. Auf Grund einer höchst sorgfältigen stil- und kostümgeschichtlichen Untersuchung gelingt es der Verfasserin die Arbeiten in das erste Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu datieren und nachzuweisen, daß sie einer südtiroler Lokalschule angehören müssen, die neben sehr starken Elementen der veronesischen Malerschule auch solche deutschen Ursprungs aufgenommen haben muß. Dabei weisen die stilistischen Eigentümlichkeiten sehr stark nach Italien, während die dargestellten Menschen, ihre Trachten und Häuser, ihre Beschäftigungen deutliche Analogien im deutschen Sprachgebiet finden. Im Laufe der Untersuchung findet sich Gelegenheit die oberitalienische Kunst vom Ende des 14. und vom Anfang des 15. Jahrhunderts in den Bereich der Betrachtung zu ziehen. Es ergibt sich dabei, daß die oberitalienische Spätgotik, der in Verona Künstler wie Stefano da Zevio und Antonio Pisano, in Mailand und in der Lombardei Maler wie Michelino Besozzo, die Brüder de Veris (Fresken in Campione), die Zavattari und Miniaturisten wie Petrus de Pavia, Giovannino de Grassis, Anovelo delle Imbonate, Salomone di Milano, in Piemont die Maler der Schlösser von Manta und Fénis angehören, nicht gut erklärt werden kann, ohne daß man einen weitgehenden Einfluß der damals in ganz Westeuropa vorbildlichen französischen Kunst und insbesondere der Miniaturmalerei und der Teppichweberei annimmt. Die Verfasserin zieht als erste die Wandgemälde der Tour de la Garderobe im Papstpalast zu Avignon heran, in denen sie französische, in den Typen der dargestellten Personen von toskanischer Kunst beeinflußte und noch vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstandene Arbeiten sieht. Die Arbeit stellt einen neuen, wichtigen Beitrag zur Lösung der höchst schwierigen und verwickelten Frage nach den Beziehungen der oberitalienischen Malerei um 1400 zur französischen Kunst dieser Zeit dar und legt manche Fäden zutage, die von Frankreich nach Oberitalien hinüberführen. Sie scheint uns in der Annahme, daß um diese Zeit Frankreich eine wichtige Rolle bei der Stilbildung der norditalienischen Kunst spielt, das Richtige zu treffen. Es sei noch bemerkt, daß die Verfasserin neue Argumente für die früher von Schlosser (Jahrb. der Kunstsamml. des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XVI) behauptete veronesische Herkunft der sogen. Taccuina Sanitatis beibringt, die später von Gerola (Madonna Verona II, 1908) und neuerdings von Toesca (La Pittura e La Miniatura nella Lombardia, 1912) bestritten wurde. *Z. v. M.*

Rom. Dr. **Giuseppe Gerola,** Direktor des Nationalmuseums zu Ravenna, der von der italienischen Regierung beauftragt worden war, die **Monumente der zwölf Sporadeninseln** im ägäischen Meer zu untersuchen, ist nach Rom zurückgekehrt und hat der Generaldirektion seinen Bericht vorgelegt. Darin sind alle Ruinen von irgendwelchem archäologischen oder historischen Interesse genau verzeichnet. Der betreffende Katalog soll in nächster Zeit erscheinen. Skizzen und genaue Photographien von den Monumenten

und deren wichtigsten Teilen vervollständigen den Bericht und man kann sich von dem großen Wert des gesammelten Materials eine Idee machen, wenn man bedenkt, daß es mehr als 400 photographische Aufnahmen sind. Nachdem Dr. *Gerola* zurückgekommen ist, bleibt im Dodekanesos Dr. *Giangiacomo Porro* von der italienischen archäologischen Schule zu Athen, um sich besonders mit vorgeschichtlichen Forschungen und Ausgrabungen zu beschäftigen und die kleinen Museen von Rodi, Limnos und Cos modern umzuordnen. *Fed. H.*

Einigen verschollenen und jetzt von ihm **wiedergefundenen Werken Niccolò Alunnos** widmet Umberto Gnoli einen Aufsatz im Bolletino d'Arte (Bd. VI. Heft VII.). Er hat die einst mit der Sammlung Campana von Napoleon III. erworbenen Werke des Meisters in französischen Provinzialgalerien aufgesucht und bei mehreren nachgewiesen, daß sie Teile von noch erhaltenen Altarwerken sein müssen, so z. B. des Triptychons aus S. Venanzio di Camerino, das sich heute in der vatikanischen Pinakothek befindet. Andere Werke hat er in Camerino im Besitz Don Luigi Palazzis, in Sansoverino im Besitz der Contessa Crivelli, in Bettona in der Kirche S. Maria Maggiore, in Spello in der Annenkapelle entdeckt. Gnoli fügt zum Schluß ein Verzeichnis der Werke auf, die er aus literarischen Erwähnungen kennt in der Hoffnung, diese Aufzählung könne zum Anlaß der Wiederauffindung auch dieser Arbeiten werden. *–l.*

VERMISCHTES

Über seine **Museumsgeschenke** macht Generaldirektor **Wilhelm Bode** interessante Mitteilungen. »Es hat mit manchen jener Geschenke«, schreibt Bode, »doch seine eigene Bewandtnis. So ist z. B. das »*Konzert*« *von Terborch*, das heute gewiß seine 250000 M. wert ist, mir auf meinen Wunsch von Freunden geschenkt worden, als ich vor einigen zwanzig Jahren die Direktion der Gemäldegalerie allein übernahm; doch haben die Schenker als selbstverständlich angenommen, daß ich das Bild der Galerie überweisen würde, und mein Verdienst ist nur, daß ich mich selbst mit unter den Schenkern befand, da ich nicht genug Stifter gefunden hatte, und daß ich das im Handel als »Netscher« bezeichnete Bild als köstliches Werk von Terborch erkannte. In der gleichen Absicht ist mir von einem Freunde die Skizze des Barmherzigen Samariters von *Rembrandt* geschenkt worden, als ich zum Generaldirektor ernannt wurde. Andere, fast ebenso wertvolle Stücke wie das große Porträt von *Gainsborough* oder die Bestattung des heiligen Franziskus von *Fra Angelico*, und die Landschaft von *A. Brouwer* habe ich als »Honorar« für die Anfertigung von Katalogen der Kunstsammlungen reicher Bekannter, denen ich auch beim Sammeln behilflich war, erhalten, da ich jede Geldentschädigung für mich stets abgelehnt habe. Ich würde aber nicht die Unbescheidenheit gehabt haben, für die Anfertigung solcher Kataloge eine Gegenleistung im Werte von 20000 oder gar 100000 M. zu verlangen, wäre es nicht für die Museen gewesen; ich hätte sie auch nur für diese erhalten! Aus solchen »Honoraren« habe ich außerdem gerade eine Reihe der wertvollsten Stücke erwerben können, die in der Geschenk-Publikation aufgeführt sind, so *Rembrandts* Tobias mit dem Engel, die großen Altarflügel von *Petrus Christus* u. a. Vor allem konnte ich daraus für die *Begründung neuer wichtiger Abteilungen* in unseren Museen, wie die Sammlung altchristlicher Kunst, die ostasiatische Kunstsammlung, die islamische Abteilung, die ersten Mittel beschaffen, ohne die ich kaum den Mut gehabt hätte, so kostspielige neue Abteilungen ins Leben zu rufen, und obenein gleichzeitig.« — Bode kommt dann auf die Erwerbung des tamburinschlagenden Engels von Donatello zu sprechen, deren nähere Umstände seinerzeit in der »Kunstchronik« (N. F. XIII, Nr. 19 u. 22) erzählt worden sind. Der Antiquar, von dem er ihn erwarb, hatte 40 Mark dafür gegeben. Bode akzeptierte die Forderung des Händlers von 8000 M., da er sofort erkannte, daß es die seit dem 18. Jahrhundert auf dem Taufbrunnen in San Giovanni zu Siena fehlende Engelsfigur von Donatello sei. Er sicherte damit dem Kaiser-Friedrich-Museum eins seiner wertvollsten und anmutigsten Stücke. — »Unter den von mir der Abteilung der Renaissanceplastik überwiesenen Stücken sind verschiedene, wie die Kinderbüste von *Rosellino* und der Apollo von *Michelangelo,* unter den Gemälden auch das Jünglingsporträt von *Filippino*, die ich gewissermaßen als »Zinsen« erhalten habe. Ich habe nämlich wiederholt tüchtigen, ehrlichen Kunsthändlern, die es als Anfänger schwer hatten, persönlich Mittel vorgestreckt unter der Bedingung, daß sie den Berliner Museen den Vorkauf bei ihren Erwerbungen ließen. Diese Vorschüsse habe ich mir nie verzinsen lassen, aber statt dessen bei größeren Summen das eine oder andere Stück als Geschenk für die Museen mir ausgewählt. Recht sauer ist mir dagegen das Geschenk der venezianischen Tonbüste aus dem Quattrocento geworden, die mich etwa 600 M. gekostet hat; mein ganzes Gehalt betrug damals nur 600 Taler! Es war das, soviel ich mich erinnere, das erste Geschenk, das unsere Sammlungen erhielten, seitdem ich angestellt war. — ... Eine ganze Reihe Geschenke, die ich aus meinen Mitteln den verschiedensten Abteilungen unserer Museen gemacht habe, sind Gelegenheitskäufe zu Preisen, die heute als *Spottpreise* bezeichnet werden müssen. So konnte ich u. a. die betende Maria von *Dürer* für etwa 400 M., das Bronzefigürchen von *Ghiberti* für kaum 300 M., den *Kalf* für 140 M. erwerben; und die ganze, sehr mannigfaltige Sammlung altpersischer und kleinasiatischer Teppiche kostete mich nicht viel mehr als 10000 M. Ein armer Mann bin ich also trotz meinen Geschenken nicht geworden; vieles darunter hätte ich überhaupt nicht erwerben dürfen, außer für die mir unterstellten Abteilungen der Museen; nur wenn deren Mittel erschöpft und Gönner sonst nicht zu haben waren, bin ich mit meinen bescheidenen Mitteln eingetreten, nicht nur um die Kunstwerke für uns zu retten, sondern zugleich um ein gutes Beispiel zu geben. Auch dies ist mir jedoch nicht sehr hoch anzurechnen, denn es geschah ja für die mir unterstellten Sammlungen und, wie die Freunde sagen werden, in majorem mei ipsius gloriam.«

Walter Georgi hat ein großes Wandgemälde für den Chor der ehemaligen Benediktinerabteikirche St. Blasien im Schwarzwald vollendet. Das monumentale Bild, das mit modernen Mitteln die schwierige Aufgabe eines Kirchenfresko löst, stellt die Stiftung des Klosters dar.

Die **Briefe,** die **Karl Stauffer-Bern** nach Hause geschrieben hat vom Verlassen des Elternhauses bis zu der bekannten Katastrophe in Italien, sollen jetzt veröffentlicht werden (in den »Süddeutschen Monatsheften«). Die Angehörigen haben sich dazu entschlossen, um falschen Darstellungen entgegenzutreten. Auch Gedichte aus der Florentiner Gefangenschaft werden zum ersten Male publiziert werden.

Willi Geiger, der bekannte Radierer, hat nach längerem Aufenthalt in Spanien zwei neue Radierungszyklen »Stierkampf« vollendet. Beide Mappen sollen in Kürze erscheinen; für die »Zeitschrift für bildende Kunst« hat Geiger jetzt eine Platte geschaffen, die ebenfalls das Thema des Stierkampfs behandelt und eines der nächsten Hefte schmücken wird.

BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN

Für die Reisezeit! **Schilderungen der Kunstblüte eines Ortes im Anschluß an die Stadtgeschichte, unterstützt von einer reichen Illustration** **Für die Reisezeit!**

VERLAG VON E. A. SEEMANN, LEIPZIG

1. **Vom alten Rom.** Von E. Petersen. 4. Aufl. 188 Seiten mit 150 Abbildungen. M. 3.—.
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 3. Aufl. 169 Seiten mit 137 Abbildungen. M. 3.—.
3. **Rom in der Renaissance.** Von Nikolaus V. bis auf Leo X. Von E. Steinmann. 3. Auflage. 231 Seiten mit 165 Abbildungen. M. 4.—.
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Auflage. 108 Seiten mit 144 Abbildungen. M. 3.—.
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 3. Aufl. 260 Seiten mit 181 Abbildungen. M. 4.—.
6. **Paris.** Von G. Riat. 208 Seiten mit 180 Abbildungen. M. 4.—.
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 120 Seiten mit 114 Abbildungen. M. 3.—.
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 145 Seiten mit 119 Abbildungen. M. 4.—.
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 195 Seiten mit 152 Abbildungen. M. 4.—.
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 136 Seiten mit 139 Abbildungen. M. 3.—.
11. **Konstantinopel.** Von H. Barth. 206 Seiten mit 103 Abbildungen. M. 4.—.
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 130 Seiten mit 81 Abbildungen. M. 3.—.
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 136 Seiten mit 97 Abbildungen. M. 3.—.
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 144 Seiten mit 121 Abbildungen. M. 4.—.
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 144 Seiten mit 111 Abbildungen. M. 3.—.
16. **Pisa.** Von P. Schubring. 182 Seiten mit 140 Abbildungen. M. 4.—.
17. **Bologna.** Von L. Weber. 159 Seiten mit 120 Abbildungen. M. 3.—.
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitschuh. 179 Seiten mit 139 Abbildungen. M. 4.—.
19. **Danzig.** Von A. Lindner. 120 Seiten mit 103 Abbildungen. M. 3.—.
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 2. Aufl. 250 Seiten mit 225 Abbildungen. M. 4.—.
21. **Kairo.** Von Franz Pascha. 165 Seiten mit 139 Abbildungen. M. 4.—.
22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 151 Seiten mit 103 Abbildungen. M. 3.—.
23. **Verona.** Von G. Biermann. 198 Seiten mit 125 Abbildungen. M. 3.—.
24. **Sizilien I.** Von M. G. Zimmermann. (Die Griechenstädte). 129 Seiten mit 103 Abb. M. 3.—.
25. **Sizilien II.** Von M. G. Zimmermann. (Palermo). 167 Seiten mit 117 Abbildungen. M. 3.—.
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 141 Seiten mit 100 Abbildungen. M. 3.—.
27. **Mailand.** Von A. Goische. 230 Seiten mit 148 Abbildungen. M. 4.—.
28. **Hildesheim und Goslar.** Von O. Gerland. 127 Seiten mit 80 Abbildungen. M. 3.—.
29. **Neapel I.** Von W. Rolfs. 185 Seiten mit 140 Abbildungen. M. 3.—.
30. **Neapel II.** Von W. Rolfs. 233 Seiten mit 145 Abbildungen. M. 4.—.
31. **Braunschweig.** Von O. Doering. 140 Seiten mit 118 Abbildungen. M. 3.—.
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 134 Seiten mit 105 Abbildungen. M. 3.—.
33. **Genua.** Von W. Suida. 212 Seiten mit 142 Abbildungen. M. 4.—.
34. **Versailles.** Von A. Pératé. 158 Seiten mit 126 Abbildungen. M. 3.—.
35. **München.** Von A. Weese. 2. Aufl. 256 Seiten mit 159 Abbildungen. M. 4.—.
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 150 Seiten mit 120 Abbildungen. M. 3.—.
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 184 Seiten mit 85 Abbildungen. M. 4.—.
38. **Köln.** Von E. Renard. 216 Seiten mit 188 Abbildungen. M. 4.—.

Neue Serie in Taschenformat

Luxusbändchen im bequemen Formate von 12×18 cm auf Kunstdruckpapier gedruckt.

41. **Athen.** Von E. Petersen. 256 Seiten mit 122 Abbildungen M. 4.—.
42. **Riga und Reval.** Von W. Neumann. 165 Seiten mit 121 Abbildungen. M 3.—.
43. **Berlin.** Von M. Osborn. 318 Seiten mit 180 Abbildungen. M. 4.—.
44. **Assisi.** Von W. Goetz. 164 Seiten mit 118 Abbildungen. M. 3.—
45. **Soest.** Von H. Schmitz. 143 Seiten mit 114 Abbildungen. M. 3.—.
46. **Dresden.** Von P. Schumann. 352 Seiten mit 185 Abbildungen. M. 4.—.
47. **Naumburg und Merseburg.** Von H. Bergner. 188 Seiten mit 161 Abbildungen. M. 3.—.
48. **Trier.** Von O. v. Schleinitz. 264 Seiten mit 201 Abbildungen. M. 4.—.
49. **Die römische Campagna.** Von B. Schrader. 246 Seiten mit 123 Abbildungen M. 4.—.
50. **Brüssel.** Von H. Hymans. 218 Seiten mit 120 Abbildungen. M. 3.—.
51. **Toledo.** Von Aug. L. Mayer. 167 Seiten mit 118 Abbildungen. M. 3.—.
52. **Regensburg.** Von Hans Hildebrandt. 267 Seiten mit 197 Abbildungen. M. 4.—.
53. **Münster.** Von Herm. Schmitz. 234 Seiten mit 148 Abbildungen. M. 4.—.
54. **Würzburg.** Von F. F. Leitschuh. 300 Seiten mit 146 Abbildungen. M. 4.—.
55. **Viterbo und Orvieto.** Von F. Schillmann. 182 Seiten mit 110 Abbildungen. M. 3.—.
56. **Ulm.** Von Jos. L. Fischer. 200 Seiten mit 130 Abbildungen. M. 3.—.
57. **Basel.** Von Martin Wackernagel. 252 Seiten mit 127 Abbildungen. M. 4.—.
58. **New-York und Boston.** Von M. H. Bernath. 186 Seiten mit 143 Abbildungen. M. 4.—.
59. **London.** Von Otto von Schleinitz. 302 Seiten mit 205 Abbildungen. M. 4.—.
60. **Passau.** Von Wolfgang M. Schmidt. 208 Seiten mit 126 Abbildungen. M. 3.—.

Alle besseren Buch- und Kunsthandlungen legen die Bände zur Ansicht vor

Inhalt: Zustände in französ. Provinzialmuseen. Von A. Bredius. — Berninis Tätigkeit als Maler. Von O. Pollak. — K. Bäuerle †. — Personalien. — Wettbewerb: Andreaskirche in Dresden. — Dom in Conversano. — Ausgrabungen im Hettitergebiet. — Entdeckungen in dem Tempio Malatestiano in Rimini. — Ausstellungen in Leipzig, Freiberg i. S., Hamburg. — Berliner Museum für Völkerkunde. — Kaiser-Friedrich-Museums-Verein; Gruppo dei secessionisti in Rom. — Forschungen. — Vermischtes. — Anzeige.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 39. 20. September 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

DIE NEUERWERBUNGEN DES STÄDELSCHEN INSTITUTES

Es wäre eine verlohnende Aufgabe, einmal die Geschichte der Erwerbungen einer Galerie zu schreiben; denn das Resultat müßte unwillkürlich zugleich als Beitrag zur Geschmacksgeschichte und Entwickelung unterrichtend sein. Ich stelle mir vor, daß den Haupteinfluß auf die Entschließung der jeweiligen Galeriedirektoren und auf die Orientierung ihrer Käufe wohl die Tendenz der zeitgenössischen Kunst gehabt haben wird. Jedenfalls läßt sich die Richtigkeit dieser Meinung an den neueren Erwerbungen mancher unserer Galerien beweisen, unter anderen vielleicht besonders an denen des Städelschen Instituts. Man darf es wohl nicht als Zufall betrachten, daß gerade in unserer Zeit der ehemalige Lessingsaal der Städelschen Galerie geräumt wurde und seine Bestände in dem Parterrestock in weniger auffälligen und günstigen Räumen Platz angewiesen erhielten, um einem »Barocksaal« Platz zu machen, dessen Mittelpunkt in dem bekannten Tiepolo »die Heiligen der Familie Grotta« gefunden wurde. Ganz besonders die französische Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat unsere Sinne in neuer Weise empfänglich gemacht für die der Barockepoche eigentümlichen Farbenreize, und es läßt sich für diese Tatsache keine deutlichere Illustration anführen, als die z. Z. in Düsseldorf ausgestellte *Sammlung Nemes,* die ihrem Programm nach sozusagen typisch von der Gegenwart nach der Vergangenheit weisend orientiert ist. Daß diese Sammlung ihren an und für sich fruchtbaren Grundgedanken mit galeriemäßig unzulänglichen Mitteln zu verwirklichen trachtet, mag für diese Betrachtung ausfallen, da hier nur darauf abgezielt wird, die treibende Tendenz der zeitgenössischen Käufer alter Kunst versuchsweise zu fassen. Zieht man z. B. die Bilanz der *Ankäufe,* die die *Galerie des Städelschen Instituts* sowohl aus ihren eigenen Mitteln als auch aus denen des Städelschen Museumsvereins *im Jahre 1912* bisher bestritten hat, so bewahrheitet sich die oben angedeutete Macht der Moderne auf die Art, wie die Vergangenheit angeschaut und wie ihr Bestand gesichtet wird, schlagend. Oder wie anders läßt es sich erklären, daß unter sechs Bildern sich nur eines aus dem Quattrocento befindet, während aus der Zahl der anderen, vier Stück dem 17. und 18. Jahrhundert, eines dem 19. angehört! Als gemeinsamer Gesichtspunkt war bei der Erwerbung der zuletzt erwähnten fünf Stücke die Darstellung der Entwickelung der Farbe als Ausdrucksmittel der Kunst maßgebend. Die Bilder mögen, einzeln aufgezählt, diese allgemeineren Bemerkungen zu illustrieren versuchen.

Claude Gelée, le Lorrain (1600–1682).

Christus erscheint der Magdalena. Weite, blaudunstige Landschaft, deren grünlicher Vordergrund von einem Zaun begrenzt und die seitlich von je einem Hügel abgeschlossen ist. Auf dem Gipfel des kahlen Hügels rechts die drei Kreuze von Golgatha, an seinem Fuße das Tor des Grabes Christi, in dem ein Engel (kleinfigurig) wachend sitzt. Links vor dem mit Bäumen bestandenen Hügel in kleinen Figuren Christus als Gärtner in blauem Gewand und vor ihm kniend Magdalena. Im Mittelgrund tiefliegend die Ansicht einer ummauerten Stadt (Rom); in der Zahl ihrer Bauten ist eventuell das Kolosseum zu erkennen. In der Ferne blaue Gebirgszüge (Albanerberge).

Bezeichnet rechts unten: CLAUDIO I V F ROMAE 1678 (nicht 1681).

Leinwand, H.: 0,83, Br.: 1,39. Beglaubigt durch das Liber Veritatis, Nr. 194; nach diesem für den Kardinal Spada gemalt. Nach Smith, Cat. rais., vol. VIII., pag. 302, im Jahre 1837 in der Sammlung William Beckford, Fouthill. Vergl. ferner: Marc Pattisson, Claude Lorrain, Paris 1884, pag. 110—115—192—224.

Johann Karl Loth (Carlo Lotti, Carlotto). München 1632, Venedig 1698.

Kain und Abel. Lebensgroße Figuren vor düsterbraunem Hintergrund. Im Vordergrund liegt horizontal bildeinwärts nach rechts der erschlagene Abel am Boden; der nackte Körper nur mit schmutziggrauem Lendentuch bekleidet; beim Fall zu Boden sind beide Arme über den Kopf des Toten geschlagen. Hinter ihm in der Mitte des Bildes enteilt diagonal nach rechts außen Kain, der mit einem trübbraunen Schurzfell angetan ist. Links rückwärts ein Opferaltar mit branstigrot flackerndem Feuer.

Leinwand, H.: 2,05, Br.: 1,70.

Erworben als Geschenk des Herrn Marczell von Nemes-Budapest. Das Bild stammt aus den Sammlungen Dr. Sterne (versteigert 1886 bei Artaria-Wien, Nr. 835) und Konsul Weber-Hamburg (versteigert bei Lepke-Berlin 1912, Nr. 150); in beiden Samm-

lungen ging das Werk als *Salvator Rosa*, während es heute in der Städelschen Galerie als *Bartolommeo Passante* bezeichnet wird, über dessen künstlerische Eigenart Näheres vorerst nicht bekannt ist. Dagegen läßt sich das Bild auf Grund seines düsterroten Farbentones und auf Grund der Übereinstimmung der Typen (vergleiche namentlich: I. C. Loth, der barmherzige Samariter, Wien, kunsthistorisches Hofmuseum, Nr. 66, dort bolognesisch um 1650) zwanglos dem *Johann Karl Loth* zuweisen, worauf mich Dr. Alfred Wolters aufmerksam machte. Vergleiche ferner: H. Voß, Italienische Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien, Zeitschrift für Bildende Kunst, Dezember, 1911 pag. 71. Der guten Ordnung halber ist noch zu erwähnen, daß die Höhenmaße des Bildes, wie sie sich in dem Katalog Sterne (3,32 m) finden, offenbar auf einem Druckfehler beruhen, da das Bild, vergleicht man es mit der Radierung Ungers im Katalog Sterne, inzwischen nicht beschnitten worden zu sein scheint.

Francesco Zucarelli (1702–1788).

Landschaftsbild. Weite Flußlandschaft, die rechts und links von ragenden Baumkulissen, im Hintergrund von blauer Gebirgshöhe abgeschlossen wird. Im Mittelgrund links am Fluß ein um eine mittelalterliche Turmruine gruppiertes Dorf, von dem eine Brücke nach rechts über den Fluß führt. Die Ufer des Flusses, der das Bild durchquert und auf seinem Laufe Stromschnellen und kleine Wasserfälle bildet, sind mit Staffagefigürchen von Hirtenvolk belebt, die pikante Farbenflecke von Lichtblau und Rot in die gleichmäßig getönte Landschaft bringen.

Leinwand, H.: 0,82, Br.: 1,20.

Sir Thomas Lawrence (1769–1830).

Männliches Porträt (John James, first marques of Abercorn). Halbfigur in Vorderansicht, der Körper leicht nach links gewandt; der linke Arm ist in die Hüfte gestützt. Zeittracht: schwarzer Rock mit Ordensstern, weiße Weste, über die hellblaues Ordensband läuft. Im Hintergrund roter, leichtgeraffter Vorhang.

Leinwand, H.: 0,94, Br.: 0,765. Das Bild entstammt der Kollektion Lady Aberdeen in Dublin.

Edouard Manet (1832–1883).

Eine Croquetpartie. Gartenrasen, der im Hintergrund von Gebüsch und Laubwand abgeschlossen ist; auf dem Rasen von links vorne nach rechts in die Tiefe in Abständen verteilt vier Figuren. Ganz vorne links lagert ein Mann in einer Hemdenbluse am Boden; er ist vom Rücken gesehen und wendet sich zu einer bei ihm stehenden Dame in blauem Kleid, die sich auf einen Croquethammer stützt. Sie wendet sich nach rechts, wo im Mittelgrund eine hellgekleidetete Dame steht, die mit Croquetieren beschäftigt ist. Im Hintergrund rechts steht vor sich öffnendem Weg ein Herr in heller Sommerkleidung, sich nach links zu dem Gebüsch wendend.

Leinwand, H.: 0,71, Br.: 1,05.

Bezeichnet links unten: Manet.

Das Bild ist in den Jahren 1873—1874 im Garten des Malers Alfred Stevens, Rue des Martyrs, gemalt; Auktion Manet Nr. 44, Duret Nr. 170.

Piero di Cosimo (?) (1462–1521).

Ruhe auf der Flucht. Den Vordergrund des Bildes füllt die verhältnismäßig große Figurengruppe, die in der Form eines gleichschenkligen Dreiecks aufgebaut ist. Die am Boden sitzende Maria, die mit beiden Armen das stehende, sich an sie herandrückende Kind umfaßt, bildet den rechten Schenkel, während der linke durch zwei geschichtete Polster und den dahinterkauernden alten Joseph zustande kommt. Landschaft im Hintergrund; rechts eine den Figuren nahgerückte Felsenkulisse, links über Wasser und hügeliges Wiesenterrain Ausblick in blaue Ferne.

Leinwand, H.: 0,70, Br.: 0,56. Das Bild ist von der ehemaligen Holztafel, auf die es gemalt war, auf Leinwand übertragen worden, wie die Wurmlöcher, die in die heutige Leinwand durchgestoßen sind, beweisen. Was den Zustand des Bildes anlangt, so muß man erst die beabsichtigte Regeneration (System Pettenkofen) abwarten, ehe zu einem endgültigen Urteil gelangt werden kann; vorerst scheint eine nicht gerade sorgfältige Behandlung in der Vergangenheit und neuere Übermalung dem Stück nicht gerade Vorteil gebracht zu haben.

Die Nachprüfung der Typen des vorliegenden Bildes mit denen Botticellis (an den die Komposition zuerst denken ließ), des sog. Amico di Sandro und Botticinis, hat die einstweilige Benennung Piero di Cosimo aus Gründen formaler Detailübereinstimmungen immer noch als die wahrscheinlichste erscheinen lassen.

B—d.

NEKROLOGE

In Weimar ist am 26. August **Paul von Joukowsky** verschieden, in Wagnerkreisen eine sehr geschätzte Persönlichkeit. Er schuf u. a. Familienporträts des Hauses Wagner, und war an der Ausstattung des »Parsifal« an erster Stelle beteiligt. Joukowsky, vielfach der künstlerische Beirat des Zaren, ist auch der Schöpfer des Denkmals Alexanders II. im Kreml in Moskau; nach seinen Plänen ist eine russische Kirche in Rom kürzlich erbaut worden.

PERSONALIEN

Professor Dr. **Julius Vogel** ist soeben zum **Direktor** des Leipziger Museums der bildenden Künste als Nachfolger Theodor Schreibers ernannt worden. Der neue Direktor, langjähriger Kustos am genannten Museum, hat bereits vor 20 Jahren ein umfangreiches Werk über »Das Städtische Museum zu Leipzig von seinen Anfängen bis zur Gegenwart« veröffentlicht; auch als ausgezeichneter Kenner von Anton Graff hat sich Vogel einen Namen geschaffen; bekannt ist er ferner als Goethe-Forscher. Er hat sich ganz besonders um die Vervollständigung und den Ausbau der graphischen Abteilung des Museums verdient gemacht, die unter seinen kundigen Händen, namentlich soweit Leipziger Künstler in Betracht kommen, zu einer außerordentlichen Reichhaltigkeit angewachsen ist. Die Klinger- und Greiner-Abteilung steht heute an Bedeutung fast unübertroffen da, wie Vogel überhaupt stets ein liebenswürdiger Förderer Leipziger Künstler war, deren Bedeutung er rechtzeitig erkannte. So sind also alle Aussichten vorhanden, daß das Leipziger Museum auch unter seiner Leitung den Ruf als eine der bedeutendsten Sammlungen moderner Kunst in Deutschland bewahren und vergrößern wird.

An die **Technische Hochschule zu Berlin-Charlottenburg** ist ein neuer etatsmäßiger Professor berufen worden, Professor **Bruno Schulz** von der Technischen Hochschule in Hannover. Professor Schulz wird die Professur für antike Baukunst übernehmen, die durch den Tod des Geh. Reg.-Rates Prof. Dr. Heinrich Strack in diesem Jahre frei geworden ist.

DENKMALPFLEGE

Auf dem **12. Tag für Denkmalpflege** in Halberstadt muß das interessante Thema »Denkmalhandel und Denkmalpflege« fortfallen, da Direktor Professor Dr. Karl Koetschau wegen Übernahme seiner neuen Stellung am Kaiser Friedrich-Museum verhindert ist, an der Tagung teilzunehmen. Dafür wird Dombaumeister Knauth-Straßburg über die Restaurierung der Turmfundamente des Straßburger Münsters, Professor Rathgen-Berlin über die neuesten Ergebnisse seiner Versuche mit Steinschutzmitteln sprechen. Der Halberstädter Stadtbaurat Sinning und Professor Emil Högg in Dresden werden überdies eine Ausstellung von Aufnahmen und Abbildungen alter Wohnhäuser veranstalten, um den Vortrag über moderne Ladeneinrichtungen zu illustrieren.

In den »Hamburger Nachrichten« Nr. 356 wird Klage geführt, daß es allen Bemühungen nicht gelingen zu wollen scheint, die dem Einsturz nahe **Kapelle zu Grambeck bei Mölln** vor dem Untergang zu retten. Am Geldmangel liegt es nicht, und die sachlichen Schwierigkeiten sind nicht groß; denn die kleine Kapelle ist ein Fachwerkbau, der sich ohne namhafte Umstände instandsetzen ließe. »Es ist ein Hohn auf unsere mit so viel Anspruch auf Lob und auf Anerkennung auftretende Heimatschutzbewegung, daß sich für das bescheidene Gebäude kein Sinn rührt und die Agitation vollständig versagt — aber auch für gewisse Zustände innerhalb unserer Denkmalpflege ist die Sache höchst charakteristisch; auch sie versagt, ob willig, ob unwillig, gänzlich.« Es handelt sich vielleicht um den ältesten überhaupt vorhandenen kirchlichen Fachwerkbau Norddeutschlands. Er ist nicht bestimmt datierbar, muß aber in die frühere gotische Zeit zurückgehen, worauf Teile der sehr altertümlichen Ausstattung deuten. An ihm selber ist sowohl die Holz- als die Steinkonstruktion und die Behandlung des Dachwerks von Bedeutsamkeit. — Ebenda finden wir Nachricht (Nr. 354) über die Herstellung des **Büsumer Altars** von 1712. Diese ist deshalb beachtenswert, weil sie einem Werke gegolten hat, das »aus der bösesten Zeit nicht des Willens, aber des Könnens der bildenden Kunst dieser Lande stammt«. Der Altar war nicht gut berüchtigt wegen der großen Ungeschicklichkeit, zu der, nach vielhundertjähriger Übung und häufiger Annäherung an die Höhen der Vollendung, das Können in der Behandlung des Figürlichen um 1700 heruntergesunken war. Bei dem einfarbigen Anstrich, der das Werk deckte, stellte sich die Häßlichkeit des Figürlichen desto heftiger vor die Augen. Von der Herstellung erhoffte man höchstens eine Besserung des Unbefriedigenden; nun stellt sich, im Glanze und der Pracht der ursprünglichen, vom besten und treuesten Staffiermaler des Landes hergestellten Bemalung und Vergoldung strahlend, das Werk in überraschender Wirkung dar. Das Figürliche tritt in seinen Schwächen so weit zurück, daß die Unschönheiten wieder erträglich werden; die ornamentalen und allgemeinen Vorzüge des Aufbaues heben sich so schön hervor, daß man den Wert des Alten fühlt: dergleichen ist für das originale Streben unserer Zeit doch unerreichbar. — Im Behälter des Altars sind von den *Reliquien* bescheidene Reste gefunden, beigesetzt in einem kleinen *Kruge*. Dies ist für diese Gegenden etwas Neues; bislang sind nur Bleikästchen gefunden. Übrigens fehlten alle Beigaben der Reliquie; auch ist die Urne zerbrochen, des oberen Teils verlustig. Man wird, obwohl das Sepulcrum ganz unberührt schien, kaum anzunehmen haben, daß sie schon zerbrochen gewesen sei, als man sie beisetzte.

DENKMÄLER

Christomanos-Denkmal am Rosengarten. Die Arbeiten am Christomanos-Denkmal am Karerpaß sind im vollen Gange. Die größte Schwierigkeit verursachte der Transport der einzelnen bis zu 800 kg wiegenden Teile der großen Granitbank vom Paß zum Denkmalsplatz. Der Schöpfer des zweieinhalb Meter hohen bronzenen Adlers, Bildhauer Willy Zügel-München, wird die Aufstellung seines Werkes selbst leiten.

AUSGRABUNGEN

Rom. Ausgrabungen in den Caracallathermen. Auf Anregung Prof. *Rodolfo Lancianis,* der die Oberleitung der Regulierungsarbeiten für die *Passeggiata archeologica* hat, zu welcher auch die Caracallathermen gehören, sind seit einem Jahr große Ausgrabungen in diesem ausgedehntesten Ruinenkomplexe Roms unternommen worden, und die Ergebnisse der Forschungen sind über alle Erwartungen wichtig. Nicht nur hat man zwei schöne archaische Hermen eines Apollo und eines indischen Bacchus unversehrt gefunden, sondern auch die Fragmente einer kostbaren Aphroditestatue praxitelischen Stils. Die Ausgrabungen, die Dr. *A. Valle* leitete, um das großartige Schleusensystem der Thermen zu erforschen, haben zu einer ganz unvermuteten Entdeckung geführt. Man stieß im nördlichen Teil der Ruinen auf eine Treppe, die zu verschiedenen unterirdischen Räumen führt, in welchen man mit Leichtigkeit das größte Mytreum Roms erkannte. Aus verschiedenen Vorräumen und einer Art von kleiner dreischiffiger Basilika bestehend, enthält das Heiligtum des asiatischen Gottes, zu dessen Kultus sich so viele in Rom seit den ersten Zeiten des Kaiserreichs bekannten, nicht nur Fragmente der gewöhnlichen stieropfernden Statue des Gottes, sondern auch Altäre mit der symbolischen Schlange und Freskenfragmente. Die weiteren Ausgrabungen haben zur Auffindung anderer großer unterirdischer Räume geführt, von denen einige Säle bis 40 Meter lang und 20 Meter breit sind, so daß wohl die Annahme richtig ist, daß sie zum Aufenthalt der Thermenbesucher bestimmt waren. Leider sind sie allen Schmuckes systematisch beraubt worden und die Forscher stießen auf eine Gruppe von neun Skeletten von Räubern, die durch den Einsturz eines Gewölbes getötet wurden, während sie damit beschäftigt waren, dessen Täfelung abzureißen. Vom mannigfaltigen Leben, das sich während des Mittelalters in diesen unterirdischen Sälen abspielte, geben einem noch eine Mühle und ein zum Weinkeltern eingerichteter Raum ein klares Zeugnis. *Fed. H.*

AUSSTELLUNGEN

Im Berliner Kunstgewerbe-Museum ist die **Ausstellung »Alte und neue Gartenkunst«**, veranstaltet von der Deutschen Gesellschaft für Gartenkunst, Gruppe Brandenburg, eröffnet worden. Den Lichthof füllen Pläne, Modelle und Abbildungen privater und öffentlicher Gartenanlagen von heutigen deutschen Gartenkünstlern und Behörden. Die Bibliothek des Kunstgewerbemuseums und Privatsammler haben eine reichhaltige Auswahl älterer Werke und Einzelblätter über die Gartenkunst der letzten Jahrhunderte vereinigt.

Siena. In diesen Tagen ist die **Ausstellung der Werke Duccio di Buoninsegnas,** des ehrwürdigen Alt-

vaters der sienesischen Malerei eröffnet worden. Originaltafeln sind aus *Crevole, Asciano, Montepulciano, Montalcino, Montolivelo Maggiore, Lucignano* usw. gekommen. Zahlreiche Photographien vervollständigen die interessante Sammlung. *Fed. H.*

In der Mayerschen Hofkunstanstalt für kirchliche Kunst in München waren für einige Tage gemalte **Kirchenfenster** ausgestellt, zu denen der in München schaffende bekannte Schweizer Künstler **Alois Balmer** die Vorlagen geliefert hatte. Vier männliche und vier weibliche Heilige zeigen die charakteristische ernste und doch nicht starre Kunst Balmers, der die ganze große Tradition der Schweizer Glasmalerei noch voll empfindet und dabei doch seiner schönen Aufgabe mit ganz moderner Auffassung nahegetreten ist. Namentlich was Charakterisierung der Heiligen und ihre Tracht betrifft, so hat sich der Künstler nicht in historische oder traditionelle Bande gefesselt, sondern hat freiwaltend kräftige Farben und Linien wirken lassen. So sind seine Heiligentypen von der Konvention befreit, es sind moderne Gestalten, so weit es der Rahmen des Auftrags gestattet hat, der von dem bayerischen Kultusministerium für die Kirche von Aindling bei Augsburg erteilt worden ist. — Die von der Hofkunstanstalt Mayer in ganz vortrefflicher Weise auf das Glas übertragenen Figuren und Farben Balmers sind ein schönes Beispiel dafür, wie die zeitgenössische Glasmalerei wohl imstande ist, Neues zu schaffen, ohne dabei die großen Vorbilder zu vergessen. *M.*

SAMMLUNGEN

Aus Anlaß der vierzigjährigen Tätigkeit des Generaldirektors Wilhelm Bode an den **Berliner Museen** haben wieder eine Anzahl Bekannter und Freunde für die Sammlungen eine größere Reihe von Werken als **Geschenke** überwiesen. Die Neuerwerbungen werden in einem ausführlicheren Artikel in einer der nächsten Nummern der »Kunstchronik« behandelt werden. Diese Stiftungen stellen nicht nur eine schöne Ehrung des Generaldirektors dar, sie bringen auch den Sammlungen manches seltene und erlesene Stück.

Von **Essen** war vor kurzem gelegentlich des Krupp-Jubiläums vielfach die Rede und allein der Umstand, daß das jetzige Haupt der Weltfirma der Stadt eine Million Mark für Kunst- und Museumszwecke übergab, konnte die Aufmerksamkeit darauf hinlenken, daß man in der gewaltig aufblühenden niederrheinischen Industriestadt auch die Musen nicht ganz vernachlässigt. Gerade in den letzten Jahren hat das Stadtbild Essens große Änderungen erfahren: Warenhäuser und Gasthöfe in den modernsten, nicht immer glücklichen Formen schießen unweit des ehrwürdigen Münsters in die Höhe und eine ganze Avenue von Bankpalästen mit der bedeutenden kühngeschwungenen Fassade der Reichsbank als Mittelpunkt ermangelt nicht imposanter großstädtischer Wirkung. Das Wertvollste, womit schöpferischer Geist und gediegene Kunstübung die Heimat der Kanonen und Panzertürme beschenkt hat, ist freilich nicht innerhalb des Weichbildes der Stadt zu suchen. Des Architekten **Georg Metzendorf** schlechthin bewundernswerter Städtebauversuch auf der Margarethenhöhe, die Gründung der Frau Exzellenz Krupp, wird mehr und mehr dem künstlerischen Rufe Essens zur Ehre gereichen — hier kann nur mit wenigen Worten auf diese hochbedeutende Schöpfung hingewiesen werden.

Von dem **Essener Kunstmuseum** ist früher nicht viel bekannt geworden. Der Grundstock wurde durch eine der Stadt hinterlassene Gemäldesammlung des Landgerichtsdirektors Cappell und seiner Gattin gelegt. Es ist dann, da es an einer fachmännischen Leitung fehlte, mehr dem Zufall vertrauend gesammelt worden. Erst in den letzten Jahren, seitdem der junge energische Direktor Ernst Gosebruch an der Spitze steht, ist mehr durch klug zusammengestellte Ausstellungen als durch den ererbten Museumsbesitz das Essener Publikum zu einem engeren Anschluß an die neuere Kunstbewegung veranlaßt worden. Es ist ganz natürlich, daß nach so langer Vernachlässigung der bildenden Kunst zunächst einmal das Fundament gelegt wurde, indem eine mehr kunsterzieherische Tätigkeit vorangehen mußte. Auch die vielbesprochene Ausstellung »Die Industrie in der bildenden Kunst« muß unter diesem Gesichtswinkel betrachtet werden. Man täte diesem Unternehmen unrecht, wollte man bei der Überfülle der ausgestellten Kunstwerke lediglich nach Qualitätswerten suchen. Was Gosebruch erstrebt, seinen niederrheinischen Landsleuten die neue Schönheit, den Rhythmus im Industrieleben aufzuzeigen — auch sein gutgeschriebenes Katalogvorwort ist ein Schritt auf diesem Wege —, kann dem nicht unnütz erscheinen, der den rheinischen Volkscharakter mit der überlieferten Hinneigung zum Leicht-Gefälligen, zum »Plaisierlichen« kennt. Es darf mit Befriedigung festgestellt werden, daß das Essener Publikum der Veranstaltung gegenüber das größte Interesse zeigt, daß verschiedene wertvolle Stiftungen von Industriebildern dem Museum zugewandt wurden und — daß es der Direktion durchaus fernliegt, von der Kruppschen Million lediglich gemalte Hüttenarbeiter, Walzwerke und Hafenanlagen zu kaufen. Mehr und mehr wird es auch in Essen, bei aller berechtigten Berücksichtigung lokaler Eigenart, gelingen, Kunst um ihrer selbst willen zu schätzen, gleichviel, ob es sich um eine »Mittagspause im Hamburger Hafen« oder um eine »Auferweckung des Lazarus« handelt. *C.*

VEREINE

Der diesjährige Bundestag des **Bundes Deutscher Architekten** findet am 5. Oktober in Halle statt.

FORSCHUNGEN

In der »Zeitschrift für christliche Kunst«, Sp. 149ff. berichtet der Provinzialkonservator von Schleswig-Holstein, Richard Haupt, über »eine **Carolingische Kirche** hoch im Norden«, die Kirche zu *Schenefeld* in Holstein. Sie zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit der Kirche zu Goldbach. Das Schiff hat die Fensteröffnungen in zwei Reihen übereinander gehabt; von dem eigentlichen Fenster sind Holzsprossen und Marienglasreste gefunden worden. Auch zwei Portale sind erhalten, und im Boden hinter der Stelle des Hauptaltars eine Conche, die als Confessio oder Exedra erklärt wird. Ein runder Bau, der abgesondert neben der Kirche gestanden hat, kann die Taufkapelle gewesen sein, denn die Schenefelder Kirche hatte in der ältesten Zeit den Rang der bischöflichen Hauptkirche im Gau der Holsten.

Mit der Publikation eines unbekannten Porträts des Bischofs Tomaso Negri von **Lorenzo Lotto,** das sich im Franziskanerkloster Paludi bei Spalato befindet, beginnt Max Dvořák im V. Bande des Jahrbuchs des kunsthist. Instituts der k. k Zentralkommission für Denkmalpflege eine Serie von Publikationen »Italienische Kunstwerke in Dalmatien«, die die reichen, aber fast gänzlich unbekannten Kunstschätze dieses Landes der Forschung zugänglich machen sollen. Das prächtige, nicht ganz lebensgroße Porträt des Bischofs (Brustsẗück) trägt auf der Rückseite die Inschrift aus dem 16. Jahrhundert: »Laurentius Lotus 1527« und ist durch die starke Beeinflussung seitens nordischer Kunst sowohl für Lotto selbst, als auch für das gegenseitige Verhältnis italienischer und nordischer Kunst im 16. Jahrhundert besonders interessant, da es »in der Erfindung

an niederländische Arbeiten und in der zeichnerischen Durchbildung an Dürer« erinnert.

Eine unbekannte Zeichnung Sebastiano del Piombos zum Fresko des »Propheten mit dem Engel« im rechten Bogenzwickel über der ersten Kapelle rechts in S. Pietro in Montorio zu Rom veröffentlicht Hans Tietze in dem vor kurzem erschienenen V. Bande des Jahrbuchs des kunsthistorischen Instituts der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege (1911). Die Zeichnung, die sich in der Fürstbischöflichen Bibliothek in Kremsier befindet, ist für die Absichten des Künstlers im ersten Jahrzehnt seines römischen Aufenthaltes, wo er zur maniera grande Michelangelos sich durchzuringen versuchte, sehr aufschlußreich. Tietze stellt die Zeichnung mit der Studie zu einer Frau in der Londoner »Auferweckung des Lazarus« (Frankfurt, Städelsches Institut) und mit der Studie zum Jakobus der »Verklärung« in S. Pietro in Montorio zn Rom (Chatsworth) zusammen. In all diesen Zeichnungen zeigt sich trotz der Bemühung, Michelangelo nahe zu kommen, Sebastianos »unausrottbare venezianische Begabung« in der Freude an den Tonschattierungen und in der Anmut der Linien.

LITERATUR

»Die gesammelten Schriften zur neueren Kunst« von **Hugo von Tschudi** sind soeben bei F. Bruckmann A.-G. in München erschienen. Der Herausgeber E. Schwedeler-Meyer, Museumsdirektor in Reichenberg i. B., früher langjähriger Assistent Tschudis an der Nationalgalerie, hat dem Bande eine von warmer Anhänglichkeit an den Verstorbenen diktierte Biographie vorausgeschickt, für die ihm von der Witwe die Tagebücher Tschudis zur Verfügung gestellt worden sind. Das Werk umfaßt dreizehn Schriften und Aufsätze Tschudis und ein Verzeichnis seiner sämtlichen literarischen Arbeiten in chronologischer Folge.

Die Lebensbeschreibung der **Vigée-Lebrun** erscheint jetzt in deutscher Übertragung von Martha Behren mit Vorwort von Dr. Paul Ortlepp im Verlage von Alexander Duncker in Weimar.

Herbert, John A., *Illuminated Manuscripts,* London, Methuen and Co. (1911) 25 Shillings.

Der Verfasser, Assistent in der Handschriftenabteilung des British Museums, gibt im vorliegenden stattlichen Band der Sammlung »The Connoisseurs Library« einen allgemein verständlichen Abriß der Entwicklung des malerischen Buchschmuckes von der Spätantike bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Am ausführlichsten behandelt er die englische Schule, was leicht erklärlich ist, und für diese wird sein Buch auch im engeren Kreis der Fachgenossen willkommen sein, denn in der Gruppierung der Denkmäler, wie auch in der Charakteristik der einzelnen Schulen geht Herbert noch über das von Haseloff in Michels Histoire de l'art Gegebene hinaus. Da Herberts Buch der erste Versuch ist, die Miniaturmalerei des Mittelalters zusammenhängend auf wissenschaftlicher Grundlage zu würdigen, waren die vom Verfasser zu bewältigenden Schwierigkeiten nicht gering. Man muß bekennen, daß er seine Aufgabe im großen und ganzen trefflich erledigt hat. Manche Kapitel hätten vielleicht etwas ausführlicher werden können, so vor allem die die deutsche Miniatur behandelnden, doch ist das Bild, das man durch die Lektüre des Herbertschen Buches gewinnt, ein überaus einheitliches. Herbert zieht hauptsächlich die reichen Bestände der British-Museums-Bibliothek heran, auch sind die in ausgezeichneten Lichtdruckillustrationen zum größten Teil diesen entnommen. Das will nicht sagen, daß die Materialkenntnisse des Verfassers beschränkt seien, vielmehr hat man diesen Umstand lediglich durch den ausgesprochen englischen Charakter seines Buches zu erklären. Ausgiebig werden dann auch die Schätze der Bibliotheken von Cambridge und Oxford, sowie die reichen englischen Privatbibliotheken, wie die des Mr. Yates Thompson, und die Sammlung des Mr. Pierpont Morgan herangezogen. Getreu dem Charakter des Buches, hat Herbert alles Hypothetische, wie Zuschreibungen von anonymen Handschriften an Miniaturisten oder an Maler, weggelassen. Eine nützliche Ergänzung des Textes bildet die »Note« über die verschiedenen Arten der liturgischen Handschriften im Mittelalter, mit genauen Inhaltsangaben. Nicht hoch genug einzuschätzen ist die am Schluß des Bandes gegebene sehr ausführliche Bibliographie über die Miniaturmalerei des Mittelalters. Dieselbe enthält alle nur irgendwie nennenswerten Publikationen auf dem Gebiete und bietet so ein willkommenes Hilfsmittel zur Ergänzung der Angaben des Handbuches. Die ausführlichen, systematisch angeordneten Indices lassen nichts zu wünschen übrig; Druck und Papier sind schön, ebenso der Einband. *M. H. Bernath.*

Joseph Gramm, *Die ideale Landschaft, ihre Entstehung und Entwicklung.* Freiburg i. B. Herder. 1912. 2 Bände.

Wenn es überhaupt keine leichte Sache ist, den Entwicklungsgang einer Kunst in Worten begreiflich zu machen, so gilt das ganz besonders von der Landschaftsmalerei. Hauptgegenstand der Kunst ist ja der Mensch, dessen Erscheinung im ganzen wie im einzelnen uns geläufig, so daß wir uns daran gewöhnt haben, die Darstellung desselben nach den verschiedenen Kulturvölkern und Zeiten zu differenzieren. Die ihn begleitende Landschaft, wenn überhaupt eine solche nötig erscheint, gilt als nebensächliches Füllsel und wurde in der Regel ignoriert, so daß, wie der Verfasser beklagt, der Mangel an zusammenfassenden Vorarbeiten sich ziemlich fühlbar macht. Das führte den feinsinnigen Kunstgelehrten zu dem Unternehmen, dem allmählichen Erwachsen der Landschaftsdarstellung aus primitiven Naturandeutungen im Hintergrund des Historienbildes nachzugehen und die Zusammenhänge mit den Kulturwandlungen und dem von ihnen bedingten Wandel des Naturgefühls klarzulegen. Dabei mußte er sich, wie dies auch der Untertitel »Die Entwicklung der Landschaftsmalerei von der Antike bis zum Ende der Renaissance und das Werden der idealen Landschaft« begrenzt, entschließen, auf die Darstellung der Vollreife der idealen Landschaft im 17. Jahrhundert, wie auch in der Zeit des Klassizismus und der Romantik zu verzichten.

Er spannt dabei den breit angelegten historischen Teil (S. 57–480) zwischen einen einleitenden allgemeinen Teil und einen Rückblick. Wir glauben, daß es nützlich gewesen wäre, beides in den historischen Text zu verarbeiten, um Wiederholungen zu vermeiden. Immerhin war im allgemeinen Teil Gelegenheit, sich mit den Begriffen abzufinden, wenn auch Definitionen wie jene der »idealen Landschaft« als »eine auf Grund einer ethischen Vorstellung mit freier Benutzung der Naturvorbilder nach künstlerischen Gesichtspunkten bildmäßig gestaltete (komponierte) Landschaft« nicht eben lichtvoll wirken.

Hochschätzbar ist der umfassende historische Teil. Der Verfasser gebietet über weitgehende Bekanntschaft mit den Originalen, deren bezügliche Qualitäten und Zusammenhänge. Er weiß die Gruppen zu gliedern, den Entwicklungsfaden zu finden und die Höhepunkte zu markieren. Er verfügt dann über die richtige Schätzung der einschlägigen, namentlich neuesten Literatur, deren Zusammenbringen ebenso verdienstlich wie deren kritische und doch anerkennende Verwertung. Dazu über eine reiche und auch dem Ateliergebrauch gerecht werdende blühende Sprache, so daß der feinfühlige Ästhet und der erfahrene Kunsthistoriker sich die Hände reichen.

Daß der Verfasser die ältere ostasiatische Landschaft außer Betracht läßt, ist vollauf gerechtfertigt durch den Umstand, daß Ostasien erst sehr spät von Einfluß auf die westliche Entwicklung wird. Ja, wir glauben sogar, daß es überflüssig war, wenn der Verfasser sich mit der Kunst des Euphrat- und Nillandes beschäftigte, da trotz Jagddarstellungen, Architekturen, ja selbst Terrain und vereinzelt Vegetabilischem von Landschaft im eigentlichem Sinne keine Rede ist. Erscheint doch selbst die landschaftliche Bedeutung der ältesten Griechenkunst (Kreta und Mykenä) überschätzt. Noch im historischen Hellas ist die Kunst fast ganz an die Menschendarstellung geknüpft, wenn auch selbst in der Vasenmalerei gelegentlich landschaftliche Hintergründe, freilich ohne Spur von Perspektive, versucht werden müssen, um dem Gegenstand gerecht werden zu können. Monumentale Wandmalerei mit landschaftlichen Gründen wird zwar in klassischen Berichten erwähnt, ist aber leider nicht erhalten. Der berühmte Bilderzyklus der Lesche der Knidier zu Delphi, der übrigens nicht allein steht, läßt auf landschaftliche Gründe beiderseits von den Figurengruppen schließen, wobei aber an Tiefenwirkung durch Unterscheidung von Raumzonen nicht zu denken ist (Übereinander statt perspektivischem Hintereinander). Illusionsmalerei tritt erst in der Szenenkunst des Agatharchos von Samos in Kraft, welche, wenn auch zunächst auf architektonische Darstellungen beschränkt, nicht ohne perspektivische Wiedergabe gedacht werden kann. Zu breiterer Anwendung derselben scheint es erst in hellenistischer und der damit zusammenhängenden römischen Kaiserzeit in der Wandmalerei gekommen zu sein. Das Figürliche tritt dann auch gelegentlich als Staffage zurück, wie dies die esquilinischen Odysseelandschaften der Vatikanischen Bibliothek zur Erscheinung bringen. Das Landschaftsbild nimmt aber immer mehr dekorativen Charakter an und wird in der Wandmalerei der Wohnräume und Gräber flüchtig und summarisch. Die Landschaft als organisches Ganze vermochte den antiken Maler nicht in gleicher Weise zu interessieren, wie die Menschen und Tierwelt.

Das Mittelalter zeigt fast ein Jahrtausend lang Rückschritt oder besten Falles Reproduktion antiker Vorbilder. So die Virgilhandschrift der Vaticana oder die Ilias der Ambrosiana. Höher steht die Wiener Genesishandschrift, der es nicht an plastischer Modellierung fehlt. Am höchsten aber das Pariser Psalter aus dem 10. Jahrhundert, Bibl. Nat. cod. gr. 139. Im germanischen Norden ist im Gegensatz zu den Mosaiken Italiens von Wandmalerei der karolingischen Periode nichts erhalten, und an den Miniaturen fast nichts Landschaftliches, während in der ottonischen Periode systematisch gemusterte oder goldene Hintergründe an die Stelle der Landschaft treten. Unter den Wandmalereien nimmt S. Georg in Reichenau-Oberzell die erste Stelle ein, ohne übrigens in der Landschaft Erhebliches darzubieten. Nicht viel mehr leistet die spätere romanische Epoche und erst im gotischen Zeitalter beginnt in Frankreich die Emanzipierung von der leeren byzantinischen Schablone zugunsten einer naturgemäßeren Darstellung von Erdformen und Bäumen. Während in Deutschland die Manessehandschrift von 1330 (Universitätsbibliothek Heidelberg) wenigstens nach Charakterisierung des Laubwerks ringt, geht der französische Miniaturist der 1375 vollendeten Übersetzung des Augustinus in Paris bereits an die perspektivische Vertiefung des Bildraumes, worin der Handschriftenschatz Philipps des Kühnen von Burgund weitere Erfolge erzielt.

Aber weit voran ging Italien in der Wandkunst, in welcher Franz von Assisi, Dante, Petrarca, Boccaccio durch ihr Naturgefühl dem Einzug der Natur in die Malerei den Weg bahnen. Der architektonische und landschaftliche Hintergrund wird mit Giotto zur Regel, freilich nicht in unmittelbarer Wiedergabe eines bestimmten Naturausschnittes, sondern in Typen, nicht als Stimmungsfaktor, sondern als füllende Komposition ohne inneren Zusammenschluß mit der figürlichen Darstellung. Noch weniger als Giotto stellten die Sienesen die Raumprobleme in den Dienst der Erzählung, wenn auch Ambr. Lorenzetti in der architektonischen Szenerie Erhebliches leistet. Einige toskanische Schöpfungen heben sich jedoch vorteilhaft ab von der relativen Leere der Giottesken: so der Triumph des Todes und die Anachoreten im Campo santo zu Pisa und die Gemälde der spanischen Kapelle in S. Maria Novella zu Florenz.

Im Norden war den schönen burgundisch-niederländischen Livres d'heures, deren Kalenderbilder schon zu lebendigen Veduten geworden, durch die Gebrüder van Eyck eine glänzende Tafelmalerei gefolgt, welche zwar noch zu keinem organischen Ganzen gelangte, aber durch den Eintritt der Ölfarbe in den Malmittelkreis eine tonigere Naturwahrheit begünstigte. Erheblichen Vorschub leistete den Bestrebungen Jan van Eycks die holländische Landschaftschule besonders durch Dirk Bouts und Geertgen van Harlem, anmutig ergänzt durch den in Brügge tätigen Deutschen (Mainzer?) Hans Memling. Die Meister des Breviarium Grimani der Markusbibliothek zu Venedig zeigen ähnliche Bestrebungen und verwandtes Beiwerk auch die französischen Miniatur- und Tafelmeister Jean Fouquet von Tours, Enguerrand Charonton von Laon, Nic. Froment von Aix und Simon Marmion von Amiens.

Deutschland bleibt etwas zurück, doch dürfte der Verfasser den Lucas Moser von Weil und den in Ulm tätigen Hans Multscher unterschätzen. Obenan stand damals der Schweizer(?) Konrad Witz durch seine Raumbehandlung und Beleuchtungseffekte, die der Verfasser zutreffend würdigt, wie der schwäbische Stecher Martin Schongauer, im Kölner Gebiet der Meister des Marienlebens, dem sich jedoch die Meister der hl. Sippe und von S. Severin nicht gleichwertig anschließen. Auch die Nürnberger Hans Pleydenwurff und Mich. Wohlgemut bringen es zu keinen neuen landschaftlichen Werten.

In Italien steht der landschaftliche Hintergrund im Quattrocento seit Masaccio beträchtlich über jenem der Giottesken. Des Meisters Ausmalung der Brancacci-Kapelle im Carmine zu Florenz zeigt wirklichkeitsgemäße Raumdurchbildung mit Licht und Luft als verbindende, trennende und gliedernde Faktoren. Er ist der neue Raumbildner und Vertreter des sympathetischen Naturgefühls, dem das florentinische und umbrische Quattrocento folgt, teils die Perspektive, teils die Stimmung und poetische Naturbehandlung kultivierend. Licht- und Luftwirkung steigerte der Umbrer Pier della Francesca, so daß er der Ahnherr der Freilichtmalerei genannt werden konnte. Jeder der großen florentinischen Quattrocentisten trug zur Weiterentwicklung bei, wie auf den Spuren des Gentile da Fabriano die Umbrer bis Perugino der Stimmung zunehmend Rechnung trugen. In Florenz erscheinen besonders Filippo Lippi und Sandro Botticelli als die Maler der Naturbeseelung.

An der Schwelle des Cinquecento steht Fra Bartolommeo. Des Frate großzügige Andachtskunst findet im architektonischen Hintergrund Angemesseneres als in der Landschaft, wenn er auch in dieser den geistigen Gehalt der Szene in lebendiger Empfindung aufzunehmen, zu verstärken und zu einem neuen, inneren Verhältnis zu vertiefen strebt. In Lionardo, dem Denker und Forscher, geht auch der Dichter Hand in Hand. Dazu gehören als Grundfaktoren Farbe, Licht und Schatten: Lionardo wird zum bahnbrechenden Meister des Helldunkels und erweist sich durch seine zauberhaft poetischen Lichtwirkungen als

Vorläufer eines Correggio, Elsheimer und Claude. Michelangelos plastische Art stand der Landschaft überhaupt ferner und Raphael verharrte lange bei der peruginesken Art. Was seine wundervollen Architekturen der Stanzengemälde betrifft, so würdigt der Verfasser den Einfluß, ja die direkte Mitwirkung seines Landsmanns, Gönners und Freundes Bramante zu wenig, wenn auch zweifellos die bewundernswerten Lichtwirkungen in der Befreiung Petri Raphaels eigenstes Werk sind. Aber die ideale Landschaft Raphaels wird bei seinen Schülern zur dekorativen. Damit vermehrt sich ihr Umfang, so daß sich einige Künstler, wie Giovanni da Udine und Perin del Vaga speziell, ja fast ausschließend damit befassen, wobei die vorherige Hauptsache der figürliche Teil des Werkes zu mehr oder weniger bedeutsamer Staffierung verschrumpft, bis endlich namentlich in nichtkirchlichen Räumen die ganze Gemäldeausstattung aus selbständigen Landschaftfresken ohne menschliche Staffage besteht. So wohl zum erstenmal in der Sala del Giuramento der Villa Imperiale bei Pesaro, wo von gemalten Pilastern getrennt ein ganzer Zyklus solcher Landschaften als illusorische Ausblicke begegnen, nach B. Patzak, die Villa Imperiale in Pesaro, Leipzig 1908, von Camillo Mantovano gemalt. Solche reine Landschaftsbilder sind in sakralen Räumen selten, aber mit fast verschwindender legendarischer Staffage von Polidoro da Caravaggio und dessen Genossen Maturino wenigstens versucht. Bemerkenswert ist, daß diese Werke von größtem Einfluß auf Paul Bril geworden sind, der sie auch in seine nordische Heimat verbreitete. Die beiden Bahnbrecher scheinen sich der Öltechnik bedient und neben raphaelischen Einflüssen auch solche von Correggio und Sodoma empfangen zu haben.

Von den mittel- und oberitalienischen Meistern scheint zunächst Giov. Ant. Bazzi (Sodoma) hierhergehörig durch seine anmutig schönen, wenn auch etwas weichlichen Hintergründe, auf welche seine mailändische Schule, dann bei längerem römischen Aufenthalt Raphael, endlich correggianische Studien eingewirkt. Von den Ferraresen zeichnet sich Dosso Dossi durch seine prachtvolle Farbe und das Goldlicht seiner landschaftlichen Hintergründe aus und — wenn der ferraresischen Schule zuzurechnen — namentlich der Vorverkünder des Barock Antonio Allegri (Correggio), welcher der Landschaft eine malerische Phantasie widmet, die dem formal durchgebildeten Wesen der florentinischen Schule gegensätzlich ist.

Venedig endlich, das lange in den künstlerischen Fesseln von Byzanz gelegen, hatte dann seinen Kunstbedarf durch Fremde gedeckt, im Trecento durch den in Padua arbeitenden Giotto und seine Schule, dann durch den Umbrer Gentile da Fabriano, weiterhin durch die Florentiner Lippo Lippi, Castagno und Uccello. Die einheimischen Vivarini auf Murano werden erst von Bedeutung, als Antonello da Messina die Ölmalerei nach den Lagunen gebracht, während sonst nur Jacopo Bellini durch seine Reisen wie durch seine Beziehungen mit Mantegna seinen Gesichtskreis erweiterte. Er wurde übrigens ganz verdunkelt durch seinen Sohn Giovanni, in welchem die zwei genialsten Meister Venedigs wurzelten: Giorgione und Tizian, auf deren meisterliche Behandlung durch den Verfasser näher einzugehen der Raum verbietet. Die Lösung des Problems des koloristischen Zusammenklangs zwischen Mensch und Natur und der kompositionellen Befreiung, die zarten Wirkungen des Helldunkels wurde von einschneidendem Einfluß auf ganz Italien und darüber hinaus. Die ideale und bei Tizian speziell heroische Landschaft aber inspirierte auch die nordischen Meister des 17. Jahrhunderts, Elsheimer, Poussin, Dughet und Claude.

Von Tizians Nachfolgern bieten zwar der Dalmatiner Andrea Meldolla (Schiavone), Andrea Previtali von Bergamo, Savoldo von Brescia, der Veroneser Bonifazio dei Pitati manches Eigenartige, treten aber hinter der Kraft ihres Vorbildes, selbst hinter Seb. del Piombo und Lorenzo Lotto zurück. Paolo Veronese muß wegen seiner prächtigen architektonischen Prospekte hier besonders erwähnt werden. Ebenso der Paduaner Domenico Campagnola als der erste professionelle Landschafter Venedigs. Wir schließen uns übrigens auch dem Urteil des Verfassers an, daß Thode in seinem Tintoretto den Meister in der Landschaft überschätzt, wie auch, daß neuestens Greco in seiner von Tintoretto inspirierten Farbenskala »maßlos überschätzt« werde. Auch teilen wir das bescheidene Maß von Anerkennung, das der Verfasser der Landschaft, dem Genre, dem Tierbild und dem Stilleben der Bassani widmet.

Der nordischen Kunst des 16. Jahrhunderts steht der Verfasser kühler gegenüber. Die landschaftlichen Gründe des Quentin Massys sind stets komponiert und meist in den romantischen Motiven zu gehäuft. Romantischer Bildung erscheinen auch die Werke des Joos van Cleve d. Ä. (Meister des Todes der Maria). Joachim Patinier und Hendrik Bles zeigen bereits das Übergewicht der Landschaft und die Figuren beinahe als Staffage. Nicht von Vorteil war dann das Wandern nach Italien (Jan Gossaert, Bernaert van Orley u. a.) und es erscheint günstig für Jan van Scorel, daß dieser auf seiner Palästinafahrt Italien nur flüchtig berührte. Bedeutender wurde Hier. Bosch durch seine Brände und Geisterszenen, wie Pieter Brueghel d. Ä. durch seine bodenständigen reich staffierten Landschaften.

Höher als alle diese Niederländer des 16. Jahrhunderts stehen einige Deutsche. Vorab A. Dürer, der Oberitalien frühzeitig kennen gelernt, aber nach leisem Schwanken sein deutsches Wesen und seine mehr auf Schongauer als auf seinen Lehrer Wolgemut zurückgehende Art nach seiner Rückkehr wiedergefunden hatte. Figuren und Landschaft folgen linear den graphischen Künsten, welche ihn lange überwiegend beschäftigt hatten. Dadurch wirkt er mit Grünewald verglichen diesem gegenüber durchaus gegensätzlich. Epochemachend steht A. Altdorfer, mit Recht der Meister des heimischen Waldes genannt, und einer der Begründer des selbständigen Stimmungsbildes vor uns. Von den übrigen Donaumeistern hebt der Verfasser den Wolf Huber von Passau hervor. Lukas Cranach d. Ä. wird mit Recht als ein vielversprechender Meister in seiner Jugend und als philiströs in seinem Alter bezeichnet, wenn ihn aber der Verfasser an die Meister der Donauschule anzuschließen geneigt ist, können wir ihm nicht beipflichten.

Die schwäbische Schule zeigt in Hans Burgkmair entschiedenen Anschluß an Italien, der in dem Augsburger Kreuzigungsaltar von 1519 seinen Höhepunkt erreicht. In der Besprechung von Hans Holbein d. Ä., dessen Sebastiansaltar in München unter dem Zeichen italienischer Renaissance steht, hätte aber der Verfasser auf die Möglichkeit hinweisen sollen, daß die Altarflügel die Mitwirkung des hochbedeutenden Sohnes verraten. Besondere Abschnitte widmet schließlich der Verfasser dem großen Mathäus Grünewald und dem jüngeren Hans Holbein, deren landschaftliche Betätigung jedoch nicht umfänglich ist.

Dankbar sei zum Schlusse der Beigabe von 135 Photographien gedacht, welche den 2. Band füllen und das Studium des trefflichen Werkes wesentlich erleichtern.

F. Reber.

Das **Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler,** das Prof. Dr. Georg Dehio herausgibt, ist jetzt mit dem fünften Bande zum Abschluß gekommen. Er enthält in der gedrängten, eine Fülle von Tatsachenmaterial übersichtlich gruppierenden Art, die sich bei den früheren vier Bänden so bewährte, die Kunstdenkmäler von Nordwestdeutschland. Aachen, Braunschweig und Bremen, Goßlar, Halber-

stadt und Hildesheim, Köln, Magdeburg und Münster, Osnabrück, Stendal und Tangermünde werden hier von Dehio und seinen Mitarbeitern gründlich beschrieben, und für alle die kleineren Orte des Bezirkes wird ein schier unerschöpfliches Material ausgebreitet. Von Österreich wird erwartet, daß es mit einem Ergänzungsunternehmen dem deutschen Handbuch an die Seite treten wird. Für den ersten Band des Dehioschen Werkes ist bereits eine neue Auflage in Vorbereitung.

Hartmann, K. O., *Die Baukunst.* III. Barock und Neuzeit. Leipzig, Carl Scholtze, geb. 12 M.

Der dritte (Schluß-)Band übertrifft die Erwartungen, die man nach den beiden ersten Bänden hegen konnte. So umfassend und eingehend ist die neuere Baukunst überhaupt noch nicht dargestellt worden. Das römische Barock wird in seiner Entstehung und seiner sieghaften Ausbreitung über Europa geschildert; in Frankreich ist sehr geschickt und richtig gleich die Weiterentwicklung zum Rokoko damit verbunden, das auch in den übrigen nordischen Ländern vom Barock nicht zu trennen ist. Einen tieferen Einschnitt macht der Verfasser jedoch mit dem Neuklassizismus, in dem Frankreich seit ca. 1750 noch entschiedener die Führung übernimmt. Dazu wird in Deutschland auch die Schinkel- und Klenzezeit genommen. Man kann sagen, daß mit dieser Einteilung endlich die übersichtliche Ordnung im bisherigen Wirrwarr der Stilbezeichnungen gestiftet ist. Für das 19. Jahrhundert bleibt dann noch die Neuromantik und Neurenaissance übrig. Hier ist Deutschland als Herd des geistigen Umschwunges in die Führerrolle getreten. Die Kunst der Gegenwart, d. h. die Überwindung der historischen Stile ist am Schluß bei aller Kürze doch in ihren Wesenszügen noch recht treffend und anschaulich geschildert. Wir können voraussagen, daß dies Werk auf Jahrzehnte hinaus das klassische Lehrbuch für die Geschichte der Baukunst werden wird. Allerdings wäre es ohne die großen Vorarbeiten besonders deutscher Forschung und Aufnahmearbeit nicht denkbar. Denn welche Unterlagen für eine systematische Darstellung dieser Art nötig sind, ersieht man schon aus der Herkunft der ebenso zahlreichen wie musterhaft ausgewählten Abbildungen. *Bergner.*

Sveriges Kyrkor. Konsthist. Inventarium af *Sig. Curman & Johnny Roosval.* Bd. IV, 1. Heft (Uppland, Erlinghundra-Harde). Upsala 1912.

In Deutschland hat nach manchen vereinzelten, übrigens sehr interessanten Anläufen und Versuchen verschiedener älterer Zeiten, die Verzeichnung der Kunstdenkmäler in umfassender Weise nach dem nationalen Kriege von 1870 begonnen und ist so eine Frucht des Aufschwungs der nationalen Kräfte und ihrer Zusammenfassung. Es ist allerdings zugleich auch ein gewisser allgemeiner wissenschaftlicher Zug unseres ganzen Zeitalters, der zur enzyklopädischen Zusammenfassung auf allen Gebieten drängend, sich auch auf dem kunsthistorischen kräftig geltend macht, und so wundern wir uns fast und bedauern es, daß nicht überhaupt die Länder der zivilisierten Welt überall für ihr Streben einen ähnlichen Ausdruck finden.

In Schweden ist das nun der Fall. Man hat freilich auch dort, in des Reiches großer weltgeschichtlicher Zeit, die Landesbeschreibung in einer Art begonnen gehabt, die auf eine gewaltig umfassende Inventarisation hinausstrebte (durch Peringskjöld im 17. Jahrhundert), so daß auf ihre Leistungen, soweit sie benutzbar vorliegen, in ausgezeichneter Weise zurückgegangen werden kann. Aber das Streben ist damals wieder zurückgesunken, weil die Macht des Landes zerbrach. Jetzt ist es, an die besten deutschen Inventare sich unmittelbar anlehnend, wieder neu erwacht, und die jüngst geschehene Veröffentlichung des ersten Heftes ist auch für unsere deutsche Kunstforschung ein wichtiges Ereignis, dessen mit Nachdruck gedacht werden muß. Denn es kommt zu dem großen allgemeinen Interesse, das die Kunst unseres nördlichen stammverwandten Nachbarreiches hat, das besondere, daß die Kunst der Ostseeländer, von denen ein so erheblicher Teil deutsch ist, zusammenhängend und überschauend betrachtet werden muß, und ferner, daß alle Kunst der germanischen Völker zusammengehört wie ihr Geist und ihre Sprachen. Endlich aber ist das Werk, auf die Lehren und Anregungen deutscher Wissenschaft sich stützend, offenkundig auch eine Gabe der Vergeltung für diese. Unsere Sprache ist darin mitbenutzt, in der Weise, daß deutsche Auszüge gegeben sind und die Bilder deutsche Unterschriften zur Erklärung haben.

Das zuerst erschienene Heft macht uns mit sieben Landkirchen eines Bezirks (Harde, Cent) im Uppland, der Landschaft nördlich von Stockholm, bekannt. Jedes Heft soll möglichst eine Harde umfassen. Die Darstellung ist äußerst gründlich und auf den 202 Seiten durch 171 Bilder fast erschöpfend beleuchtet. Die Bearbeitung ist unter eine Anzahl meist jüngerer Gelehrter, unter der Leitung jener beiden Genannten, verteilt; bei dem feurigen Interesse und dem Eifer der Einzelnen sieht es fast aus, als wolle die Fülle den Rahmen sprengen. Doch steht natürlich zu hoffen, daß unter kräftiger Zügelung das große und schöne Werk tüchtig vorschreiten werde, vor allem auch, daß es die notwendige freundliche und ermunternde Aufnahme und fortdauernde kräftige Unterstützung finde. Denn dahinter stehen hier noch nicht helfend die Mittel eines mächtigen Staates; es sind mehr freundliche Sympathien gelehrter Kreise und eine fast unfaßbare Hoffnungsfreudigkeit und Opferwilligkeit gelehrter Männer, auf die gestützt das erste Heft ans Licht gestellt ist. Über den Inhalt weitere Mitteilungen zu machen, dürfte hier nicht vonnöten und auch nicht zweckmäßig sein. *R. Haupt.*

VERMISCHTES

In **Dresden** werden jetzt Vorträge über **Fragen des neuzeitlichen Städtebaues** an der Technischen Hochschule abgehalten werden. Die Veranlassung hierzu sind die schon seit einiger Zeit vom preußischen Kultusministerium veranstalteten Kurse, die mit gutem Erfolg auf den preußischen Hochschulen veranstaltet werden. In dem Lehrgang der Dresdener technischen Hochschule, der im Anschluß an das Seminar für Städtebau vom 7. bis 9. Oktober stattfindet, sollen vor Technikern und Verwaltungsbeamten, die entweder selbst in der Gemeindeverwaltung stehen oder zu ihr Beziehung haben, eine Reihe von wichtigen Fragen des neuzeitlichen Städtebaues behandelt werden.

Franz Marc, dessen Bilder im Leitartikel der Nummer 37 der »Kunstchronik« beschrieben wurden, ist nicht Rheinländer, sondern geborener Münchener.

Die **Wallot-Gedächtnisfeier** der »Vereinigung Berliner Architekten«, des »Berliner Architekten-Vereins«, der Ortsgruppe Berlin des »Bundes Deutscher Architekten« und des »Vereins Berliner Künstler« wird in der zweiten Oktoberwoche im Reichstagsgebäude stattfinden. Ein aus acht Mitgliedern der vier Vereine gewählter Arbeitsausschuß unter Vorsitz von Baurat Wolffenstein ist mit den Vorarbeiten zur Feier beschäftigt.

Inhalt: Neuerwerbungen des Städelschen Instituts. — Paul v. Joukowsky †. — Personalien. — 12. Tag für Denkmalpflege; Kapelle zu Grambeck; Büsumer Altar. — Christomanos-Denkmal am Rosengarten. — Ausgrabungen in den Caracallathermen. — Ausstellungen in Berlin, Siena, München. — Geschenke an die Berliner Museen und an die Stadt Essen; Essener Kunstmuseum. — Bund Deutscher Architekten. — Forschungen. — Literatur. — Vermischtes.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11 a

Neue Folge. XXIII. Jahrgang 1911/1912 Nr. 40. 27. September 1912.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur »Zeitschrift für bildende Kunst« monatlich dreimal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfaßt 40 Nummern. Die Abonnenten der »Zeitschrift für bildende Kunst« erhalten die Kunstchronik kostenfrei. — Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a. Anzeigen 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen an.

AUSSTELLUNG FÜR KUNSTUNTERRICHT, ZEICHNEN UND ANGEWANDTE KUNST DRESDEN 1912

In Dresden tagte vom 12. bis 17. August dieses Jahres zum vierten Male der Kongreß für Kunstunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst, der sich bereits jetzt zu einer bedeutsamen internationalen Einrichtung herausgebildet hat. Der vorhergehende fand vor vier Jahren in London statt, Präsident ist seitdem der Schweizer Nationalrat Professor Fritschi. Verbunden mit dem Kongreß war eine ebenfalls internationale Ausstellung für Kunstunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst, die als eine wahrhaft imposante Kundgebung des Kunstunterrichts ihre Vorgängerinnen bei weitem überragte und in Gemeinschaft mit dem Kongreß für eine Reihe von Jahren fruchtbare Anregungen gegeben haben dürfte. War doch der Kongreß von mehr als 2000 Fachleuten aus allen Erdteilen besucht und die Ausstellung wenigstens aus drei Erdteilen überaus reich beschickt. Vertreten war vor allem Sachsen in reichem Maße, weiter von deutschen Staaten Hamburg, Bremen, die Thüringischen Staaten, Braunschweig, Württemberg, Bayern, Elsaß-Lothringen, Preußen, von welch letzterem leider die staatlichen Kunstgewerbeschulen gänzlich fehlten, die Volksschulen nur sehr schwach vertreten waren; ferner von außerdeutschen Staaten besonders stark Österreich, dabei besonders Böhmen und Mähren, noch bedeutsamer Ungarn, weiter die Schweiz, Schweden, Dänemark, Rußland, Finnland, Frankreich, Belgien, Italien, Großbritannien mit Irland und Schottland, noch reicher als letzteres die Vereinigten Staaten von Nordamerika, endlich auch Japan, das ja an allen internationalen Kulturbestrebungen so lebhaften Anteil nimmt. Bedenkt man die Kleinheit der Ausstellungsgegenstände — Zeichnungen, Aquarelle, Pastellbilder, graphische Blätter und kleine plastische wie kunstgewerbliche Arbeiten — so mußte die Ausstellung mit ihren 200 Sälen und Kojen riesengroß genannt werden: mit 30 000 schätzt man die Zahl der ausgestellten Einzelstücke wohl eher zu niedrig als zu hoch ein; schon der umfängliche Katalog der Ausstellung umfaßte nicht weniger als 348 Seiten Text und 200 Seiten Abbildungen. Dieser Katalog und der 419 Seiten starke Vorbericht zu dem Kongreß, der u. a. die Vorträge und Berichte ganz oder im Auszug enthält, geben zusammen einen Überblick über die gegenwärtigen Strömungen auf dem Gebiete des Zeichen- und Kunstunterrichts, wie man ihn sonst nicht leicht wieder so bequem haben kann.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die riesige Ausstellung etwas Ermüdendes und Verwirrendes an sich hatte. Denn während die Dresdner Leiter des Kongresses den durchaus zweckmäßigen Plan verfolgt hatten, große Sondergebiete zu veranschaulichen, z. B. Zeichenlehrerbildung, Schriftversuche, psychologische Versuche, Modellieren, Zeichnen als Ausdrucksmittel, gingen die beteiligten Nationen von vornherein fast durchgängig auf große Schauausstellungen aus. So wiederholten sich denn endlos die gleichen Erscheinungen, mühsam mußte man sich zusammensuchen, was zusammengehörte, um sich über ein bestimmtes Thema ein Urteil zu verschaffen, und dazu kamen an Stelle von Durchschnittsleistungen, die allein ein sicheres Urteil über Lehrmethoden ermöglichen, an manchen Stellen Paradeleistungen, die von einzelnen hervorragend begabten Schülern herrührend, das große Publikum irreführen, ohne dem Fachmann etwas Wissenswürdiges mitzuteilen. Nach diesen Erfahrungen bleibt noch immer zu wünschen übrig, daß der verständige Plan der Dresdner Kongreßleiter an einem der nächsten internationalen Kongresse einmal energisch verwirklicht werde. Es soll mit dieser Kritik, welche die Kongreßleiter im Vorwort des Katalogs selbst aussprechen, nicht gesagt werden, daß die Ausstellung nicht lehrreich und fesselnd gewesen wäre — aber sie war es im Grunde nur für den Fachmann und im übrigen sehr schwierig zu studieren. Die nächste Ausstellung in Paris 1916 wird ein besonderer Ausschuß unter Vorsitz von Frl. Spiller (London) im Sinne der Dresdner Grundsätze vorbereiten.

Im allgemeinen waren, von Einzelerscheinungen abgesehen, drei Arten von Schulen auf der Ausstellung vertreten: *allgemein bildende Schulen* (Volksschulen, Gymnasien und Realschulen, Lehrerseminare), *gewerbliche Schulen* (Fortbildungs- und Fachschulen), *gewerbliche und künstlerische Hochschulen* (die kunstgewerblichen Schulen Sachsens, Hamburgs und in Schwäbisch-Gmünd, dazu Schulen für Zeichenlehrer und für Ausbildung von Künstlern bis hinauf zur Ecole des beaux arts in Paris). Trotz der Mannigfaltigkeit der Zwecke dieser verschiedenen Schulen ließen sich gewisse gemeinsame Züge feststellen. Vielleicht hat sich kein andrer Unterrichtszweig in den letzten Jahren so stark

gewandelt, wie der Zeichen- und Kunst- (mindestens der kunstgewerbliche) Unterricht. Zwei sehr interessante geschichtliche Sonder-Ausstellungen gaben ein Bild der Entwicklung dieses Unterrichts im 19. Jahrhundert. Im Anfang des Jahrhunderts war der Zeichenunterricht Privatsache; akademisch gebildete Maler und Zeichner unterrichteten, indem sie nach Stichen und Zeichnungen von Künstlerhand — Landschaften, Figuren, Blumen und Fruchtstücken — kopieren ließen. Goethe gründete bekanntlich damals eine noch heute bestehende freie Zeichenschule zu Weimar mit dem Zweck, das freie Zeichnen zu pflegen zur Ergänzung der sonstigen allgemeinen Bildung. Im sächsischen Volksschulgesetz von 1835 tritt das Zeichnen zum erstenmal als Unterrichtsfach auf und zwar als wahlfreies. Aber auch dieser Unterricht bestand in der Hauptsache im Kopieren, im mechanischen Abzeichnen von Vorlagen. Versuche einzelner weitschauender Pädagogen im Zeichnen nach der Natur blieben ohne Folgen; ebenso die Lehrpläne, die neben dem Nachzeichnen von Vorlagen auch das Darstellen von Gegenständen nach der Natur forderten. Von Leipzig aus brachte die geistbildende anregende Methode Flinzers Besseres, in Dresden aber führte die 1875 gegründete Kgl. Kunstgewerbeschule zur Herrschaft des Ornamentzeichnens und der Betonung der Technik, während die Auffassungskraft nicht in gleichem Maße berücksichtigt wurde. Eine Umwälzung auf diesem so einseitig erbauten Gebiete bereiteten Georg Hirths Ideen über Zeichenunterricht vor; andere Theoretiker schlossen sich an und forderten engeren Anschluß an die Natur, sowie an Stelle der peinlich saubern Technik das freie Skizzieren. Die energisch verfochtenen neuen Bestrebungen der Hamburger Lehrer und der erste Kunsterziehungstag in Dresden gaben dann den Ausschlag zu einer vollständigen Umwälzung im Zeichenunterricht. Seitdem herrscht auf diesem Gebiete eine fast stürmische Bewegung, ein reger Wetteifer wie nie zuvor. Ganz neue Gedanken traten auf: Zeichnen wird nicht mehr als Technik betrachtet, sondern als Ausdrucksmittel mit gleicher Berechtigung wie Sprache und Schrift, beiden in mancher Beziehung überlegen. Man fängt an, die früher als komische Äußerungen kindlichen Unvermögens angesehenen Kinderzeichnungen eingehend zu studieren und die freie Kinderzeichnung in der Schule zu pflegen. Man beginnt einzusehen, daß Zeichnen nicht ein Talent besonders begabter Kinder ist, sondern eine Fähigkeit, die als Ausdrucksmittel jedem gegeben ist, daß man das anschauliche Denken gegenüber dem abstrakten Denken und der logisch-grammatischen Schulung in unverantwortlicher Weise vernachlässigt hat, daß die Fähigkeit klaren zeichnerischen Ausdrucks genau so ausgebildet werden kann und muß, wie der klare sprachliche Ausdruck, daß also dem Zeichnen im Lehrplan aller Schulen bis hinauf zur Universität eine ganz andere Stellung gegeben werden muß wie bisher.

Gelten diese Gedanken und Bestrebungen ganz allgemein der Bildung sämtlicher Menschen, somit den allgemein bildenden wie den Fachschulen, so kommt für die Fachschulen, besonders für die kunstgewerblichen, als Hauptfrage das Stilisieren hinzu. Die Entwicklung dieses Zeichnens mit kunstgewerblichen Zielen veranschaulichte eine umfängliche Sonderausstellung des Chemnitzer Kunstgewerbezeichners Oskar Häbler mit dem Kennwort »*Das Naturstudium im 19. Jahrhundert, Pflanzen und Tiere*«. Pariser Arbeiten aus dem Anfang des Jahrhunderts zeigten jene peinliche Naturwiedergabe, die in damaliger Zeit als mustergültig geschätzt wurde. Die einläßliche liebevolle Naturbetrachtung blieb auch in den folgenden Jahrzehnten beliebt, wie die Arbeiten des Nestors der deutschen Musterzeichner Prof. Krumbholtz sowie seiner Zeitgenossen und Schüler erkennen ließen. Bemerkenswert ist, daß sich nach Blättern von J. G. Häbler von 1839 die Vermenschlichung von Pflanzen und Pflanzenteilen findet, über die wir Heutigen uns bei Walter Crane und Ernst Kreidolf erfreuen. Die Ausstellung zeigte weiter, daß bis 1850 ja bis 1870 sich die Naturauffassung nicht ändert. Erst dann beobachtet man eine etwas breitere Art der Darstellung, wobei sich die Künstler zugleich bemühen, die farbigen Reize des Modells mehr zur Geltung zu bringen. Ein entschiedener Umschwung macht sich um 1900 geltend: man sieht in den Entwürfen der Kunstzeichner die Zerlegung der Farben in Teilfarben, man sieht den Einfluß der japanischen Vorbilder in der freien Dekoration der Flächen, man sieht die Stilisierung der Naturformen in allen möglichen Arten, wie sie noch heute üblich ist.

Ganz andere Wege geht naturgemäß das Schriftstudium, dessen Ergebnisse in der Sonderabteilung »Erste internationale Schriftausstellung« enthalten waren. Hier trat das Naturstudium ganz zurück, aber das Gefühl für Raumverteilung, Verhältnisse, schmückende Wirkung mit und ohne Ornament fast immer geregelt durch die Forderung der Leserlichkeit führte zu vortrefflichen Leistungen. Wie die Bestrebung auf alte Vorbilder (England) oder auf selbständige Entwicklung zu neuen Formen (Österreich, Deutschland) hinauslaufen, des weiteren auszuführen, würde einen besonderen Aufsatz erfordern.

Eine einläßliche Betrachtung und Beurteilung aller einzelnen Schulen an dieser Stelle ist des beschränkten Raumes wegen unmöglich, wir müssen uns auf einzelne Bemerkungen beschränken. Der *Jugendkunst* war eine überaus anregende, geradezu verblüffende umfangreiche Sonderausstellung des Wiener Professors *Czisek* gewidmet. Er ist Lehrer an der Kunstgewerbeschule des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. 1903 wurde dort eine Lehramtskandidatenschule errichtet, eine Übungsschule, aus der sich eine Experimentalklasse entwickelte. Es werden neue Methoden erprobt und die Grundlagen des Zeichnens erforscht. Endlich wurde eine Klasse für Jugendkunst eröffnet. In diese Klasse werden Schüler und Schülerinnen von 6 bis 14 Jahren aufgenommen ohne Rücksicht auf Begabung einfach in der Reihe der Anmeldung bis zu 40. Die Aufgenommenen werden Sonnabends von 2—4 Uhr und Sonntags 10—12 Uhr unentgeltlich unterrichtet, alles Arbeitsmaterial liefert die Schule kostenlos, alle Ergebnisse

des Unterrichts gehören der Schule. Prof. Czisek besitzt schon an 20 000 Zeichnungen, Malereien usw., die er zum Studium der Jugendkunst, für Ausstellungen, Vorträge und Veröffentlichungen verwendet. Ausdrücklich lehnt er Talentauswahl und Züchtung von Wunderkindern als nicht ernsthafte Zwecke ab. Zwecke des Sonderkurses sind dagegen: sehen und darstellen lernen, Erforschung und Pflege der natürlichen Anlagen, Neigungen und Fähigkeiten, Förderung der Gestaltungskraft, Erziehung der Kunstverbraucher (Konsumenten) durch Erarbeitung des Interesses und des Verständnisses für das Kunstschaffen und die Qualitätsarbeit. Alle diese Zwecke sind für die Zöglinge des Sonderkurses berechnet, der demnach eine gemeinnützige Einrichtung ist. Anderseits hat er den wissenschaftlichen Zweck, die psychologischen Grundlagen des künstlerischen Schaffens zu untersuchen. Die Ergebnisse dieses Jugendkurses sind merkwürdig genug. Zahlreiche große Bilder in figurenreichen Kompositionen, z. B. Schlachtenbilder mit starker Farbenfreude, allerlei Beobachtetes aus der Wirklichkeit, Schöpfungen der Phantasie, plastische Tiere, Vorsatzpapiere, Stickereien, Töpfereien usw. in großer Fülle zeigten eine Fülle von unverbildeter Kraft und ungebundener Schaffensfreude. Czisek erklärt, man unterscheide bei der Beobachtung des Kinderschaffens zuerst Offenbarungen des Betätigungstriebes, d. i. primitive Kinderkunst, sodann Offenbarungen des jugendlichen Kunstwollens, d. i. Jugendkunst, und das Übergangsgebiet von der jugendlichen zur reifen Kunst. Diese Kunst der Kinder offenbart sich ohne jede Regelung durch Verstand oder Routine, sie ist nach Czisek ein selbständiges und in sich abgeschlossenes Kunstgebiet und kann niemals als Vorstufe für die reife Kunst betrachtet werden. Die Jugendkunst und ihre schöpferische Kraft endige mit einem gewissen Alter, später könne man das einfach nicht mehr, was man in der Jugend ohne Nachdenken leiste. Czisek versichert endlich, daß die ausgestellten Arbeiten Schöpfungen von selbständiger Erfindung waren; die begabtesten Schüler arbeiten ohne jede Hilfe, Lehrer sei da niemand. Wie weit die Suggestion geht, von der Czisek in seinem Vortrag wiederholt sprach, läßt sich von fern schwer beurteilen. Immerhin konnte man an der unbedingten Aufrichtigkeit und an der ungehinderten Offenbarung der Individualitäten in der primitiven Kinderkunst, an den frischen, ungebrochenen Gefühlsäußerungen der Jugendkunstwerke, die weder durch Spekulation noch durch Wissenschaftlichkeit geleitet erscheint, seine helle Freude haben. Deutlich sah man auch bei vergleichender Betrachtung, wie die Rasse, die Familie, die Gesellschaftsklasse, wie Bücher und Bilder usw. die verschiedenen Kinder und noch mehr die Jugendlichen beeinflussen. Anklänge an Klimt oder gar an Aubrey Beardsley sind bei einigen Zeichnungen, offenbar von Kindern bevorzugter Eltern, unverkennbar. Czisek ist, wie der Fachmann weiß, nicht der erste und einzige, der solche Studien macht; wir erinnern nur an Cook, Kerschensteiner und Levinstein, auch die Dresdner Zeichenlehrer Bürckner, Breull, Elßner, Herrmann u. a. haben sich auf diesem Gebiete betätigt; trotzdem bleibt Cziseks Errichtung eines Jugendkurses und die planmäßige Verwertung der Ergebnisse ein hervorragendes Verdienst. Man darf von ihrer Veröffentlichung und Verarbeitung für die Psychologie des jugendlichen Schaffens eine weitere wirksame Festigung der Grundlagen erhoffen, auf denen der jugendliche Zeichenunterricht aufgebaut werden muß.

Andere Versuche auf neuen Wegen im Zeichenunterricht waren zusammengefaßt in der Abteilung *Versuche und Ergebnisse*. In der englischen Abteilung war in dieser Beziehung bemerkenswert die Vorführung des Zeichenlehrers Cook in London, der da versucht, das Zeichnen auf seine natürliche Grundlage zu stellen und nachzuweisen, daß das Zeichnen ganz und gar auf der Entwicklung des Muskelsinns beruhe. In der deutschen Abteilung waren bemerkenswert die Versuche von Rektor Seinig - Charlottenburg (veränderndes Zeichnen, d. h. von einem andern Standpunkt, als von dem aus der Zeichner den betreffenden Gegenstand, z. B. einen Wagen, sieht), Prof. Kuhlmann-Altona, Lehrer Bürckner und Nitzsche in Dresden und von den Hamburger Zeichenlehrern.

Die neueren Bestrebungen im Zeichenunterricht der Volksschulen, der Seminare und höheren Schulen, konnte man am besten verfolgen in der umfänglichen Ausstellung der *sächsischen Schulen*, die mit großer Sorgfalt und zielbewußter Tatkraft vorbereitet war. Von der Freiheit, die der Zeichenlehrplan von 1878 mit nur allgemeinen Richtlinien gewährt, haben die fortschrittlich gesinnten Zeichenlehrer — vor allem in Dresden — reichen Gebrauch gemacht. Die Bewegung für die notwendige Reform des Zeichenunterrichts hat daher hier an den Volksschulen wie in den Lehrerseminaren fest eingesetzt. Die Ausstellung von Dresden, Leipzig, Chemnitz, Weinböhla bei Dresden usw. war streng sachlich, sie zeigte nicht Ausstellungs- und Paradestücke zu staunender Bewunderung für urteilslose Laien, sondern die ernste Arbeit und die Ausgestaltung des neuen Ideals: Zeichnen als Ausdrucks- und Verständigungsmittel, als Mittel, das scharfe Sehen und Beobachten zu fördern, Zeichnen als schöpferische Kraft und Betätigung der Phantasie. Man konnte hier sehen, wie der Unterricht von der freien Kinderzeichnung ausgeht, wie er allmählich das Gefühl für Linien und Formen erweckt, wie er die Beobachtung und das Gedächtnis für Formen und Gegenstände, für die gesamte Außenwelt stärkt, die Raumvorstellungen klärt (durch Zeichnen, auch durch Drahtbiegen, Stäbchenlegen, Falten und Schneiden von Papier, Bauen in Pappe, Papier und Holz, Formen in Ton und Plastilina). Daran schließt sich, wie die Ausstellung weiter lehrte, auf die Anschauung aufgebaut, das perspektivische, das geometrische und das struktive Zeichnen, das vom äußern Schein zur Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit im Bau, zur Erkenntnis der äußeren Form als Ausdruck führt. Ein weiter Raum wird im Schulzeichnen — besonders in Dresden — auch der Farbe gewährt, mit vollem Recht, denn vom frühesten Kindesalter an bildet sie für den Menschen eine überall sprudelnde Quelle reinsten

Genusses. Auch das schmückende Zeichnen — als natürliche Äußerung des Schönheitssinns und rein aus der einfachen Technik und Handfertigkeit entwickelte, wohl zu unterscheiden von der künstlerischen ornamentalen Kunst — spielt im Zeichenunterricht der Volksschulen zu Dresden, Leipzig, Weinböhla usw. mit Recht eine ansehnliche Rolle. Denn dem Menschen ist der Trieb zum Schmücken angeboren. — Die Erforschung des vorgeschichtlichen Menschen und die Völkerkunde erweisen das unwiderleglich — es ist unnütz und vergeblich, ihn unterdrücken zu wollen, vielmehr durchaus notwendig, den natürlichen Schönheitssinn zu erhalten und zu stärken.

Auch die Ausstellung der *höheren Schulen Sachsens* zeigte, mit welchem Eifer und mit welchem Verständnis die Anregungen der letzten beiden Jahrzehnte auch hier von den Zeichenlehrern aufgenommen und gefördert worden sind. Man sah da z. B. Zeichnungen und Nachbildungen heimatlicher Bauwerke, Ergebnisse des Zeichnens nach dem lebenden Tier im Zoologischen Garten, das rationelle Gedächtniszeichnen nach Prof. Lewicky in Dresden, der für diese Art des Zeichnens energisch eintritt, veränderndes Gedächtniszeichnen nach Rektor Seinig in Charlottenburg. Nicht minder starke Eindrücke von zielbewußtem Vorgehen auf den neuen Bahnen empfing man von der Ausstellung der Dresdner und Leipziger *Lehrerseminare*, deren Zeichenlehrer — besonders der Leiter des Kongresses Prof. Karl Elßner in Dresden — zu den anerkannten Führern der neuen Bewegung gehören. Als besonders anerkennenswert fiel uns hier auf, wie der Zeichenunterricht mit dem übrigen Unterricht — Naturwissenschaft, Physik, Technik, Heimatkunde, Kunsterziehung — in lebendige Beziehung gestellt wird.

Bei der Beurteilung der sächsischen Verhältnisse ist nun allerdings zu bedenken, daß für die Ausstellung nur solche Schulen ausgewählt waren, die sich entschieden der Reform angeschlossen haben. Daß die sächsische Regierung die Reform durch Duldung fördert, ist gewiß und erfreulich, aber weiter geht sie auch nicht. An den Gymnasien ist jammervoller Weise Zeichnen nur mit zwei Stunden wöchentlich in Quinta und Quarta Pflichtfach! Von der Erkenntnis, daß jeder Mensch Zeichnen ganz ebenso notwendig braucht wie Lesen, Schreiben und Rechnen, daß der Mediziner, der Jurist, der Philologe, der Naturwissenschaftler usw. unvollkommen gebildete Menschen sind, wenn sie nicht zeichnen können, ist keine Spur in die Lehrpläne und Examenregulative der sächsischen Schulen übergegangen. Ganz anders z. B. in Württemberg, wo Zeichnen in den Gymnasien als Examenfach gilt. Auch in den allgemein bildenden Schulen in Elsaß-Lothringen wird das Zeugnis zum Zeichnen bei Versetzungen gewertet.

In trefflicher Weise hatten weiter auch die allgemeinen Schulen *Preußens* ausgestellt, indem sie die Pflege der Heimatkunst durch Aufnahmen von Bauwerken zeigten, während daneben die Anstalten fur Zeichenlehrerbildung (besonders die zu Düsseldorf unter Kunowski) vortreffliche Naturstudien boten. Auch *Hamburg*, ein Hauptsitz der Zeichenreform, hatte glänzend ausgestellt; vorbildlich sind die freien staatlichen Zeichenkurse zur Fortbildung der Zeichenlehrer; in Leipzig und Dresden werden solche von den Zeichenlehrervereinen selbständig veranstaltet. Die Ausstellung der bayrischen, besonders der Münchner Schulen zeigte, im Gegensatz zu der sächsischen Freiheit, eine streng durchgeführte Methode; in den höheren Schulen Münchens wird der Kunsterziehung grundsätzlich die Architektur zugrunde gelegt; eine besondere Schrift (Karl Reichold: Architektur und Kunsterziehung, Verlag von B. G. Teubner) gibt hierüber in interessanter Weise Auskunft. Wie hier in München, wird auch in Braunschweig (Oberrealschule) die Liebe zur Heimat im Zeichenunterricht durch Aufnahmen von Fachwerkhäusern in der Stadt, Bauernhäusern usw. gepflegt, ebenso im Gymnasium zu Rudolstadt (Aufnahmen malerischer Einzelheiten aus der Stadt), und im Königreich Sachsen, wo der Verein für sächsische Volkskunde schon seit Jahren mit Unterstützung der Regierung Wettbewerbe in Aufnahmen heimatlicher, besonders ländlicher Bau- und Kunstdenkmäler für die Fachschulen veranstaltet, die neuerdings auch auf die Gymnasien, Realgymnasien, Realschulen und Seminare erstreckt worden sind. Hier war eine Reihe plastischer Nachbildungen wohlausgewählter Beispiele heimischer Bauweise zu sehen.

Hervorragend war dann noch die Ausstellung der höheren Schulen Württembergs, die von zielbewußter Pflege des Zeichenunterrichts im modernen Sinne ein rühmliches Zeugnis ablegte. Dasselbe gilt von den deutschen Landerziehungsheimen von Dr. Lietz zu Ilsenburg a. H., Haubinda i. Th. und Bieberstein bei Fulda, an denen das Zeichnen — in allen Klassen — weit stärker gepflegt wird als an fast allen andern deutschen Bildungsschulen. Hier ist auch der Werkstattbetrieb, der die Handfertigkeit fördert, besonders stark ausgebildet. Auch von diesen Bestrebungen gab die Dresdner Ausstellung ein anschauliches und umfängliches Bild. Aus der Gesamtausstellung der Handfertigkeit waren hier besonders wieder sächsische Schulen und Vereine, sowie die Hamburger Werkstatt beteiligt. Die soziale, die wirtschaftliche und auch die künstlerische Bedeutung des Handfertigkeitsunterrichts in den Schulen ist hoch anzuschlagen. Die Ausstellung zeigte das erfolgreiche Streben, die natürlichen Anlagen und Kräfte des Kindes, den Tätigkeits-, Schaffens- und Gestaltungstrieb zu wecken und zu fördern, die Handgeschicklichkeit zu pflegen, arbeitsfreudige und arbeitstüchtige Menschen heranzubilden und sie geistig, technisch-künstlerisch und sittlich zu bilden.

Wie Prof. Karl Groß-Dresden in einem grundlegenden Vortrag hervorhob, entwickelt sich der deutsche Handfertigkeitsunterricht erfreulicherweise mehr und mehr nach der Seite der technischen Schönheit und des einfachen, materialgerechten Schmuckes, wobei das Ornament gar keine Rolle spielt, sondern sozusagen der ornamentlose Schmuck in seine Rechte tritt. Besonders zielbewußt arbeitet hier der Hamburger Lehrer Pralle. Große, stark vereinfachte Formen und reine kräftige Farben in großen

Flächen sind die Kennzeichen der Lokomotiven, Wagen, Häuser, Türme usw., die unter den Händen seiner Schüler entstehen. Dieser Kinderkunst darf man nachrühmen, daß sie dem kindlichen Wollen und Können, der Fähigkeit des Kindes, die großen, augenfälligen Formen zu sehen, durchaus entgegenkommt und daß sie von schädlicher Verlinderung und Mißleitung des Interesses weit entfernt ist. Eine Gesamtleistung auf diesem Gebiete hatte das fürstliche Landesseminar zu Rudolstadt ausgestellt: eine Ecke einer Bauernstube für den Zeichensaal, deren Möbel als gemeinsame Arbeit der Schülerwerkstatt im Jahre 1911/12 hergestellt und durch einige Zutaten, nämlich Erzeugnisse heimatlichen Gewerbefleißes zum lebendig wirkenden Gesamtbild ergänzt waren. Ein noch zweifelhafter Versuch, die Werkstattübungen in Fühlung mit dem Zeichenunterricht in den Dienst der Heimatkunde und der Heimatpflege zu stellen. Eine vollständige Werkstatt für Schülerübungen an höheren Lehranstalten hatten daneben die Dresdner Zeichenlehrer P. Groß und Fritz Hildebrand aufgestellt, eingerichtet nach den Grundsätzen, welche diese beiden Förderer des Werkunterrichts in dem Buche »Geschmackbildende Werkstattübungen« (Leipzig, Dürr) aufgestellt haben. Die ausgestellten Werkzeuge und Hilfsmaschinen bezogen sich auf Holzbearbeitung, Verarbeitung von Papier und Pappe, Metallarbeit, Buch- und Kunstdruck, Photographie. Die beiden Lehrer, die diesen Unterricht an der Annenschule (Realgymnasium) und an der Oberrealschule zu Dresden eingeführt haben und eifrig fördern, machen mit Recht darauf aufmerksam, daß es sich nicht empfiehlt, die ganze Fülle der Techniken an höheren Schulen auf einmal einzuführen, sondern sie sozusagen allmählich zu erobern. Die mit ausgestellten Arbeiten der beiden Schulen (sowie die Osterausstellungen, die wir gesehen haben) zeigen, wie eifrig die Schüler auf diese Anregungen eingehen und wie segensreich der Unterricht ist, der die Handfertigkeit, das technische Geschick fördert und die Achtung vor Handwerk und Technik weckt und trägt. Auch das Großherzogliche Lehrerseminar zu Weimar gewährte die gleiche Erfahrung: plastische Versuche, Linoleumschnitte, Lithographien usw., alle nach eigener Wahl und ohne Korrektur von den Schülern außerhalb des Unterrichts gefertigt, zeigten, wie anregend der Unterricht sein muß, um die Schüler zu solcher freier Betätigung zu veranlassen.

Die umfängliche Ausstellung der Schulen des Auslandes gab die willkommene Möglichkeit des Vergleiches mit Deutschland. Mancherlei Bemerkungen drängten sich dabei auf. Vor allem die unerfreuliche Beobachtung, daß die volkstümliche Eigenart fast überall zurückgeht und einer internationalen Gleichheit der Auffassung und Lebensweise weicht, die die Welt immer einförmiger und langweiliger machen muß. In drastischer Weise sprach Prof. Karl Groß in dem erwähnten Vortrag von einem »charakterlosen, internationalen Stilisierungswahnsinn«. Schon in Hamburg fängt das an: die Ausstellung der kunstgewerblichen Lehranstalten zu Hamburg, wo zwei Professoren aus Wien die Fachklassen für graphische und für textile Kunst leiten, machte ganz den Eindruck, als sei man in eine Filiale von Wien hineingeraten. Verwundert fragte man sich: wo bleibt die Hamburger Heimatkunst? Auch Rußland, Rumänien, Japan verfallen mehr und mehr dem Einfluß Westeuropas und verlieren ihre nationale Eigenart. Die Vereinigten Staaten von Nordamerika machen Anleihen in Japan und Frankreich. Daß Belgien sich an Frankreich anlehnt, ist nichts Neues. Aber auch Dänemark und Schweden treten uns nicht so entschieden national entgegen, wie wir es von diesen nordischen Ländern erwarten durften. Wie kräftig und erfrischend mutet uns gegenüber der Allerweltskunst, wie sie die stilgerechte Verarbeitung der Naturmotive hervorbringt, die slowakische Bauernornamentik aus Mähren an, eine Volkskunst, die dort von einem national-tschechischen Verein und den Lehrern mit allen Mitteln gehalten und gefördert wird! Auch Finnland wahrt entschieden seine Eigenart. Und Großbritannien zeigt, wenn auch nicht gerade Volkskunst, so doch geradezu vorbildliche kunstgewerbliche Erzeugnisse einer Kultur, die ihrer Kraft, ihres Könnens, ihres Geschmacks mit ruhiger Sicherheit bewußt ist.

Sieht man von dem schweren Gebrechen mangelnder oder schwindender völkischer Eigenart ab, so wird man gern den großen Ernst und Eifer anerkennen, mit dem alle die genannten Staaten an der Geschmackbildung durch Schulen arbeiten. Glänzend und geschmackvoll war die ungarische Ausstellung; die österreichische Ausstellung zeigte wieder, wieviel höher dort auch in den Mittelschulen der Zeichenunterricht gewertet wird als bei uns in Deutschland; in der Schweiz müht man sich ehrlich und erfolgreich mit der Lösung zeichnerischer Aufgaben zum Besten der allgemeinen und der fachlichen Bildung. In Nordamerika entwickelt man einen vornehmen Geschmack und tüchtiges praktisches Können. Von Amerika aus sind entscheidende Anstöße zur Reform des Zeichenunterrichts ausgegangen. Die amerikanische Ausstellung, die sich von der einfachen Landschule bis zur Universität erstreckte, war besonders imposant und einheitlich. Daß auch Frankreich durch einen sicheren Geschmack sich auszeichnet, ist allbekannt; die stilisierten Formen der Ornamentik verraten die Eleganz einer langbewährten Übung; nur in den Gobelins waltet, wie schon lange, die unstilistische malerische Freiheit der Ölgemälde. Die Ausstellung der Ecole des beaux arts in Paris endlich zeigt, daß die Schüler dort keineswegs mit den Ergebnissen van Goghs anfangen, sondern in der solidesten, sagen wir meinetwegen akademischen Weise im Zeichnen, Komponieren und Malen geschult werden.

Angesichts der Ergebnisse der Ausstellung drängen sich zwei Fragen auf: wie kann gegenüber der internationalen Strömung die nationale Eigenart gewahrt oder wiedererweckt werden? Und: sind wir mit der schematischen Stilisierung der Naturformen auf dem richtigen Wege?

Eine besondere Lösung derartiger Fragen versuchte die Sonderabteilung *Zeichnen und Werktätigkeit im Unterrichtswesen.* Hier war, durch Prof. K. Groß angeregt und in Verbindung mit einer großen

Zahl von Fachleuten zusammengestellt, ein einheitlicher Aufbau aller Schulgattungen versucht. Von der freien Kinderzeichnung an über die Volks- und Mittelschulen nach der Universität einerseits und über die gewerblichen nach den kunstgewerblichen Schulen andererseits wurde die natürliche Verbindung gesucht. Eindringliches klares Beschreiben durch Zeichnen ist für jedermann erlernbar. Geschmackliche und künstlerische Kultur aber wird durch einzelne gefördert, deren Arbeit der Zeit und dem Volke das Gepräge, den Stil, geben. Demzufolge werden allgemeine Schulen künstlerische Ergebnisse nicht erzwingen können, müssen aber bis oben hinauf klares Zeichnen pflegen. Die gewerblichen Fachschulen tun gut, das Hauptgewicht auf geschmackliche Bildung zu legen, die durch eine *Stillehre* gefördert wird. Das Entwerfen ist im allgemeinen den Kunstgewerbeschulen zu überlassen. Diese wiederum können nur dann tiefgehende Erfolge erzielen, wenn sie sich auf die Praxis und die handwerksgemäße Technik stützen und den natürlichen Kunstsinn zu fördern suchen. Das Naturstudium, recht betrieben, soll in erster Linie das Gefühl für Verhältnisse und Formen verfeinern und das Struktive im Gegensatz zum Malerischen betonen. Demgegenüber tritt das sogen. Stilisieren, recht eigentlich ein Ergebnis von Schulmethoden, zurück.

Prof. Karl Groß geht so weit, zu behaupten, daß das absichtliche Mechanisieren und Ertöten der Naturformen, das man heute Stilisieren nenne, ein großer Irrtum sei und nicht dem Schönheitssinne, sondern verstandesmäßigen und theoretischen Absichten entspringe, die Schaustücke und Übungen, die die Ausstellung in allen Abteilungen bot, seien nur ganz gleichartige, theoretische, schulmeisterliche Versuche, die vor dem künstlerischen Empfinden niemals bestehen könnten. Neben dieser scharfen Kritik sind die positiven Vorschläge von Groß allerdings weniger bestimmt und durchsichtig, immerhin sind diese Fragen ernster Erörterung würdig, und alle Versuche, von der Stilisierung loszukommen, wie sie z. B. an der Kgl. Zeichenschule und an der Kgl. Kunstgewerbeschule zu Dresden gemacht werden, verdienen volle Aufmerksamkeit und Beachtung.

PAUL SCHUMANN.

EL GRECOS GRAB

Vor Jahresfrist konnten wir in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (N. F. XXII. 77 ff.) von interessanten auf Grecos Leben und Wirken bezüglichen Dokumenten berichten, die der junge Toledaner Gelehrte D. Francisco de Borja y San Roman in verschiedenen Archiven seiner Vaterstadt gefunden und veröffentlicht hatte. Darunter waren auch Mitteilungen, aus denen hervorging, daß Greco in der Klosterkirche Santo Domingo el Antiguo beigesetzt wurde in einem Erbbegräbnis, das er 1612, zwei Jahre vor seinem Tod, erworben hatte. Merkwürdigerweise gelang es jedoch nicht, an der durch die Dokumente genau bezeichneten Stelle irgendwelche Reste eines Grabes zu entdecken. Die Lösung des Rätsels scheint nun gegeben in verschiedenen bisher unbekannten Dokumenten, die wiederum der genannte Toledaner Forscher gefunden und unter dem Titel »El sepulcro de los Theotokópuli« im Archivo de Investigaciones historicas vor kurzem veröffentlicht hat. Es geht daraus hervor, daß in der Tat nicht nur Greco, sondern auch seine drei Jahre später verstorbene Schwiegertochter Da. Alfonsa de Morales in der Familiengruft zu Santo Domingo beigesetzt wurde, daß jedoch 1618 Grecos Sohn Jorge Manuel Theotokopuli in Unterhandlungen mit den Nonnen trat, um die Gebeine seines Vaters und seiner ersten Gattin nach dem Kloster S. Torquato zu überführen. Am 18. Februar trat das Kloster S. Torquato mit Genehmigung des Erzbischofs an Jorge Manuel einen Platz in der Nähe des Haupteingangs ab, woselbst der Künstler nach seinen bereits ausgearbeiteten Plänen ein Grabgewölbe »für sich, seine Gattin, Söhne und Nachkommen *wie für seine Eltern* ...« anlegen sollte. Das Kloster überließ Jorge Manuel den Platz anstelle einer Geldentschädigung, die es ihm für architektonische Arbeiten schuldete, die der Künstler in S. Torquato ausgeführt hatte (offenbar u. a. das noch erhaltene Hauptportal).

Aus einem vom 22. Oktober 1618 datierten Schriftstück geht hervor, daß der Erzbischof die Erlaubnis gegeben hatte »zur Überführung der Gebeine, die in der Gruft zu S. Domingo ruhten«, und daß auf Wunsch des Klosters die Exhumierung jederzeit stattfinden könne; ferner daß das Kloster nach Bezahlung von 32273 Maravedis nicht nur wieder das freie Verfügungsrecht über das Grabgewölbe erhielt, sondern auch in freiem Besitz des Altarwerkes, das el Greco über seiner Grabstätte geschaffen hatte. (Das betr. Altarbild stellte die »Anbetung der Hirten« dar, die jetzt den Giebel des Retablo Mayor der Klosterkirche schmückt.) Äußerst interessant ist die Stelle in dem Protokoll vom 26. September 1618 über die Abschätzung des künstlerischen Wertes dieses Altarwerkes durch Grecos Schüler Luis Tristan. Es heißt da: Luis Tristan sagt, daß das fragliche Gemälde von der Hand des Dominico Greco stammt und er ihn es malen sah, denn ich fragte ihn ausdrücklich, ob er (Greco) der Hauptausführende (prençipal) war, und da dies stimmt, schätzte und taxierte er den Wert des Gemäldes und die Vergoldung der Architektur auf 2000 Realen«. Daraus geht wieder einmal mit voller Deutlichkeit hervor, daß Greco einen Werkstattbetrieb unterhielt, das kunstliebende Publikum dies wußte und dementsprechend die Bilder bezahlte.

Es scheint keinem Zweifel zu unterliegen, daß die Überführung der Gebeine nach S. Torquato wirklich stattgefunden hat. Jorge Manuels zweite Gattin bestimmte 1629 in ihrem Testament ausdrücklich dort beigesetzt zu werden. Noch 1845 schmückte die Kirche eine Darstellung des hl. Maurizius von Grecos Hand, die als Skizze zu dem großen Bild im Eskorial galt und wahrscheinlich mit dem in Grecos Nachlaß erwähnten Stück identisch ist, das man wohl in dem Exemplar der Königlichen Gemäldesammlung in Bukarest wieder erkennen darf. 1857 scheint das Bild schon aus S. Torquato verschwunden zu sein,

denn Parro erwähnt es nicht mehr in seinem bekannten Führer, »Toledo en la Mano«.

S. Torquato ist heute eine Ruine. Nachgrabungen haben eine Reihe von Gebeinen ans Tageslicht gefördert, ohne daß man sagen könnte, man habe hier Reste von Mitgliedern der Familie Grecos vor sich. Ja, es scheint nicht ganz ausgeschlossen, daß die Gebeine noch eine Wanderung angetreten haben, denn *Palomino* berichtet uns, daß Greco in S. Bartolomé de Sansoles beigesetzt sei. Aus unbekannten Gründen kann sehr wohl im Laufe des 17. Jahrhunderts nochmals eine Exhumierung stattgefunden haben. Es ist doch eigentlich anzunehmen, daß Palomino sich auf irgendeine glaubwürdige Quelle gestützt hat. Allein — bis jetzt sind auch die Nachforschungen in S. Bartolomé ohne Resultat verlaufen.

AUGUST L. MAYER.

DENKMÄLER

Ein **Denkmal für Paul Wallot in Berlin.** In der Ortsgruppe Berlin des Bundes deutscher Architekten ist die Anregung zur Errichtung eines Denkmals für den verstorbenen Reichstagsbaumeister ausgesprochen worden, der Ehrenmitglied des Bundes war. Es steht zu erwarten, daß die übrigen Berliner Architektenverbände den Gedanken einer solchen bleibenden Ehrung Wallots aufnehmen werden und daß dann ein zu wählender Ausschuß die Förderung der Angelegenheit übernehmen wird.

Die Freunde **Albert Weltis** veröffentlichen einen Aufruf zur Sammlung für eine Büste Weltis. Sie soll in Bronze gegossen und an einem öffentlichen Platze in der Schweiz ausgestellt werden. Bildhauer Ed. Zimmermann, der schon zu Lebzeiten des Künstlers eine Porträtbüste von ihm angefangen hat, erhielt den Auftrag.

Das für **Manila** bestimmte große **Freiheitsdenkmal,** das von Richard Kißling in Zürich angefertigt wurde, war unter persönlicher Leitung des Künstlers zur Besichtigung auf der Bahnstation Wasen aufgestellt worden. Das Denkmal ist das größte Werk Kißlings. Es soll, bis es in Manila aufgestellt ist, wie die Basler Nachrichten melden, auf sechs Millionen Franks zu stehen kommen. Auf einem mächtigen Sockel aus Urner Granit erhebt sich in heller Bronze eine Reihe von Gruppen und Figuren, an die Befreiung der Insel erinnernd. Hauptfigur ist ein Standbild des Nationalhelden der Philippinen, José Riza. Sie ist von packender Wirkung und ungefähr in den Dimensionen des Wilhelm Tell-Denkmals in Altdorf gehalten. Die Gußstücke für das Denkmal sind in Paris verfertigt worden.

SAMMLUNGEN

Die **Ägyptische Abteilung des Berliner Museums** hat ihre Sammlungen durch eine ganze Anzahl von Neuerwerbungen bereichern können. So erhielt sie aus der Frühzeit der Kultur des Nillandes den gesamten Inhalt eines Grabes, der in Sakkara vom Service des Antiquités aufgedeckt worden ist. Es enthielt etwa sechzig Gefäße aus Stein und einige aus Ton. Aus der Zeit des Alten Reiches erwarb das Museum eine Inschrift des Königs Pepis I., des Sohnes des Atum und der Hathor. Besonders reichhaltig sind die Ankäufe aus der Zeit des Neuen Reiches. Darunter findet sich ein gut erhaltenes Bronzeschwert, ein goldener Siegelring mit der Darstellung des Bes, der die Handpauke schlägt, ein Korb aus zweifarbigem Geflecht mit Haaren, eine bronzene durchbrochene Zierbeilklinge mit der Darstellung eines Vogels im Nest. Auf einem neuerworbenen Reliefbruchstücke liegt ein Mann zugedeckt, mit angezogenen Beinen auf dem Bett. Ferner wurden aus der Zeit des Neuen Reiches der Sammlung eingereiht die Grundsteinbeigaben eines Gebäudes in Der-el-bahri, nämlich ein Sägen-, ein Beil- und ein Dechselmodell, eine Ägis als kleines Bronzeamulett, ein Ibis als kleiner bronzener Stempel. Einige andere Ankäufe ließen sich zeitlich nicht bestimmen. Darunter ist der Bund eines Halsbandes aus Fayence, der eine bunte Palmette in gelben Grund gelegt zeigt und eine hölzerne kleine Kapelle mit Schiebeboden. In dieser befindet sich, in Leinwand gewickelt, eine sauber naturalistisch geschnitzte Leiche. Von den Erwerbungen aus römischer oder koptischer Zeit sei die Speicksteinfigur des Horus als Krieger hervorgehoben. Auch in die Papyrussammlung des Museums gelangten soeben einige neue Stücke, darunter drei hieratische Papyrus aus Theben und das Fragment eines koptischen Papyrus, vielleicht eines Osterbriefes.

Die Stadt **Merseburg** will jetzt, durch reiche Stiftungen dazu instand gesetzt, das Merseburger St. Petrikloster auf dem Klosterhof, eines der ältesten Baudenkmäler der Stadt, zu einem **Museum** umbauen. Hier sollen die Funde der Merseburger Umgegend und die Erinnerungen an die tausendjährige Vergangenheit Merseburgs aufbewahrt werden. Die Leitung des Museums wird in den Händen des Provinzialkonservators Hiecke liegen.

Die Berliner **Sammlung für deutsche Volkskunde** in der Klosterstraße weist einige interessante neue Ankäufe auf, so einen bemalten Schrank, Schlierseer Arbeit aus der Aiblinger Gegend vom Anfang des 19. Jahrhunderts, dann aus Schaumburg-Lippe einen ganzen Brautschmuck mit einer Brautkrone, dem Perlenbrustschmuck der Braut, Perlenärmeln, silbernen Ohrringen und einem Brautring. Aus Schlesien kamen sechs holzgeschnitzte Pfefferkuchenformen. Eine Anzahl von Sammlungsgegenständen wurde jetzt aus dem Nachlaß von Margarete Lehman-Filhés überwiesen. Darunter ist eine reiche isländische Frauenfesttracht, eine Sammlung von Proben der Brettchenweberei nebst Geräten dazu aus verschiedenen Ländern, dann eine große Bandhaube aus Thüringen und eine große Berliner Spielpuppe von 1820.

Für die **Gemäldegalerie** des **Provinzialmuseums** in **Hannover** ist in der Berliner Kunstausstellung ein Gemälde von Paul Meyerheim, eine Zirkusszene darstellend, erworben worden.

FORSCHUNGEN

Fabritius. In der zur Feier des dreihundertjährigen Jubiläums des Königlichen Gymnasiums zu Paderborn (August 1912) erschienenen Festschrift (Paderborn, 1912. Junfermannsche Buchdruckerei) teilt der derzeitige Gymnasial-Direktor, Herr Geheimrat Dr. Hense, auf Seite 70 folgendes wörtlich mit: »Derselbe Röseler verschuldete es auch, daß die Gemälde des Malers Fabritius, der im Auftrage des Fürstbischofs Ferdinand von Fürstenberg in den Jahren 1665 und 1666 außer fünf landschaftlichen und acht allegorischen Darstellungen nicht weniger als 62 Ölgemälde von den bedeutendsten Städten, Schlössern und Klöstern des Hochstiftes angefertigt hatte, achtlos verschleudert wurden. Dieselben waren 1803 vom Schlosse zu Neuhaus, der bisherigen fürstbischöflichen Residenz, in das Gymnasium (zu Paderborn) geschafft und hier in einem leer stehenden Schullokale aufgespeichert. Im Jahre 1807 ließ der Oberpräfekt von Kassel, welchem Röseler die Bilder zeigte, zwölf der schönsten und wertvollsten zum Schmucke der Oberpräfektur nach Kassel auf Kosten des Schulfonds

kommen, 30—40 ließ der Unterpräfekt von Elverfeld zur Ausstattung seines Hofes am hiesigen Domplatze abholen, wieder andere wurden von verschiedenen Bürgern der Stadt in Besitz genommen. Nach der Auflösung der französischen Herrschaft wurden die obengenannten zwölf Bilder von der hessischen Regierung aus Irrtum statt nach Paderborn nach Münster gesandt, wo sie im Königlichen Schlosse ihren Platz gefunden haben. Durch die Bemühungen des Herrn Brand, des letzten Lehrers der Trivialschule, wurden die übrigen Bilder auf Anordnung des Oberpräsidenten von Vincke zu Münster wieder zusammengebracht, soweit es möglich war. Es sind ihrer jetzt noch 49, die zumeist in den Korridoren und den Hörsälen der philosophisch theologischen Lehranstalt und des Priesterseminars nach einer auf Kosten des bischöflichen Stuhles durch den Kölner Maler Willms vollzogenen Restauration ihre bleibende Stätte gefunden haben. (Vertrag vom 20. November 1902)«.

Da Karel Fabritius, der bedeutendste Schüler Rembrandts, bereits am 12. Oktober 1654 durch Auffliegen des Delfter Pulvermagazins ums Leben kam, so können als Maler der »75 Paderborner« Bilder nur Bernhart Fabritius, geb. um 1620 zu Delft, † nach 1669, und Kilian Fabritius. Landschafts- nnd Historienmaler, Hofmaler bei Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen, zu Dresden 1633—1680, in Frage kommen. Das Allgemeine Künstler-Lexikon von A. Seubert (Frankfurt a. M. 1882) sagt von Kilian: »Seine historischen Zeichnungen sollen seiner Zeit gesucht gewesen sein und seine Landschaften werden als sehr wahr gerühmt usw.«

Uber den sonstigen Inhalt des Vertrages vom 20. November 1902 ist aus der Festschrift nichts ersichtlich.

Es wäre aber doch sehr zu bedauern, wenn die jetzt noch in Paderborn nachweisbaren 49 Gemälde dort in den Korridoren und Hörsälen des Priesterseminars »ihre bleibende Stätte gefunden« haben sollten. Dies gilt auch von den im Königl. Schlosse zu Münster aufbewahrten zwölf Gemälden.

Können sie an diesen für Wenige zugänglichen Orten diejenige Beachtung finden, die sie in der Tat zu verdienen scheinen? Man bedenke doch, daß es sich um Kunstwerke handelt, die ursprünglich ein fürstbischöfliches Residenzschloß zierten und die dann, wenn auch nur zum Teil, für wert erachtet wurden, königliche Präfekturgebäude und Schlösser zu schmücken. Dort, wo die Bilder heute hängen, hängen sie in der Verbannung. Wäre es nicht möglich, sie alle wieder zu vereinigen und ans Licht zu bringen und sie so den Kunsthistorikern, den Geschichtsforschern, namentlich denen für Heimatkunde, und dem großen Kreise der kunstverständigen Laien zugänglich zu machen? Ließe sich eine solche Vereinigung durch Zusammenwirken der zuständigen Stellen nicht etwa im Provinzial-Museum zu Münster veranstalten? Das Weitere könnte getrost den illustrierten Kunstzeitschriften überlassen werden.

Vollmer, Geh. Just.-Rat, Bromberg.

Zu Dürers Zeichnungen. Die Federzeichnung Dürers aus der Sammlung Bonnat in Paris (Lippmann 355) vom Jahre 1510 stellt den Ort Heroldsberg dar, der zwischen Nürnberg und dem auch von Dürer her bekannten Dorfe Kalchreuth liegt. Charakteristisch sind für Heroldsberg die erhöhte Lage der Kirche, der Kirchturm mit den vier Ecktürmchen und der hohe Chor, davor die drei Herrensitze der v. Geuderischen Familie, in deren Besitz der Ort schon 1391 gelangte, schließlich der Weiher zu Füßen des rechten Schlößchens. Eine beabsichtigte Gegenüberstellung von Natur und Federzeichnung in Abbildungen dürfte die gemachte Beobachtung ohne weiteres bestätigen.

Dr. Mitius, Erlangen.

VERMISCHTES

Ein neuer Palast auf den »Zattere« in Venedig. Unter den in der letzten Zeit hier entstandenen Neubauten nimmt der vom Architekten Sardi auf dem »Zattere« erbaute, unlängst enthüllte Palazzo Scarpa unstreitig die erste Stelle ein. Wenn auch das Hotel Bauer-Grünwald am Canal Grande Sardis Hauptwerk bleibt, so ist oben genannter Palast, trotzdem er nicht den Vorteil hat sich, aus dem Wasser zu erheben, von großem Reize der Formen und zeigt von neuem, wie Sardi in den Geist der venezianischen Gotik einzugehen weiß. Obgleich manche verlangen, hier wie anderswo modern gehaltene Bauten aufzuführen, so bleibt doch das Venezianisch-Gotische derjenige Stil, der sich am natürlichsten in die hiesige Umgebung einfügt. — Auch für diesen Palazzo Scarba suchte Sardi mit allen Mitteln das Malerisch-Koloristische zur Geltung zu bringen. Der, ohne das Erdgeschoß zu rechnen, drei Stockwerk hohe Bau zeigt drei Portale mit Bronzetüren geschlossen. Das Hauptportal, sowie eine Anzahl Balkons sind mit plastischem Schmucke reich verziert. Besonders interessant ist die Lösung der etwas über die anstoßenden Gebäude vortretenden Ecke mit ihren drei Balkons. Manches ist vielleicht zu reich entwickelt. Zu allen Versatzstücken wurde der schönste Marmor verwendet. So macht denn das Ganze einen überraschenden, überaus imposanten und erfreulichen Eindruck.

August Wolf.

LITERATUR

E. G. Gardner, *The Painters of the School of Ferrara.* 1911 (London, Duckworth).

Dieser Band der Serie »Library of Art« gibt eine überaus gewissenhaft bearbeitete Zusammenstellung der Forschungsresultate der letzten Jahrzehnte und der vorangehenden, sowie älteren Lokalliteratur. Gardners Darstellung beginnt mit den Trecentomeistern, über die freilich nicht viel zu sagen ist, wenn man die vom Verfasser herangezogenen Modenesen Tommaso und Barnaba beiseite läßt. Der älteste ferraresische Maler, der uns als greifbare künstlerische Gestalt entgegentritt, ist Antonio Alberti (Antonius de Ferrara), dessen Haupttätigkeit in die dreißiger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts fällt. Aber erst mit dem Auftreten des Cosimo Tura, um die Mitte des Jahrhunderts, erhält die Schule von Ferrara eine größere Bedeutung, die dann bis weit ins 16. Jahrhundert hinein ständig wächst. Selbst die Meister der Verfallszeit, ein Ortolano, Garofalo oder Girolamo da Carpi, entbehren nicht hoher künstlerischer Qualitäten, besonders durch das schöne Kolorit. Diese ganze Entwicklung, deren Höhepunkt im 15. Jahrhundert durch Francesco del Cossa und Ercole Roberti, im 16. durch Dosso Dossi gebildet wird, kann man in der Darstellung Gardners bequem verfolgen. Das angenehm geschriebene, hübsch ausgestattete Buch wird vielen ein willkommenes Hilfsmittel sein, besonders auch durch die sehr umfangreiche Bibliographie. Zum Schluß sind noch Listen der Werke auch weniger bedeutender ferraresischer Maler, wie Coltellini, Falzagalloni, Benedetto Coda usw. beigegeben, die jedoch ziemlich unvollständig ausgefallen sind. Zahlreiche ganzseitige Tafeln vervollständigen den Text.

—th.

Inhalt: Ausstellung für Kunstunterricht, Zeichnen und angewandte Kunst Dresden 1912. Von P. Schumann. — El Grecos Grab. Von Aug. L. Mayer. — Wallot-Denkmal in Berlin; Welti-Denkmal für die Schweiz; Freiheitsdenkmal in Manila. — Ägypt. Abteilung des Berliner Museums; Museum in Merseburg; Sammlung für deutsche Volkskunde; Provinzialmuseum in Hannover. — Forschungen. — Vermischtes. — Literatur.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig