KUNST-
Chronik

1917

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

VOLLSTÄNDIGE INHALTSANZEIGE

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG

LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1917

Inhalt des achtundzwanzigsten Jahrgangs der Neuen Folge

Größere Aufsätze

Archäologisches

Ausgrabungen und Funde

Ausstellungen

Bücherschau

Denkmäler

Denkmalpflege

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«

Forschungen

Vgl. auch unter »Größere Aufsätze«

Krieg und Kunst

Siehe auch unter »Größere Aufsätze«, »Denkmalpflege«, »Vermischtes« sowie »Nekrologe«

Nekrologe

Personalien

Sammlungen

Vereine

Vermischtes

Siehe auch »Krieg und Kunst«

Wettbewerbe

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 1. 1. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MALER ODER KUNSTHISTORIKER?

Zu diesem in den letzten Monaten wieder viel diskutierten Thema, das auch in unserer Zeitschrift anläßlich des bekannten Wiener Streitfalles eingehend erörtert wurde, erhalten wir den folgenden Brief aus dem »anderen Lager«, dem wir leider in so vielen Punkten recht geben müssen, daß wir seine Veröffentlichung nicht ablehnen zu dürfen meinen.

»Sehr geehrter Herr Redakteur!

Als eifriger Leser Ihrer Zeitschrift bin ich über die von Ihnen vertretene Anschauung in der Frage, ob Maler oder Kunsthistoriker für die Stellung als Galeriedirektoren besser geeignet seien, so wohl unterrichtet, daß ich nicht wagen würde, Sie mit meiner abweichenden Meinung zu behelligen, wenn nicht das Beweismaterial ihrer Gegner in jüngster Zeit in einem selbst diesen unerwünschten Maße vermehrt worden wäre. Ich gehöre nämlich keineswegs zu den Fanatikern, die behaupten, daß nur Künstler etwas von Kunst verstehen können. Ich bin im Gegenteil allen von kunsthistorischer Seite ins Feld geführten Argumenten durchaus zugänglich, und ich bin der letzte, der nicht das Genie eines Bode zu würdigen wüßte, der nicht der erfolgreichen Arbeit, die an vielen Stellen von Kunsthistorikern als Museumsleitern geleistet wurde, alle Anerkennung zu zollen bereit wäre. Auch bin ich durchaus der Meinung, daß ein Künstler, der als solcher etwas taugt, anderes, vielleicht sogar besseres zu tun hat, als sich mit Museumsverwaltung abzuplagen. Sie sehen also, daß mein Standpunkt von dem Ihren im Grunde gar nicht so sehr abweicht. Wogegen ich mich wende, ist nur das verkehrte Prinzip, der Glaube an den Befähigungsnachweis durch einen leicht erworbenen Doktorgrad. Ich denke an einen bestimmten Fall. Wäre einer aus unseren Reihen, wäre ein Maler auf diesen Direktorposten berufen worden, so wäre ganz gewiß eine schreckliche »Affäre« entstanden, und auch Ihre Zeitschrift hätte entrüstete Artikel über solchen Rückfall in mittelalterliche Sitten gebracht. Wird aber ein junger Herr berufen, der irgendwann irgendwo einmal seinen kunsthistorischen Doktor gebaut hat, so begnügt man sich, die Tatsache zu registrieren. Ich habe genügend Beziehungen in Kunsthistorikerkreisen, um zu wissen, was man über den oder jenen denkt. Aber man hütet sich um Gotteswillen, es laut werden zu lassen. Und ich wette, ohne meinen Brief, dem Sie hoffentlich die Veröffentlichung nicht versagen werden, wäre auch dieser jüngste Fall ohne jeden Kommentar in der Rubrik »Personalien« als hocherfreuliche Tatsache mitgeteilt worden. Sie können mir nicht widersprechen, denn alles, was gegen diese neueste Ernennung zu sagen wäre, hätte auch bereits gegen den Amtsvorgänger des betreffenden Herrn vorgebracht werden müssen, und es sind, wie Sie wissen und zugeben werden, auch andere Posten in letzter Zeit in einer Weise besetzt worden, die zu Bedenken allen Anlaß gibt. Aber die Kunsthistoriker schweigen nach dem bekannten Grundsatze, daß eine Krähe der anderen nicht die Augen aushackt, und wenn einer von uns Künstlern, die doch auch ein Interesse an der Sache haben, das Wort zu ergreifen wagt, dann heißt es natürlich, er rede pro domo. Ich bin kühn genug, um mich vor diesem Verdachte nicht zu scheuen, und ich behaupte, daß einer der Akademieprofessoren, die mit dem Kunstbetrieb an Ort und Stelle wohl vertraut sind, zehnmal besser für das Amt geeignet wäre als ein junger Mann, der mit einem Doktortitel als einzigem Befähigungsnachweis geschmückt ist. Ich betone noch einmal, daß ich die Arbeit auch der jüngeren kunsthistorischen Museumsdirektoren in Deutschland keineswegs unterschätze. Ich gehöre auch nicht zu denen, die jeden Mißgriff bei Ankäufen tragisch nehmen. Im Gegenteil, ich schätze eine aufrechte Überzeugung zu sehr, um sie nicht zu begreifen, auch wenn sie der meinen zuwider läuft. Ich glaube auch ohne weiteres, daß unter den jüngeren Kunsthistorikern, die für die Stellung verfügbar waren, so viele geeignete Persönlichkeiten zu finden wären, daß eine befriedigende Wahl unschwer hätte getroffen werden können, ohne einen Maler für den Posten zu bemühen. Ich habe bisher keinen Namen genannt, aber Sie wissen längst, wovon ich rede. Wir fragten uns vergebens, als Dr. Anton Mayer Museumsdirektor in Weimar wurde, was die Wahl gerade dieses Herrn veranlaßt haben konnte, der seine Eignung für einen solchen Posten bisher in keiner Weise gezeigt hatte, auch keine wissenschaftlichen Leistungen aufzuweisen hatte, die uns immerhin einigen Respekt abgefordert hätten. Die Gastrolle, die Dr. Mayer in Weimar gab, war nur kurz, aber die Zweifler haben recht behalten. Man sucht vergebens nach den Leistungen dieses Direktors. Nun erfahren wir von der Ernennung des Dr. Hanns Schulze aus der Berliner »8 Uhr Abend-Zeitung«, die stolz die neue Würde ihres Mitarbeiters verkündet, und wir erinnern uns, das Zeichen H. S. gelegentlich unter Ausstellungsbesprechungen und Kritiken von Schauspiel-, Opern- und Operettenaufführungen gefunden zu haben. Viel mehr allerdings ist uns über den Herrn nicht bekannt. Man erzählt uns, er sei in einem kleineren Berliner Auktionshause tätig gewesen, habe auch eine Volontärzeit bei den Berliner Museen absolviert. Aber was gerade ihn zu der Stellung eines Museumsdirektors — immerhin in der Stadt Goethes — befähigen

soll, haben wir vergeblich in Erfahrung zu bringen versucht. »Vestigia terrent«, lernten wir in der Schule. Die Spuren des Dr. Mayer scheinen in Weimar nicht geschreckt zu haben. Sonst hätte man nach dieser Kraft, deren Verfehltheit nachträglich wohl niemand mehr wird ableugnen wollen, auf alle Fälle einen Kandidaten gebracht, dessen Name von vornherein Vertrauen zu wecken geeignet gewesen wäre, — und wäre es kein anderer als einer von uns verrufenen Malern.

Trotzdem möchte ich keineswegs in den Verdacht geraten, etwa selbst den Direktorposten erstrebt zu haben, was mir sehr fern liegt, und bitte Sie darum von dem Rechte der Anonymität Gebrauch machen zu dürfen.

Mit dem Ausdruck usw.«

Wir entsprechen dem Wunsche des Herrn Einsenders und haben seinen Brief zum Abdruck gebracht. Wir glauben unsererseits seinen Ausführungen vorerst nichts hinzufügen zu sollen. *D. Red.*

OTTO GREINER †

Am 24. September ist in München Otto Greiner nach kurzer, schwerer Krankheit gestorben. Mit ihm ist einer der bedeutendsten deutschen Graphiker, einer unserer größten Zeichner dahingegangen, aber auch als Maler ist er erfolgreich gewesen; allerdings besitzt nur eine deutsche Galerie Zeugnisse seiner malerischen Tätigkeit. Greiner stammt aus Leipzig, wo er am 16. Dezember 1869 geboren wurde. Er bildete sich als Lithograph aus und machte seine Lehrlingstätigkeit in der Offizin von Julius Klinkhardt durch. Seine Ausbildung im Zeichnen verdankte er dem jetzt noch tätigen Zeichenlehrer Arthur Haferkorn. 19 Jahre alt ging er nach München und wurde Schüler von Alexander Liezen-Mayer, 1892 wurde es ihm ermöglicht, eine Reise nach Rom zu machen, wo ihm in der Natur die Schönheit des Südens aufging und schon damals der Wunsch sich aufdrängte, für die Dauer sich niederzulassen, namentlich um den nackten menschlichen Körper zum Mittelpunkt und Inbegriff seiner Kunst zu machen. Sein sehnlicher Wunsch erfüllte sich ihm auch in späteren Jahren, nachdem er sich vorübergehend bald in Leipzig, bald in München, wo er auch seiner militärischen Dienstpflicht beim ersten Infanterieregiment genügte, aufgehalten hatte. Als Italien im Frühjahr vorigen Jahres in den Weltkrieg eintrat, mußte er Rom, wo er sich am Colosseum seine Künstlerwerkstatt eingerichtet hatte und in unermüdlichem Fleiß Werk um Werk vollendete, mit seiner Gattin, einer Italienerin, verlassen und begab sich nach München, wo er zuletzt an einem großen Gemälde tätig war, das ihm der geschäftsführende Ausschuß der Deutschen Bücherei für den großen Saal der neuerbauten Deutschen Bücherei in Auftrag gegeben hatte. Kaum über die Anfänge ist dieses vielversprechende Werk hinausgediehen, so daß wir leider gerade das entscheidendste Wort, das er als Maler sprechen wollte, nicht haben vernehmen können. Eine innige Freundschaft verband Greiner mit dem um zwölf Jahre älteren Max Klinger. Oft kann man hören, Greiner sei Klingers Schüler gewesen; ein Irrtum, denn Klinger hat nie Schüler gehabt. Richtig ist aber, daß den jüngeren Künstler mit dem großen älteren Meister, so verschieden auch beide an Temperament sein mochten, eine gleiche Anschauung und Überzeugung in künstlerischen Dingen verband. So haben namentlich beide die Bedeutung des nackten menschlichen Körpers als Grundelement der Stilbildung mit größtem Nachdruck vertreten. Als Graphiker hat sich Greiner namentlich durch seine Steinzeichnungen einen berühmten Namen gemacht. Diese Lithographien zeichnet in der überwiegenden Mehrzahl ein an die Radierung erinnerndes reines Strichverfahren aus, das die Reinheit der Zeichnung, namentlich in der Herausbildung des menschlichen Körpers, zu einer außerordentlichen Geltung bringt. Daneben ist er auch als Stecher tätig gewesen, auch hier wie sonst überall die Zeichnung durch wundervoll klare Studien vorbereitend, in denen er sich, namentlich was den nackten menschlichen Körper betrifft, in Einzelheiten nie genug tun konnte. Sein graphisches Werk, über das ein sog. Oeuvre-Katalog in Vorbereitung ist, dürfte etwa 120 Nummern umfassen. Ein vollständiges Exemplar, wie ein solches nicht zum zweiten Male irgendwo vorhanden ist, besitzt die Graphische Sammlung des Museums der bildenden Künste in Leipzig, das auch im übrigen die Stätte geworden ist, in der seine Kunst am glänzendsten vertreten ist. So enthält dieselbe Sammlung eine große Anzahl seiner vollendet durchgeführten Akt- und Studienzeichnungen, meist in Buntstift. Das Leipziger Museum besitzt endlich auch das 1902 vollendete große Ölgemälde »Odysseus und die Sirenen« und seit dem Januar dieses Jahres das Bildnis von Franz Langheinrich, das, gegenwärtig auf der Sezessionsausstellung in München ausgestellt, große Anerkennung gefunden hat. Sonst ist merkwürdigerweise in keiner deutschen Galerie der Name Otto Greiners vertreten, obschon oft genug Gelegenheit, ein Werk seiner Hand zu erwerben, vorhanden gewesen wäre. Diese Zurückhaltung ist, wenn man sieht, welche Geister in die oder jene Sammlung ihren Einzug halten durften, tief zu bedauern. Dagegen befinden sich viele von Greiners Werken in Privatbesitz, u. a. bei Dr. Guthmann in Berlin die Gemälde »Herkules bei Omphale« und die prachtvolle »Atelierszene«, deren Ankauf einst von maßgebender Seite für die Dresdner Galerie geplant gewesen sein soll. Eine kostbare Sammlung Greinerscher Werke, u. a. auch das Ölgemälde »Prometheus« besitzt Herr Dr. Georg Hirzel in Leipzig. Zwei Gemälde mit gleichem Motive, »Kriegskinder«, ein älteres Mädchen, das mit dem jüngeren Brüderchen spielt, befinden sich z. Z. noch im Kunsthandel in München und in Berlin. Der Name Otto Greiner wird fortleben unter den Besten, die in der Geschichte der deutschen Kunst aus dem Ende des neunzehnten und dem Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts verzeichnet werden. Eine Sonderausstellung seiner Werke soll im Laufe des kommenden Winters in seiner Vaterstadt Leipzig veranstaltet werden. *V.*

PERSONALIEN

Im Stabe der Direktorialbeamten der **Königlichen Museen** in **Berlin** sind in letzter Zeit einige Veränderungen erfolgt. Für den zurzeit fehlenden Justitiar der Museen in der Generalverwaltung ist Assessor Germershausen als Hilfsarbeiter eingetreten. In der vorderasiatischen Abteilung erhielt der Kustos Prof. Dr. Weber den Titel Direktor und wurde mit der selbständigen Verwaltung eines Teils der Geschäfte beauftragt. In den ethnologischen Abteilungen, die im Berliner Völkerkunde-Museum untergebracht sind, wurde eine Neuorganisation vorgenommen. Es gibt nunmehr fünf Abteilungen, eine indisch-asiatische unter Direktor Prof. Dr. Grünwedel, eine ostasiatische unter Prof. F. W. K. Müller, eine afrikanisch-ozeanische Abteilung, deren Direktor zurzeit fehlt, in der Kustos Prof. Dr. Ankermann mit dem Titel Direktor auftragsweise die afrikanische Sammlung selbständig verwaltet, ebenso Direktorialassistent Dr. Eichhorn die ozeanische Sammlung. Die amerikanische Abteilung und die anthropologische Sammlung ist organisatorisch unverändert geblieben, ebenso wie die beiden Kunstabteilungen des Islam und Ostasiens und das Kunstgewerbemuseum.

WETTBEWERBE

Die **Kunstdeputation des Berliner Magistrats** schreibt unter den in Groß-Berlin ansässigen Architekten **drei Wettbewerbe** aus: einen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für Kabelmasten für Straßenbahnen, Lichtträger für Straßenbeleuchtung, Uhrgehäuse, Straßenbrunnen, Fernsprechhäuschen Verkaufshäuschen für Milch oder Zeitungen, Milchverkaufshäuschen mit Aufenthaltsraum für Publikum, öffentliche Bedürfnisanstalten, ein Schutzhäuschen für das Publikum an einem Straßenbahnknotenpunkt, ein Erfrischungshäuschen in einem Park. An Preisen sind ausgesetzt für jede der zehn Aufgaben: ein 1. Preis von 400 Mark, zwei 2. Preise von je 200 Mark; außerdem stehen für Ankäufe 200 Mark zur Verfügung. Einlieferungsfrist 1. Dezember 1916. — Das zweite Preisausschreiben bezweckt durch Wettbewerb die Erlangung von Entwürfen für einen Heldenhain im städtischen Volkspark der Wuhlheide. An Preisen sind ausgesetzt: ein 1. Preis von 5000 Mark, zwei 2. Preise von je 2500 Mark, zwei 3. Preise von je 1500 Mark; außerdem stehen für Ankäufe 2000 Mark zur Verfügung. Einlieferungsfrist: 15. Februar 1917. — Der dritte Wettbewerb betrifft die Erlangung von Entwürfen für Umgestaltung von Bauvierteln im Westen Berlins. An Preisen sind ausgesetzt: fünf Preise von je 3000 Mark. Einlieferungsfrist: 15. März 1917. Dem Preisgericht für die Wettbewerbe gehören an: Die Stadtbauräte Geh. Baurat Dr. Ludwig Hoffmann und Geh. Baurat Krause, die Stadtverordneten Geh. Baurat Professor Cremer, Königl. Baurat Körte, die Bürgerdeputierten Professor Max Liebermann und Professor Schaper, sowie der Präsident der Kgl. Akademie der Künste, Geh. Baurat Professor Schwechten, und der städtische Gartendirektor, Königl. Gartenbaudirektor Brodersen. — Die Wettbewerbsbedingungen sind von der Kunstdeputation, Stadthaus, Zimmer 145, zu beziehen.

Der **Polytechnische und Gewerbeverein in Königsberg i. Pr.** hat 3000 Mark zur Förderung von mustergültigen Ausführungen an Außenarchitekturteilen an städtischen und ländlichen Wohnhäusern der Provinz Ostpreußen ausgesetzt. Auf Grund der einzureichenden Zeichnungen sollen die, gegen deren Ausführung der Bezirksarchitekt nichts einzuwenden hat, Anerkennungspreise bis zum Betrage von 200 Mark zugeteilt bekommen. Die Zeichnungen, die später öffentlich ausgestellt werden, sollen bis zum 1. April 1917 an das Kunstgewerbemuseum in Königsberg eingereicht werden.

SAMMLUNGEN

Paris erhält ein eigenes **Rodin-Museum.** Als vor bald zehn Jahren ein Nonnenorden aus dem Hotel Biron in Paris vertrieben wurde, gelang es dem Bildhauer, die Erlaubnis zur Benutzung der großartigen Räumlichkeiten zu erhalten, worauf er darin seine bekanntesten Werke aufstellte. Jetzt hat er dem französischen Staate diese Arbeiten zum Geschenk angeboten, unter der Bedingung, daß der Staat einige Bauänderungen des Hotel Biron nach den Angaben Rodins vornimmt, und daß Rodin die Räumlichkeiten bis zu seinem Tode benutzen kann. Die Deputiertenkammer hat den betreffenden Gesetzantrag mit 379 gegen 56 Stimmen genehmigt.

LITERATUR

Hessenkunst. *Jahrbuch für Kunst- und Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet.* Begründet und herausgegeben von Christian Rauch. Elfter Jahrgang, mit Bildschmuck von Hermann Kätelhön. Marburg, Verlag N. G. Elwert, 1917.

Bereits zeitig meldet sich der nächstjährige »Hessenkalender«, der sich im weiteren Umkreis des Hessenlandes im Laufe der Jahre viele Freunde gewonnen hat. Neue und alte Kunst ist hier, wie es von jeher gewesen ist, vereinigt. Der eigentliche Buchschmuck, den in früheren Jahren wiederholt Ubbelohde, ferner Thielmann, Waentig, Preetorius und der längst verstorbene, aber nicht vergessene Heinz Heim geliefert haben, ist auch dieses Mal von einem hessischen Künstler geliefert worden. Mit Freuden wird jeder, dessen Auge gern auf feiner, subtiler Zeichenkunst verweilt, die Kopfleisten betrachten, mit denen jedes Monatsblatt von Kätelhöns Hand geschmückt ist — ebenso wie die reizende künstlerische Fassung eines von ihm komponierten Liedes. Eingeschaltete Tafeln geben einige Radierungen und Zeichnungen des noch jungen Künstlers wieder, Proben aus den Gebieten, in denen er bisher hervorgetreten ist: hessische Bauern, hessische Landschaft, Porträts. Ein Platz unter den tüchtigsten jüngeren Vertretern der graphischen Kunst in Deutschland ist ihm gesichert. Eine Probe seiner Radierkunst brachte die »Zeitschrift für bildende Kunst« N. F. XXII, 1911. — Aus dem mit zahlreichen Abbildungen geschmückten sonstigen Inhalt des Heftes seien einige Beiträge hervorgehoben. Friedrich Back bespricht eine Gruppe spätgotischer Möbel aus Oberhessen, die sich z. T. auf die Orte Friedberg und Schotten lokalisieren lassen. Der vor kurzem an der Westfront gefallene Hans Neuber, Verfasser der Monographie über den Marburger Meister Ludwig Juppe, stellt drei auf waldeckischem Boden erhaltene Schreinaltäre zusammen, die wahrscheinlich auf eine für 1520 urkundlich nachweisbare Werkstatt der Franziskaner in Kloster Meiterdorf bei Frankenberg zurückzuführen sind. Die gotische Liebfrauenkirche in Schotten, an deren Westschauseite eine gute Gruppe der Anbetung der Könige (Ende 14. Jahrh.) erhalten ist, bespricht der Herausgeber, Prof. Rauch in Gießen; das Fragment einer Pietà — der Pietà aus Oppenheim im Mainzer Diözesanmuseum eng verwandt — F. Th. Klingelschmitt. Endlich findet man mit guten Abbildungen geschmückte Beiträge über alte Brunnen auf dem Lande und über Kriegergrabmäler. *Gronau.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

Nr. 700. Ad. Menzel. Original-Bleistiftzeichnung von seiner italien. Reise. 1860

Nr. 701. Ad. Menzel, Original-Kohlestiftzeichnung von 1892

Nr. 209. Dan. Chodowiecki: Familienszene im Chodowiecki'schen Hause. Original-Bleistiftzeichnung. Originalgröße

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 2. 6. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

MÜNCHENER BRIEF

Die drei großen Sommerausstellungen der Künstlergenossenschaft, der Sezession und der Neuen Sezession haben erfreulicherweise auch ein überraschend gutes, materielles Ergebnis gezeitigt. Der Glaspalast, der stets eine große Verkaufsausstellung war, ist dieses Jahr in noch weit stärkerem Maße von Käufern beglückt worden, als man hoffen durfte. Aber auch in den anderen Ausstellungen, namentlich in der Neuen Sezession, sind überraschend viele Verkäufe zustande gekommen. Unter den Ankäufen, die der bayerische Staat gemacht hat, sind hervorzuheben: auf der Ausstellung im Glaspalast: Josef Wenglein »Viehgrund bei Pang«, H. Looschen »Konzert«, A. Laupheimer »Im Kreuzgang« und die Bronze »Weibliche Figur« von R. Knecht; auf der Sezessionsausstellung: A. von Keller »Landschaft«, Th. Hummel »Stilleben«, W. Rösler »Am Dorfbrunnen«, sowie die Terrakotta-Büste des Fräulein Herz von A. von Hildebrand und die weibliche Terrakottafigur von A. Kraus; auf der Neuen Sezession Feldbauer »Leibhusar«, O. Cöster »Kleine Landschaft«, und die Bronzebüste des Malers Baron Habermann von Bleeker.

Bei Helbing ist die Sammlung Schmeil aus Dresden ausgestellt, die bekanntlich im Oktober in Berlin durch Helbing und Cassirer zur Versteigerung gelangt. Über die Sammlung selbst, die reich ist gerade an guten Münchener Meisterwerken der letzten 40 Jahre, brauche ich mich ja hier nicht näher zu verbreiten. Ich halte es aber für meine Pflicht, meinem Bedauern — das von sehr viel Münchenern geteilt wird — lebhaftesten Ausdruck zu geben, daß die Sammlung nicht in München, sondern in Berlin zur Versteigerung gelangt.

Die Moderne Galerie Thannhauser hat uns eine überaus dankenswerte Spitzwegausstellung beschert. Man glaubt eigentlich jetzt Spitzweg gut zu kennen und ist, nachdem Spitzweg sich einigen Jahren vom Kunsthandel fast zu sehr »protegiert« wird, ein wenig erstaunt, nochmals Spitzweg in einer umfangreichen Ausstellung von nicht weniger als 70 Werken vorgeführt zu bekommen. Aber diese Ausstellung ist wirklich nicht nur deshalb sehr lehrreich, weil sie uns einen nahezu erschöpfenden Überblick über die verschiedenen Perioden und die verschiedenartige Schaffensweise des Meisters gewährt, sondern weil einige bisher auch dem engeren Spitzwegforrscher- und Kennerkreis ganz unbekannte Stücke das Gesamtbild von der Kunst Spitzwegs sehr erheblich ergänzen und bereichern. Da sind zunächst verschiedene Bildchen, wie »Beim Intrumentenhändler« und »Drei Niederländer miteinander sprechend«, die deutlich von dem fleißigen Pinakotheksbesuch Meister Spitzwegs und von seinem Studium der Werke von Teniers und Ostade Zeugnis ablegen. Höchst merkwürdig ist die »Landschaft mit Reiter« (Nr. 24), die man zunächst nicht für einen Spitzweg, sondern viel eher für eine Arbeit aus dem Gefolge Constables halten möchte. Das Bild »In der Küche« wirkt besonders überraschend, es wirkt wie das Münchener Gegenstück zu ähnlichen Arbeiten Menzels. Das beste Stück ist wohl der »Klosterkeller«, für Spitzweg ungewöhnlich groß im Format, ganz ungewöhnlich fein abgestuft in den Tönen: das lebloseste ist mit größter Kunst hier lebendig gemacht. Mit Recht weist Uhde-Bernays in dem Vorwort, das dem Katalog der Ausstellung vorangestellt ist, darauf hin, wie sehr dieses etwa 1850 entstandene Bild die ganze intime Kunst des Diezkreises bereits vorwegnimmt und bereits an Schuch gemahnt. Auch die sehr breit und fett gemalte sogen. »Teufelsbeschwörung« verdient besondere Erwähnung. Neben unfertigen Bildern, wie die »Siesta« und die »Storchenapotheke« findet man reizende ganz kleine aber doch in ihrer Art groß gesehene Landschaften, wie z. B. das Dörfchen mit Baumgruppe (Nr. 20) und erquickende Genrestücke wie dem köstlichen Kanonier (Nr. 71), jedoch auch genug Mittelmäßiges, das man gerne vermißt hätte.

In noch viel höherem Grade gelungen als diese Spitzweg-Ausstellung ist die große Marc-Gedächtnisausstellung, die die Münchener Neue Sezession dem allzu früh dahingerafften Vorkämpfer des Expressionismus gewidmet hat. Die nach chronologischem Gesichtspunkt erfolgte Aufstellung der 164 Nummern umfassenden Arbeiten des Künstlers läßt uns nicht nur die Entwicklung Marcs besser verstehen, sondern sie gibt gewissermaßen überhaupt an einem erlesenen Beispiel ein deutliches Bild von der Entwicklung, den Idealen und Zielen der jungen deutschen Maler des letzten Jahrzehnts. Marc, der Sohn eines mittelmäßigen Münchener Malers, beginnt 1902 recht talentiert, aber nicht übermäßig interessierend mit Bildnissen im Stil der damaligen Durchschnittsmaler der Sezession. Die Tierbilder, die er 1905—1908 schafft, lassen bereits seine leidenschaftliche Liebe zur Natur erkennen, und den dunklen Drang, von der etwas oberflächlichen dekorativen Art der »Scholle« loszukommen und rhythmische Gebilde von ganz anderen Linien und Farbenklang zu schaffen, als die letzten Malergenerationen überhaupt gedacht hatten. 1909 ist der Künstler voll innerer Unruhe und läßt sich etwas von van Gogh, Gauguin und dem Pointillisten verwirren. Das nächste Jahr bringt dann die ersten Ansätze zu dem, was Marc das »neue Bild« nannte: Eine dekorative Kunst voller Musik in Linie und Farbe, jedem Naturalismus abhold und doch aus gründlichstem Naturstudium erwachsen das heftigste Streben, keine Naturausschnitte mehr zu

geben, sondern die ganze Natur, den Kosmos als Maler liebend zu umfassen, ein mystisch religiöser Zug, der in seiner andächtig leidenschaftlichen Schwärmerei gedämpft wird durch den starken Rationalismus des Künstlers, dessen verstandesmäßiges Experimentieren mehr als einmal zu durchaus mißglückten Experimenten geführt hat. Die Ausstellung zeigt namentlich auch in den kleinen Aquarellen sehr deutlich, daß die große Mohammedanische Ausstellung in München vom Sommer 1910 Marc entscheidende Anregung gebracht hat. Persische und indische Miniaturen und die frühasiatische Plastik haben dem Künstler auf die Dauer doch wohl größere und tiefere Anregungen verschafft, als die kleinen Glasbilder und Heiligenblättchen der oberbayerischen Volkskunst. Schon das Jahr 1911 zeigt dann, wie stark es den Künstler zu kubistischen Experimenten drängte. Der Maler strebte nach einer neuen Monumentalität, erfüllt von mächtig märchenhaften Visionen. Er suchte mit aller Kraft auch den letzten Rest von Naturalismus zu verbannen. Vielleicht darf man annehmen, daß dem überaus starken Pendelausschlag, der in den Arbeiten der letzten Zeit des Künstlers zu spüren ist, doch ein ausgleichender Gegenschlag erfolgt wäre. Nicht nur, daß das Kaleidoskopartige viele dieser Stücke auf die Dauer empfindlich stört und in keiner Weise stets als eine erhebende Vergeistigung gepriesen werden kann, sondern es ist auch der Begriff des Bildes im alten Sinne gänzlich zerstört, ohne daß ein vollgültiger Ersatz dafür geschaffen worden wäre. Hier ist einer der Hauptpunkte, wo die Nachfolger Marcs einzusetzen und auf dem mächtigen Fundament, das der Führer gegründet, weiter zu bauen haben werden. *A. L. M.*

NEKROLOGE

Der Mailänder Maler **Umberto Boccioni,** einer der Hauptführer des italienischen Futurismus, ist am 19. August an einer Verwundung gestorben.

Rik Wouters †. Einer der vielversprechenden jüngeren belgischen Künstler, Rik Wouters, ist in Amsterdam, wo er nach seiner Entlassung aus dem belgischen Internierungslager eine neue Heimat gefunden hatte, erst vierunddreißigjährig, nach langem qualvollem Leiden gestorben. Wouters war 1882 in Mecheln geboren, er studierte an der Brüsseler Akademie, wo der Bildhauer van der Stappen sein Lehrer war; als Maler und Radierer bildete er sich vornehmlich unter dem Einfluß von James Ensor. Wouters hat als Maler und als Bildhauer gleich Bedeutendes geleistet. Er war sich scheinbar noch nicht klar, auf welchem Felde sich sein Talent am vollsten entfalten sollte. Wenn man nur nach der Anzahl der hinterlassenen Werke urteilen wollte, mußte man ihn in erster Linie als Maler ansprechen; wenn man aber die größere Ursprünglichkeit als Maßstab gelten läßt, muß man ihn für die Plastik, im weitesten Sinne, in Anspruch nehmen. Seine dreidimensionalen Schöpfungen zeigen außer größerer Komplettheit ein ausgesprocheneres persönliches Element; der Künstler verfährt hier eigenmächtiger und willkürlicher gegenüber seinem Stoff; er bildet ihn bewußter um. In seinen Bildnisbüsten des Malers Ensor und des Schriftstellers Elslander, nervösen, von Leben sprühenden Werken, kündet sich etwas Neues an, und in den vlämisch-üppigen, weiblichen Figurenstudien wird das bestimmte Individuum, das den Vorwurf liefert, beinahe zu einem Typus, zu einem Symbol von großartiger Monumentalität gesteigert. Natürlich ist hier Rodin der Anreger; aber, wie von anderer Seite schon mit Recht betont ist, die Gestalten von Wouters behalten im Gegensatz zu dem erhabenen übermenschlichen Rodin ihre volle Menschlichkeit. In seinen Gemälden und Zeichnungen tritt das persönliche Element fast ganz zurück hinter einem optischen Illusionismus, der mit einer erstaunlichen Treffsicherheit die wesentlichen Momente einer optischen Impression festhält, oft in einem monumental zu nennenden Telegrammstil. Auch in den Gemälden fühlt man den Bildhauer heraus, den die Wiedergabe des Körperlichen, der schwellenden Formen vor allem reizte; die Farbe war ihm dabei, besonders bei den späteren Sachen, wo sie ja auch nur ganz diskret verwendet wurde, oft nur ein untergeordnetes Hilfsmittel zur Verstärkung der Reliefwirkung. Deshalb waren vielleicht seine Schwarzweißarbeiten, wo nur mit ein paar kräftigen Umrissen eine Figur angedeutet, ein Gegenstand umschrieben war, seine stärksten Sachen; hier trat seine eigentümliche Begabung wohl am reinsten zutage. In seiner belgischen Periode war er mehr Landschafter und Porträtist, und die Gemälde aus dieser Zeit kennzeichnete eine größere Farbigkeit und zugleich waren sie mehr schulgerecht durchgeführt; auch prächtige dekorative Stilleben entstammen der belgischen Zeit. In Holland wird dann seine Palette ärmer, sich auf ein paar Farben beschränkend, und zugleich drängt sich wohl infolge der veränderten Verhältnisse mehr seine allernächste Umgebung seinem Auge auf, bürgerlich möblierte Mietszimmer, die Räume seines Amsterdamer Heims und der Blick aus seinem Fenster. So wurde er hier mehr Interieurmaler, aber den kleinen Raum erfüllte er mit derselben Weite, wie die unbegrenzte Natur; denn immer ging er auf den Gesamteindruck, nie verweilte er pedantisch bei dem Detail, und nie strebte er nach irgendwelchem Stimmungszauber oder Intimität. Es war ihm nur zu tun um die Wiedergabe positiver Wahrnehmungen; seine Persönlichkeit, sein Empfinden trat bescheiden in den Hintergrund. Der durch Möbelstücke gegliederte Innenraum gab meistens den Rahmen ab für seine genialen Figurenstudien; seine Frau bei ihren alltäglichen Beschäftigungen, nähend, lesend oder nichts tuend diente ihm hier als verständnisvolles Modell. Überraschend war bei diesen meistens skizzenhaften Entwürfen die Wiedergabe des Momentanen, einer zufälligen Augenblicksstellung, einer flüchtigen Bewegung. Außerdem war es die Aussicht aus seiner kleinen Wohnung, die ihn zur Darstellung reizte, ob sie nun eng und gleichgültig war, wie gegenüberliegende Häusermauern, oder weit und malerisch, wie ein benachbarter Kanal mit vorbeiziehenden Schiffen und sich in die Ferne dehnendem offenem Land. All diese Impressionen waren von vibrierendem Leben erfüllt, und es ging eine nicht ungewöhnliche Kraft von ihnen aus. — Wie Wouters als Bildhauer von Rodin ausgegangen ist, so erinnerten auch gewisse schnell hingeworfene Zeichnungen an ähnliche Studien von Rodin. — Bei seinen Gemälden hat man den Namen Cézanne genannt, und die flächige Behandlung mancher Bilder, die der dekorativen Wirkung von Gobelins vergleichbar ist, ruft auch Cézannesche Werke ins Gedächtnis; das gilt besonders von dem vor offenem Fenster sitzenden Flötenspieler, einem Werk aus seiner belgischen Zeit. Aber im allgemeinen steht er doch diesem Einfluß selbständig gegenüber, und gerade die Sachen aus der letzten Periode, wo er den Raum gleichsam durch Vordergrund-, Mittelgrund- und Hintergrund-Kulissen dreiteilt, zeigen ihn auf dem Wege zu einer plastischen Raumgestaltung, der von der flächenhaften dekorativen Raumfüllung Cézannes wegführt. Von einer Einwirkung der jüngsten Strömungen der Malerei,

z. B. des Kubismus, war gar nichts in seinem Werke zu verspüren. Wouters war kein Theoretiker, der sich seinen gesunden Blick auf die Wirklichkeit durch geistreiche Theorien umnebeln ließ. Er war ein Positivist, den seine Formbeherrschung, seine virtuosenhafte Technik mit Degas, mit Toulouse-Lautrec in eine Reihe stellt. Einen illustrierten Aufsatz über ihn aus der Feder von A. Pit brachte das Februarheft von »Onze Kunst«. *M. D. H.*

WETTBEWERBE

Für **Wettbewerbe auf den Gebieten der Bildhauerkunst,** der Baukunst und des Städtebaues haben die Stadtverwaltungen von Frankfurt a. M., Kassel und Wiesbaden eine Vereinbarung getroffen, die zunächst auf die Dauer von drei Jahren eine gemeinsame Regelung solcher Wettbewerbe vorsieht.

AUSSTELLUNGEN

Frankfurt a. M. Ein besonderes Ereignis war in der letzten Zeit (August—September) eine vom Kunstverein veranstaltete Ausstellung von Werken **Wilhelm Trübners.** Und zwar war sie, eine stolze Reihe von über 70 Werken aus allen Schaffensperioden umfassend, fast ausschließlich aus Frankfurter öffentlichem und privatem Besitz zusammengebracht. Auf diese Weise wurde ein Überblick über sein Schaffen ermöglicht, wie er wohl nicht ohne weiteres in einer anderen Stadt gleich umfangreich gewonnen werden könnte.

Ein akademischer Männerkopf von 1869 führte in die Anfänge Trübners, um über ein Stilleben mit Weintrauben (1870) in dem Porträt Karl Schuchs eine nicht geahnte Fortsetzung zu finden. Fünf Werke waren von 1872, darunter die bekannten zwei Knabenköpfe, wo man bei der weichen, verschmolzenen Malerei, die die Oberfläche der Dinge, besonders des Fleisches, mit äußerster Zartheit wiederzugeben versteht, am ehesten an Leibl denken kann, obgleich sich die Andersartigkeit des Jüngeren schon deutlich genug ausspricht. Sehr interessant ein liegender weiblicher Akt hinter einem Vorhang, kurz über den Beinen abgeschnitten, und wohl identisch mit einem von dem Künstler selbst in seinen »Erinnerungen« als verschollen bezeichneten Bilde. Ein köstliches Stück Malerei, höchst del und dabei doch die Zufälligkeiten in der Tönung der bräunlich-gelben Haut des römischen Modells mit äußerster Treue, aber ohne Peinlichkeit wiedergebend. Das farbig lebhafte Bukett auf dem Stuhl davor erinnert an ähnliche Dinge bei Manet. Im ganzen bleibt in dieser Zeit besonders bei den Köpfen noch der dunkle Grund und die dunkle Färbung; ganz früh, so in dem Porträt einer Frau in duftiger weißer Halskrause (von 1872) begegnet dagegen schon in Ansätzen die gleiche Art und Weise wie später, die Pinselstriche mehr oder weniger senkrecht gegeneinander zu setzen und so dadurch eine Modellierung zu erreichen; am reichsten in dieser älteren Zeit in dem auch psychisch tief erfaßten Porträt einer alten Frau (1875). Erscheint der »Mann in rotem Bart«, dessen auf die Brust gelegte Hand allein ein Kabinettstück ist, mit den tiefen dunklen Tönen noch altmeisterlich, so befinden wir uns schon 1877 bei dem »Waldinnern mit Dragonerpatrouille« mitten im Umschwung. Sehr merkwürdig ein »Mädchen am See« in blau-grüner Jacke auf hellem grünem Rasen stehend, den Kopf gegen die Wasserfläche gesetzt (darin an Leibls Jäger erinnernd), ganz in hellen Tönen gemalt. Das Bild stammt nach der Angabe des Besitzers schon von 1874; das wäre erstaunlich früh. Zwei Fassungen von »Ares und Aphrodite« (1879) gaben von Trübners gelegentlichen Ausflügen ins Mythologische, wozu ja auch die Gigantomachie und der Kentaurenkampf gehören, eine Anschauung. Der gestürzte Trompeter (1879) glänzend gemalt, wirkt in ähnlicher Weise stillebenhaft, wie Thoma's »Raufende Buben« von 1872 in der Karlsruher Kunshalle.

Das Jahrzehnt von 1880—90 ist bekanntlich dem Umfang von Trübners Schaffen nicht günstig gewesen; immerhin war aus dieser Zeit die Wachtparade in München (1881) zur Stelle. Als Malerei höchst respektabel, in der scharfen Herausarbeitung der Einzelheiten bis in die räumlich entferntesten Teile hinein, in dem Hineinziehen von Anekdotischem heute dagegen schon komisch veraltet anmutend. Es ist vielleicht kein Zufall, daß dieses Bild gerade in London mit einer Medaille ausgezeichnet wurde.

Von einer ganz neuen Seite erscheint er dann in dem Bild: »Tilly während der Schlacht bei Wimpfen in der Dominikanerkirche« (eine Richtung, die später auch Gelegenheit fand, sich monumental zu betätigen, in dem großen Bild der Stadthalle in Heidelberg von 1903: Begrüßung des Kurfürsten Karl Friedrich von Baden vor dem Stadttore in Heidelberg). Drängt ihn seine ganze Veranlagung auch auf etwas ganz anderes hin als auf das Dramatische, so ist die Darstellung dieses Ruhepunktes in tobendem Geschehen, auf das man durch einen Blick aus der offenen Tür geführt wird, von großer Wirkung. Tilly in der farbig reich ausgestatteten Kirche auf leuchtend weißem Schimmel demütig vor dem machtvoll die Hostie emporhebenden Priester Halt machend; in den Betenden ringsum der verschiedenartige Eindruck sich widerspiegelnd.

Gegen Ende der achtziger Jahre beginnt dann wieder eine reichere Schaffenstätigkeit, und es entwickelt sich die charakteristische Eigenheit, einem und demselben Thema, der gleichen Landschaft, dem gleichen Bauwerk von verschiedenen Seiten her, zu verschiedenen Tageszeiten, in verschiedenen Stimmungen immer wieder zu nahen, immer wieder neue malerische Reize abzugewinnen; in ähnlicher, doch sehr viel freierer Weise als Claude Monet. Derart sind seine Bilder von Heidelberg, vom Chiemsee, dessen Kloster Seeon nicht weniger als sechsmal erschien. Wundervoll der alles einhüllende, silberige Gesamtton der dunstigen Atmosphäre auf einzelnen dieser Bilder. Kräftiger dann die bekannten Ansichten von Amorbach und vor allem vom Starnberger See, bei denen man freilich manchmal den Eindruck hat, als sei der Atmosphäre die Epidermis abhanden gekommen, aber von einer prachtvollen Leuchtkraft der Farbe. In den letzten Jahren ist ähnlich oft von ihm behandelt worden Stift Neuburg bei Heidelberg, das gleichfalls sechsmal mit den verschiedensten Motiven vertreten war; einzelnes von grandioser Wucht vereinfachender Formanschauung.

Aus dem letzten Jahre stammt dann eine Partie aus dem Schloßgarten in Homburg v. d. H., die Lichtentaler Allee und der Schloßhof in Baden-Baden. Letzteres wieder von ausgesuchtester Kunst in der Behandlung der rechtwinklig aufeinander stoßenden Gebäudetrakte mit dem eigentümlichen Leben der Oberfläche der Architektur und andererseits den machtvoll gegliederten Kurven der Rasenflächen und Wege davor. Üppiges Herbstlaub gibt die bestimmende farbige Note, und Herbst ist es auch bei den beiden anderen erwähnten Bildern von 1915. Vielleicht ist diese Stimmung kein Zufall, denn Herbst wird es auch bei dem Künstler. Aber auch diese Bilder lassen einen kräftigen Herbst erhoffen und erwarten, der uns noch viele goldene Früchte schenken wird. *S.*

SAMMLUNGEN

Die Uhrensammlung der Ebner-Eschenbach. Der Bürgermeister von Wien hat die Absicht ausgesprochen, die berühmte Uhrensammlung Maria von Ebner-Eschen-

bach für das Museum der Stadt Wien zu erwerben. Die Wiener Uhrmacher-Genossenschaft setzt sich für den Plan ein, damit die hervorragende Sammlung nicht ins Ausland wandert. Die Dichterin, die mit ihrem Roman »Lotti, die Uhrmacherin« dem Gewerbe ein so schönes Denkmal setzte, hat ja auch letztwillig eine Stiftung für notleidende Uhrmacher und deren Witwen und Waisen ausgesetzt, die von der Wiener Genossenschaft verwaltet wird. Ihre Sammlung enthielt in bedeutenden Kostbarkeiten Stücke von der Größe einer Erbse bis zur größten Wagenuhr, Spindeluhren mit erlesenen Werken und in allen Formen, als Ringe, Broschen, Knöpfe gefaßt.

FORSCHUNGEN

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft enthalten einen Aufsatz von Oswald von Kutschera-Woborsky über das **Deckengemälde Tiepolos** von 1753 im ovalen Saal des Palazzo Rezzonico in Venedig. Kutschera hat in der graphischen Sammlung der Akademie in Wien einen bisher unbeachteten Entwurf zu diesem Deckenbilde gefunden. Ein Vergleich dieser vorbereitenden Zeichnung mit dem ausgeführten Bilde gibt zu interessanten Beobachtungen über die Kompositionsweise Tiepolos Anlaß. Die Zeichnung ermöglicht aber auch eine sichere Deutung des auf dem Deckengemälde dargestellten Gegenstandes, über den bisher nur vage Hypothesen versucht wurden. Entschieden abzulehnen ist die Meinung, der glorifizierte bärtige Greis sei ein Dichter oder eine andere bedeutende Persönlichkeit aus dem Hause der Rezzonico. Er ist vielmehr, wie sich aus einer schriftlichen Bemerkung am Rande der Zeichnung ergibt, eine Personifikation des »Merito«, des Verdienstes, der von Erfolg gekrönten tätigen Tugend. Kutschera bildet mehrere andere Darstellungen dieser allegorischen Gestalt ab und verfolgt sie in der Literatur und Kunst der ganzen Barockzeit. Das ergibt interessante Aufschlüsse darüber, wie allgemein bekannt und beliebt sie besonders im 18. Jahrhundert war und welcher Ideenkomplex damals mit ihr verbunden wurde. *–l.*

VERMISCHTES

Der am 9. Juli verstorbene Malermeister und Rentier Paul Laßmann hat der Stadtgemeinde **Breslau** als Grundstock für die Vergrößerung des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau 117 720 M. vermacht.

Mit dem **Neubau der Tierärzlichen Hochschule** in **Leipzig** auf dem vom Magistrat zur Verfügung gestellten Bauland soll demnächst begonnen werden. Auf dem 385 m langen Baublocke werden, wie »Die Bauwelt« berichtet, acht Gebäudegruppen errichtet werden, jede ein Lehr- und ein Stallgebäude umfassend. Der Entwurf wurde unter Oberleitung von Baurat Kramer hergestellt; die Bauzeit ist auf drei bis vier Jahre berechnet.

Greiner und Menzel. In den Nachrufen für den so jäh dahingerafften Otto Greiner las man mit Befremden mehrmals Menzel vergleichsweise herangezogen. Bei aller Hochschätzung für Greiners Leistung: mit Menzel hat sie in keinem Sinne irgendeinen Zusammenhang. Auch daß beide (als praktische Lithographen) in ihrer Jugend dasselbe taten, ist nicht dasselbe.

Aber nicht auf diese Fragen, die für den Kenner eigentlich gar keine sind, wollen wir hier näher eingehen, sondern an eine Verbindung zwischen Greiner und Menzel erinnern, von ganz anderer Art: Greiner hat den Anlaß zu einem der schönsten Briefe Menzels geboten. Als Zwanzigjähriger wandte er sich, verzweifelt über die mangelnde Anerkennung, an den Altmeister und erhielt von ihm folgende Antwort:

»Ich begreife zunächst weder Ihre Verzweiflung, noch, wie Sie klagen, das Spottlachen Anderer. Unter den Blättern ist ja nichts was sich nicht sehen lassen dürfte. Vieles ganz gut. Und wie sollte Ihr Weg ein falscher sein, das täglich Umgebende, wie Sie ja sagen ist am besten, am gründlichsten zu studieren. Die alte Kunst ist ja auch auf keinem anderen Wege in Flor gekommen. Die alten Künstler waren noch ganz anders auf ihr Zuhause angewiesen. Aber noch was macht Ihnen zu schaffen —? Sie werden doch wohl schon an Anderen Ihrer Kameraden mit angesehen haben, daß das Keinem der nicht gerade in Coupons emballiert zur Welt kam, erspart wird. Das Ding hat viele, überall andere Namen. Bei Ihnen also heißt's „süßes Zeug". Im Leben heißt das bittere Kraut „Muß". Auch Friß Vogel oder stirb. Man weiß von Leuten, und zwar die heute ziemlich was gelten, an die in ihren hilflosen Jugendtagen noch andere Ansinnen gestellt wurden. Und mußte Alles als Gelegenheit zum Üben und Lernen mitbenützt werden. Es ist da kein anderer Weg als der da heißt „sich aus allem eine künstlerische Aufgabe machen — — sofort hält man nichts mehr für seiner unwürdig, auch „süßes Zeug" wird intressant, lehrreich, sogar schwer. Das Leben hat für verneinende Gesinnungstüchtigkeit der Jugend wenig übrig nach solcher Seite hin.

Unverdroßne Leistung ist wertvoller, früher oder später auch fördernder.

Ich bin nicht Mentor, sonst würde ich rathen auch hübsch was zu lesen, nicht lauter Dichtung auch nicht lauter Künstler Geschichte, aber Geschichte! Auch nicht etwa um Geschichtsmalerei zu treiben. Aber genug der Weisheit.

Bekomm Sie Ihnen! Menzel.«

KRIEG UND KUNST

Bosellis Kunstdekret. Die Verfügung, die der Stellvertreter des italienischen Königs auf Vorschlag Bosellis erlassen hat, liegt jetzt im Wortlaut vor. Sie enthält nur einen einzigen Artikel: »Die gänzlichen oder teilweisen Veränderungen, zeitlichen oder dauernden Übertragungen von Besitztümern und Rechten, die sich auf öffentliches Eigentum oder auf Erbgut des Staates beziehen, in den Provinzen, Gemeinden und anderen öffentlichen Einrichtungen; die Übertragungen und Fortschleppungen von Museen, Galerien, Bibliotheken, Archiven, und insbesondere von beweglichen Gegenständen künstlerischen, wissenschaftlichen, historischen oder administrativen Wertes, die von den Behörden des Feindes während des Krieges begangen werden, sind jeder rechtlichen Wirksamkeit für nichtig erklärt, sowohl in den schon vom königlichen Heer und der königlichen Marine besetzten Gebieten als auch in den anderen Gebieten, die Italien zurückfordert. Ebenso für rechtlich nichtig erklärt werden die Konfiskationen beweglichen oder unbeweglichen Besitzes durch den Feind, die aus politischen Gründen gegen Personen italienischer Nation befohlen werden.«

Die unbegründeten Vorwürfe, die man gegen die sorgsame österreichische Kunstverwaltung in der italienischen Öffentlichkeit erhoben hat, als sie die Kunstdenkmäler des Kampfgebietes in Sicherheit brachte, werden hier von der gegnerischen Regierung zu einer anmaßenden Verfügung benutzt. — Als die noch gar nicht besetzten Gebiete, die die Verfügung ja auch betrifft, werden Trient, Triest, Istrien und Dalmatien bezeichnet.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 3. 13. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FRANZ EHRLE

VON J. A. F. ORBAAN[1])

Es gab in unserem Erdteile eine Stelle, in der Starkströme wissenschaftlicher Forschung zusammentrafen: die Vatikanische Bibliothek in Rom.

Eine lange Reihe von Jahren ist ein Deutscher, Franz Ehrle S. J., nicht nur der Verwalter dieser unvergleichlichen Manuskripten- und Büchersammlung, sondern auch der verständnisvolle und durch unermüdliche Hilfe und durch sein Beispiel anregende und zur Arbeit begeisternde Führer eines großen, teils ständig in Rom tätigen, teils wechselnden Kreises von Gelehrten aller Länder gewesen.

Es war immer eine Freude, in dieser wie mit der Elektrizität der Intelligenz geladenen Atmosphäre die vornehme Gestalt Ehrles durch die hohen Gemächer schreiten zu sehen, mit der Gewandtheit der Bewegungen und des Blickes, die bei auserlesenen Persönlichkeiten des Klerus die berechtigte Feierlichkeit wieder mit Liebenswürdigkeit und Weltklugheit paaren. Nur wenige Stunden konnte er morgens ruhig an seinem Tisch im Arbeitszimmer der Bibliothek, wo er mitten unter der dort versammelten Forscherwelt saß, verbringen. Jeden Augenblick wurde seine Aufmerksamkeit durch eine neue Frage, eine Bitte um Auskunft in Anspruch genommen. Es sind dort in geflüsterten Gesprächen am kleinen Katheder die höchsten Interessen, die gediegensten und kühnsten Pläne der zeitgenössischen artes liberales erwogen worden, in einer glücklichen Zeit des Gleichgewichtes, in der die geistigen Bestrebungen Europas für eine Verständigung reif zu sein schienen. —

Während ihm seine Religion die Liebe zur Kunst, seine Ordensangehörigkeit eine internationale Stellung gab, dürfen wir doch gewiß seine lebendige Teilnahme an jedem großen wissenschaftlichen Unternehmen, das über politische und ethnische Grenzen hinwegschaut und durch das richtig geleitete Zusammenarbeiten der Auserwählten verschiedener Völker vorbedingt ist, aus seiner Herkunft erklären. Die meisten internationalen Aufgaben der Wissenschaft haben, der Zahl wie dem Werte nach, doch wohl in Deutschland ihren Mittelpunkt.

Ehrle war in seiner schönen Stellung doch zu sehr Mann aus einem Stück, als daß er nicht das Strahlenbündel, das sein erleuchteter Geist aussandte, auch wieder auf seine nächste Umgebung zurückwirken ließ. Wenn, etwas beschränkt und egoistisch, mancher Ausländer in den vatikanischen Sammlungen nur nach Dokumenten für die Geschichte seines eigenen Landes suchte, und wenn diese Engherzigkeit die Enttäuschung, wie eine notwendige Rüge, zur Folge hatte, konnte sein mystisches Lächeln so sonderbar den zu erwartenden Mißerfolg andeuten und dabei, wie im Vorbeigehen, auf die reichen Speicher neben ihm hinweisen, die unerforschte Schätze für die Kultur — sit venia verbo — enthielten. Manchem ist hier durch eine Geste dieser durchgeistigten Hand der richtige Weg zu neuen Perspektiven gewiesen worden. — Mir scheint, daß in Rom am wenigsten Tüchtiges geleistet worden ist von denen, die sich der belehrenden und beruhigenden Sphäre der Vaticana ferngehalten und nur in aller Eile sich das notwendige Buch über das italienische Thema angefertigt haben; die in eingebildeter Überlegenheit die Vorteile, die aus engeren Beziehungen zu den Einheimischen sich von selbst ergeben hätten, lange oder sogar immer unbeachtet liegen ließen. —

Von den Schätzen, die aus dem Studium auch der näheren Vergangenheit Roms gewonnen werden können, gibt die vorliegende Reihe der Pläne[2]) der ewigen Stadt aus der Zeit um 1600 eine Vorstellung. Sie repräsentiert zugleich in der Vollendung einen ganz modernen Zweig der Wissenschaft, dessen Wert Ehrle längst erkannt hatte, und den er in eigener Initiative mit allen dem von ihm geleiteten Institute zur Verfügung stehenden Mitteln gefördert hat.

Eine Reihe glänzender Namen der italienischen und ausländischen Wissenschaft, unter denen die Lancianis, Hülsens und Eggers hervorzuheben sind, verbindet sich mit dem Studium der Bilder von Rom im Mittelalter, in der Renaissance und der ihr folgenden Epoche. Die Forschungen, die sich von De Rossis »Piante«, von des vortrefflichen Gnoli »römischer Sammlung« und Kristellers Ausstellung bis zum städtischen topographischen Museum an der Engelsburg ausgebreitet haben, förderten aus den Kupferstich-

1) Die sympathischen Worte des holländischen Kunstforschers werden bei uns freudig begrüßt werden; da er die deutsche Sprache nicht vollständig beherrscht, war eine Überarbeitung nötig, leider aus Platzmangel auch eine Kürzung. D. Red.

2) Le piante maggiore di Roma dei secoli XVI e XVIII, riprodotte in fototipia a cura della Biblioteca Vaticana, con introduzioni di Francesco Ehrle, S. I. — Roma, Danesi editore.

1. Roma al tempo di Giulio III. — La pianta di Roma di Leonardo Bufalini del 1551, Roma, 1911.
2. Roma prima di Sisto V. — La pianta di Roma Du Pérac-Lafréry del 1577.

Appendici:

1. La grande veduta Maggi-Mascardi (1615) del Tempio e del Palazzo Vaticano, stampata coi rami originali, con introduzione di Francesco Ehrle, S. I., Roma, 1914.
2. La mappa della Campagna Romana del 1547, in sei fogli . . . con introduzione di Tommaso Ashby, 1915.

sammlungen und Bibliotheken Europas ein reichhaltiges Material für die Ikonographie Roms zutage, das über die Grenzen des »Speculum Romanae Magnificentiae«, der bis dahin klassischen Stichsammlung des Cinquecento, weit hinausgeht.

Wir Kunsthistoriker müssen Ehrle wohl besonders Dank spenden dafür, daß er nicht nur unserem eigenen Fache neue Hilfsmittel in der wertvollen Cicognara-Bibliothek und in dem Kupferstichkabinett der Vaticana zur Benutzung bereitgestellt hat, sondern auch neue Möglichkeiten des Studiums von noch nicht ganz überblickter Weite geöffnet hat, wie in dem Archiv der »Fabbrica di S. Pietro« und in dem der Barberini. Die Arbeiten Freys und unseres lieben, am Isonzo im Beginn einer schon bewährten, noch viel versprechenden Laufbahn gefallenen Pollak können das beweisen. Manchen neuen Hinweis auf diese reichhaltigen, noch unbenutzten Quellen gibt jetzt Ehrle selber, Hinweise, die in ruhigen Zeiten das Vademecum jüngerer Forscher sein werden.

Seinen eigenen Anteil stiftete er mit der Reihe der römischen Stadtpläne und Teilansichten, von ihm selber in Nachbildungen oder in Abdrücken von den Originalplatten herausgegeben und mit Einleitungen versehen. Wie er bei der Aufstellung der mit Recht hochgeschätzten Handbibliothek der Vaticana den Erfordernissen der im ganzen Komplex von Bibliothek und Archiv ausgeführten Spezialarbeiten folgte und die »biblioteca di consultazione« aus den Bedürfnissen der Benutzer hervorwachsen ließ, so betrachtete er es auch als seine Pflicht als Bibliothekar, sich selber der Aufgabe zu unterziehen, wie andere Kostbarkeiten der Bibliothek auch die wertvollen Pläne, von denen ein ungenannter Stifter der Vaticana eine reiche Sammlung geschenkt hatte, der studierenden Welt darzubieten. Schon kurze Zeit nach dem Empfang der Stiftung waren die Originalblätter in vorbildlicher Weise aufgestellt und ihre Publikation begonnen. —

Ich möchte hier eine allgemeine Bemerkung einfügen, die früher als ein Gemeinplatz betrachtet worden wäre, aber beim heutigen Stande der Schätzung geistiger Werte doch ihre Berechtigung hat: Es gibt verschiedene Arten, an eine wissenschaftliche Frage heranzugehen. Ohne die Verdienste anderer Nationen und ihre Eigenart herabzusetzen, kann man wohl sagen, daß hierin die deutsche Methode und die deutsche Hingabe für die Sache mustergültig sind. Ein internationales Referendum hat das weite Ausland für sie abgegeben in der Gestaltung des fruchtbarsten Unterrichts, der wissenschaftlichen Literatur und der Akademien. Wir Holländer z. B. brauchen selber nur in Gedanken auf unsere eigenen Universitätsstudien zurückzugehen, um uns die große Bedeutung der deutschen Wissenschaft zu vergegenwärtigen, die vor unseren Augen schon felsenfest dastand, als wir zuerst in die Mysterien der selbständigen Forschung eingeweiht wurden, und die weite Strecken unseres Studienganges beherrscht hat. Diejenigen, denen es gegeben war, nach Abschluß der akademischen Jahre nicht einen Strich unter die eigentlichen Studien machen zu müssen, und noch viel mehr die Bevorzugten, die auch persönlich in die große Welt der Wissenschaft blicken durften, müssen in reiferen Jahren anerkennen, daß sie von den deutschen Vorbildern, die sie ihrer Landesart anzupassen vermochten, den ersten und den bleibenden tiefen Eindruck empfangen haben und noch täglich den größten Gewinn davon spüren. Creizenach, Streitberg, Thode, ich nenne nur einige Namen der philosophisch-historischen Fakultät, die sich schon daheim uns eingeprägt hatten, und die etwas sehr Feines, sehr Vollkommenes vergegenwärtigten, das wir kaum einmal anstreben zu können hofften, Warburg, Davidsohn, Gronau, Fabriczy, Doren, Kristeller aus italienischen weiteren Studienjahren, als anregende, freundliche Führer und tüchtige Beispiele, die uns die Berührung mit der deutschen Wissenschaft auch im Auslande als eine Weiterentwicklung und Vervollständigung schon gewonnener Anschauungen erscheinen ließen. Das anzuerkennen und zu betonen ist gerade in dieser Zeit nicht bloß eine Dankesschuld, sondern, in der Empörung über die Verkennung der deutschen Allgemeinheit, eine männliche Pflicht. Sobald man imstande ist, sich die tieferen Gründe dieser Zuneigung klar zu machen, erkennt man, daß es die völlige Beherrschung des Details, die Aufopferung aller Kräfte für die Meisterschaft der Technik war und auch wieder eine wohltemperierte Vorliebe für das Interessante — Ehre dem Andenken Jacob Burckhardts! — die uns anzogen und in uns den bestimmenden Eifer entzündeten. —

Alle diese Vorzüge leuchten aus den Arbeiten Ehrles und machen seine italienisch geschriebenen Texte zu den Plänen zu einer auserlesenen Frucht deutscher Wissenschaft, die auch den reichen Garten Ausonias schmücken. Da ist die richtige Erkenntnis des Hauptproblems, die Feststellung der Daten und der Autoren jener Werke, und die scharfsinnige Durchführung des leitenden Gedankens durch die ganze Serie. Wir fühlen uns sogleich einem Meister gegenüber, der nach dem Prinzip der heimatlichen wissenschaftlichen Sitten eben sogleich an die schwierigste Aufgabe herangeht, um uns eine Darstellung des Wesens und des Betriebes der römischen Stecherwerkstätten der Spätrenaissance zu bieten; wobei man kaum merkt, daß er sie ex novo geschaffen hat. Seine Forschungen über die Autoren der einzelnen Pläne können zeigen, was Fleiß, Ausdauer und Scharfsinn aus naheliegenden Quellen an neuen Tatsachen eruieren, aus den entlegensten ausfindig machen können. In klaren Umrissen legt er das Bild wie in einem römischen Mosaik zusammen. Es ist mir, als ob ich seine Stimme wieder hörte, wie er seine Mahnung, sich nur der wirklichen Errungenschaften zum richtigen Aufbau zu bedienen, so knapp und treffend formulierte, wie er von den Tatsachen mit einer auf die Studien übertragenen Religiosität sprach.

Wir dürfen Ehrle dankbar sein, daß er die Resultate seiner Untersuchungen schon jetzt, in dieser vollendeten Form herausgegeben hat[1]), auch wenn wir

1) Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625, riprodotte da uno dei due esemplari completi finora conosciuti, a cura della Biblioteca

das Erscheinen der Abbildungen der perspektivischen Ansicht Maggis, die Rom zur Zeit Urbans VIII. darstellt, noch geduldig abwarten müssen. Dieser Plan, den man als eine Art Kunstwerk bezeichnen kann, wird uns wichtige Aufschlüsse über die Gestalt Roms nach dem Neu- und Umbau Pauls V., des Vollenders der Peterskirche, geben. Sobald die ganze Reihe vollständig sein wird — es kommen noch mehrere von diesen perspektivischen Karten einschließlich des Meisterwerkes Faldas und der zweiten, um einige Jahre späteren Ausgabe des kürzlich in Stockholm von Dr. Collyn entdeckten Tempestaschen Planes vom Jahre 1593[1]) hinzu — werden wir für Rom in der Barockzeit einen vollständigen Kartenatlas besitzen durch das Verdienst Ehrles, der der Vaticana damit ein Abschiedsgeschenk gemacht hat, bevor er ihre Leitung in die Hände des für die Kunstgeschichte ebenfalls persönlich interessierten Monsignore Ratti legte.

Alles, was sich auf die Kunsteinheit Rom bezieht, hat etwas Großartiges an sich, auch in dem Zeitalter, das mit dem Ende der Renaissance beginnt. Die Zeichner, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und im 17. die einfachen Umrisse oder die Gesamtansicht der Stadt planartig abgebildet haben, bringen für diese Arbeit eine richtig abgemessene Gewissenhaftigkeit, ein starkes Verantwortlichkeitsgefühl, eine Art von Ehrfurcht mit: Bufalini, der Grundleger, wie Dupérac, der die Stadt mit eingefügten Abbildungen der Gebäude noch eben darstellen konnte, bevor Sixtus V., von religiösen Prinzipien auch in der Städtebaukunst geleitet, seine eingreifenden Änderungen vornahm und fast sein ganzes Programm ausführte. Tempestas große Gesamtvedute wird uns die Übergangsperiode des Pontifikats Clemens' VIII. zeigen, die wenig gekannte, für die Weiterentwicklung des römischen Barock so wichtige Zeit, für die ich die raschen Fortschritte der neuen Wissenschaft der christlichen Archäologie und das Jubiläumsjahr 1600 als große historische Faktoren ansehen möchte. Für die Zeit Pauls V. wäre, wie Hülsen in einer abschließenden Abhandlung[2]) bemerkt, die Reproduktion des Planes von Matthäus Greuter von 1618 erwünscht. Leider eignet sich das einzige benutzbare Exemplar, im Castel S. Angelo, nicht gut zur Vervielfältigung. Es stellt Rom dar, als das Aufblühen einer ganz römischen Kunst, das dem Borghese-Pontifikat verdankt wird, seine Gestalt zu bestimmen begonnen hatte; es zeigt die Peterskiche fertiggestellt, den Palazzo Borghese vollendet, das kleine Juwel, den Garten des Palazzo Bentivoglio-Mazarin-Rospigliosi, die Villa Borghese in ihrer ersten Gestalt, die Mausoleumskapelle in S. Maria Maggiore und eine Anzahl öffentlicher Brunnen.

Vaticana, con introduzione di Francesco Ehrle S. I., Roma, Danesi editore 1915.

1) Ich möchte hierbei auf die bisher unbeachtete Tatsache aufmerksam machen, daß Karel van Mander 1603 in seinem »Schilderboeck«, in dem er ein wichtiges Kapitel über römische Künstler bringt, diesen Plan von 1593 erwähnt.

2) Christian Hülsen, Saggio di bibliografia ragionata delle piante iconografiche e prospettiche di Roma del 1551 al 1748. Roma, a cura d. R. Soc. Romana d. stor. patria. 1915, p. 8. n. I.

Die Fortsetzung der Reihe mit dem Maggi-Plan, zum schon vorliegenden Texte, und die weiteren Blätter werden uns in den Stand setzen, leicht einen Überblick über die endgültige Entwicklung des Barock unter Gian Lorenzo Bernini, der noch aus der Borghesezeit stammt, weil er damals seine ersten Versuche machte, zu gewinnen.

Sonst hätte ich ein Buch Ehrles, wo es meinen Arbeitstisch auch erreicht hätte, gewiß ausführlicher »besprochen«. Aber jetzt, wo die Vergangenheit sich bis zum Verschwinden zu verkleinern scheint, sobald man an eine historische Arbeit herangeht, wo jede Tatsache nur gangbaren Wert zu haben scheint, insoweit sie sich dem rasend schnellen Tempo der Gegenwart fügen kann, muß auch ein Werk wie dieses in eine solche Sphäre versetzen, in der die Erinnerung, im Dunkel umhertastend, die Hand der Zukunft zu ergreifen versucht. Meine Gedanken gehen denn aus der reinen Atmosphäre römischer Studien, wo alles sich harmonisch aneinanderreihte und ein höherer Ausblick über das Wollen und Tun der ganzen wissenschaftlichen Welt gestattet war, hinaus zu allen Menschen guten Willens, die sich dort im Laufe der letzten Zeiten zusammengefunden hatten und in der Vatikanischen Bibliothek eine Schatzkammer ohnegleichen eröffnet sahen. Wenn sie auf ihre Studien apud Sanctum Petrum zurückschauen können und Ehrles Buch in ihre Hände bekommen, mögen sie sich in die Stimmung und in die Umgebung dort wieder versetzt fühlen, über den ponte de' sospiri zwischen einst und jetzt.

Der *horror vacui* wird sie ergriffen haben beim gelegentlichen Gedanken an die fast polarische Landschaft, die die Welt darbieten würde ohne diese so leichtsinnig verabscheute Kultur. In aller Stille werden sie hoffen, daß in Europa das vormals bestehende Gleichgewicht — nach aller Mühe, uns erlösen und sogar vom Aequator herauf rückkolonisieren zu wollen — bald wieder hergestellt werde. Die Überzeugung muß doch da sein, daß die Völker Europas nach einem bedeutenden Worte — das in eigentlichem Sinne sich mehr bewähren könnte, als wir jetzt mitten in der Umwälzung, der Entwertung imstande sind zu beurteilen — ihre heiligsten Güter wahren sollten, und daß zu diesen Gütern auch gehört, neben der italienischen Renaissance, der Elisabethanischen Periode und dem Intellektualismus von Voltaire bis Taine, die deutsche Wissenschaft, die sich in einer ganzen Reihe von Dekaden friedlicher Entwicklung ihr eigenes unzerstörbares Denkmal schon vor dieser neuen Völkerschlacht errichtet hat.

KUNSTLEBEN AM RHEIN

Die Oswald Achenbach-Ausstellung der städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf ist zu Ende gegangen. Dem bereits beträchtlichen Besitz der Galerie an Werken des Künstlers ist ein weiterer Zuwachs durch die Erwerbung zweier bedeutender studienhafter Bilder geworden, der 1850 entstandenen »Cypressen«, einem Motiv aus der Villa d'Este in Tivoli und des Interieurs aus den sechziger Jahren, das die Familie des Künstlers um einen runden Tisch bei Lampenbeleuchtung

vereinigt zeigt. In diesen Werken ist nichts von den Übertreibungen zu bemerken, die in der »Gründerzeit« die Gemälde O. Achenbachs zu entstellen pflegen. Er zeigt sich hier wie in den bereits früher von Professor Koetschau erworbenen Untermalungen, Skizzen und Studien als den begabtesten und urspünglichsten Koloristen der Düsseldorfer Schule, zugleich als den Anreger einer Anzahl ihrer bedeutendsten Vertreter, wie K. Seibels, G. von Bochmann und E. te Peerdt. Im Hinblick auf eine gewisse Überschätzung des Künstlers, die jetzt nach einer Zeit der Verkennung das Urteil über ihn zu trüben droht, muß es begrüßt werden, daß die städtischen Kunstsammlungen als dritte ihrer »Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei« eine Gesamtschau der Graphik von Andreas Achenbach vorbereiten. Viele ganz unbekannte, noch nie beschriebene Blätter werden darunter sein; besonders die Frankfurter Zeit Achenbachs, die er mit seinem Freunde Alfred Rethel verbrachte, dürfte in einem neuen Lichte erscheinen. Andreas entwickelt wie in seinen Gemälden, so auch in einer Anzahl seiner Schwarzweißblätter einen Sinn für das Monumentale, der dem jüngeren Bruder, so geistreich, ja blendend er sich in seinen besten Schöpfungen, d. h. einer sehr kleinen Auswahl aus einem übergroßen Lebenswerke, darbietet, abgegangen ist.

In den unteren Räumen der Düsseldorfer Kunsthalle wechseln unaufhörlich die Sonderausstellungen, aber nur weniges verdient notiert zu werden. Willkommen ist die Ausstellung der Malerfamilie Schüz, des Vaters Theodor Schüz (1830—1900) und seiner Söhne Friedrich (geb. 1874) und Hans (geb. 1883). Leider war es nicht möglich, das Hauptwerk des älteren Schüz zu zeigen, die »Mittagsruhe bei der Ernte« von 1861, aus dem Besitze des Stuttgarter Museums, ein Bild, das der Künstler niemals übertroffen hat. Der sechs Jahre später entstandene »Osterspaziergang« aus Privatbesitz in Barmen hat schon ein wenig den Sonntagspredigtton, der die Werke des gemütstiefen Schwaben von denen des beweglicheren B. Vautier unterscheidet. Im Malerischen und besonders in der Behandlung der Landschaft zeigt sich Schüz dagegen überlegen. Von anderen Werken seien als aktuell erwähnt das sehr anziehende, schon 1853 gemalte kleine Bildnis des jungen blondhaarigen Grafen Zeppelin, ferner »Das Mädchen im Frühling« (1870) und das »Herbstfest am Neckar« (1864). In einem kleinen Bauernzimmer-Interieur, das die Galerie bereits vor einiger Zeit erwarb, jedoch noch nicht ausgestellt hatte, überraschen rein malerische Qualitäten, wie sie ja auch das »Kornfeld« auf der »Deutschen Jahrhundertausstellung« bot. Auffallend ist es nun, wie selbständig, fast ohne Zusammenhang mit der Kunst des Vaters, sich die Entwicklung der Söhne vollzogen hat. Allein die Bevorzugung religiöser Motive könnte auf die Tradition des Elternhauses hinweisen. Friedrich Schüz, der Düsseldorfer, ist ja besonders durch Gemälde wie »Joseph und seine Brüder«, das »Abendmahl« und »die Heimkehr vom Tempel« bekannt geworden. Von längerem Aufenthalte im Süden her brachte der Künstler die Vorliebe für helles Sonnenlicht mit; für die Farbengebung bevorzugt er die malerischen Mittel des Neu-Impressionismus. Interessanter wirkt Hans, der schon seit Jahren in München lebt und den Kreisen der Neuen Münchner Sezession nahesteht. In einem kleinen »Abendmahl« überrascht er durch geradezu emailartig leuchtende Farben und eine ursprüngliche Auffassung, die Großes von dem Künstler erwarten läßt. In Radierungen und Zeichnungen scheint Schüzens Begabung sich weniger gewaltsam als in den Ölbildern zu befreien: hier ziehen besonders die Zeichnungen weiblicher Akte durch eine süße Strenge an, wie man sie wohl bei Ingres zu finden gewohnt ist. Es wäre schade, wenn dieser Künstler sich in Münchner Atelier-Tradition verlöre, wovon wenigstens einige Anzeichen zu verspüren sind.

Im Kunstverein zu Köln ist Anfang Oktober ein großer Teil der hier besprochenen Jahresausstellung der Neuen Münchner Sezession zur Ausstellung gelangt. Im Wallraf-Richartz-Museum fesselt die von der Berliner Nationalgalerie veranstaltete Wanderausstellung Menzelscher Zeichnungen. Dauernder Besitz des Museums ist schon seit einigen Monaten die Sammlung Schnitzler-Camphausen durch das Vermächtnis der in Berlin verstorbenen Erblasserin. Die Gemälde alter Meister werden später hoffentlich gesichtet und richtig bezeichnet werden: beispielsweise sind die dem D. Teniers d. J. zugeschriebenen sicher apokryph. Am wertvollsten erscheinen »eine Dame am Spinett«, ein kleines Ölbild der seltenen Katherina von Hemessen (bezeichnet CATERINA DE HEMESSEN PINGEBA(T) 1548), ein großes Familienbildnis eines unbekannten Holländers des 17. Jahrhunderts, das Kniestück einer alten Dame mit wundervoll gemalten Händen von B. von der Helst, ein dem K. du Jardin zugeschriebenes großes weibliches Bildnis und schließlich ein neueres Kunstwerk, der 1856 entstandene »Martinsabend in Düsseldorf« von Eduard Geselschap, dem älteren Bruder Friedrichs. Geselschap war der eigentliche Entdecker des vielgefeierten Th. Mintrop. Er hat aber auch als Maler Verdienste, die noch zu würdigen sind. Im übrigen ist zu bemerken, daß die wertvollsten der älteren Gemälde des Kölner Museums wegen der Fliegergefahr deponiert sind. *C.*

PERSONALIEN

Unser langjähriger Mitarbeiter, Professor Dr. **Richard Haupt** in Preetz, der Provinzial-Konservator der Provinz Schleswig-Holstein, beging am 6. Oktober seinen siebzigsten Geburtstag. Haupt ist in Büdingen in Hessen geboren. Von seinen größeren selbständigen Werken seien besonders »Die Baukunst und Kunstdenkmäler in der Provinz Schleswig-Holstein« 1887—89, »Die Bau- und Kunstdenkmäler im Herzogtum Lauenburg« 1890, »Die Domkirche zu Schleswig« 1897 und »Die Johanniskirche in Oldenburg« 1907 hervorgehoben.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 4. 20. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die Berliner Sezession — die Corinthsezession — veranstaltet in diesem Herbst wiederum eine Ausstellung. Zwei Jahresausstellungen mit gleichem Programm und sehr ähnlichem Inhalt wird auf die Dauer etwas viel werden, zumal der Kreis, anstatt sich zu weiten, wie es in den Gründungsreden versprochen war, sich immer enger auf eine kleine Zahl von Vereinsmitgliedern beschränkt. Andererseits hat man es natürlich leichter, Ausstellungen zu machen, wenn sozusagen alles im Hause gearbeitet wird, sogar das Lob eingeschlossen, das der Vorsitzende, als Wortführer der Eröffnung, mit vollen Händen spendete. Es wurde da verkündet, wie wohlgelungen die früheren Ausstellungen gewesen seien, wie auch in der Öffentlichkeit darüber nur eine Stimme gewesen sei, und wie herrlich weit man es nun mit dieser neuesten Veranstaltung gebracht habe. Nur ungern stört der Kritiker, der doch an all dieser Vollkommenheit noch dies und jenes auszusetzen findet, die allgemeine Festesfreude. Aber der bärbeißige Luther mit dem Beethovenkopf, den Corinth breitbeinig agressiv in die Mitte des Hauptsaales gehängt hat, ist denn doch ein zu harter Schlag, um mit schonendem Stillschweigen übergangen zu werden, zumal eine Landschaft und ein reizendes Kinderköpfchen beweisen, daß der gesunde malerische Instinkt in dem Künstler durchaus nicht erloschen ist. Aber es scheint, daß der klotzige Rüdiger, der im Garten aufgestellt wurde, ein Ebenbild auch in der Malerei haben sollte. Man denkt bei diesen Dingen immer wieder an den Brief eines Holländers, den Bode vor einiger Zeit veröffentlicht hat, und der so beherzigenswerte Worte über die Kolossalitätsmanie der neueren deutschen Kunst enthielt. Franz Metzners zyklopisches Kunstgewerbe fällt zu allererst unter diesen Begriff einer falschen Monumentalität. Man wird von den Denkmalen dieser Übersiegesallee einst ebenso erschrocken abrücken wie von der verhältnismäßig harmlosen Marmorstraße im Berliner Tiergarten. Auch Lederers Heine, der als zweites Standbild im Garten der Sezession Aufstellung gefunden hat, und der sich im Gegensatz zu Metzners Rüdiger harmlos und natürlich geben möchte, leidet noch unter einem gleichen Drang nach gewaltsamer Stilisierung, die den Dingen nur äußerlich eine scheinbare Monumentalität aufzwingt.

In der Malerei wird der Stil auf anderen Wegen gesucht. Willi Jaeckel gibt dafür in diesem Hause den Ton an. Er hat für einen Aufenthaltsraum der Arbeiter in Bahlsens Keksfabrik in Hannover vier Wandbilder gemalt, die als Leistung allen Respekt fordern. Aber wer möchte sich ernstlich den Raum zum Aufenthalt wünschen, der mit diesen überlebensgroßen Dekorationen geschmückt ist? Es bleibt letzten Endes Kulissenmalerei nach einem modernen und sehr wirkungsvollen Rezept, und man möchte dem starken Talent des Künstlers die Verinnerlichung und Vertiefung wünschen, die ihn zum kleinen Format zurückführte. Es sei auf Karl Caspars Badende hingewiesen, als auf den Typus einer kultivierten Malerei, wie sie aus den neuklassizistischen Bestrebungen unserer Zeit rein und natürlich hervorwächst. Caspar war in Berlin noch nie mit so überzeugenden Talentproben vertreten wie jetzt, und wir betrachten das als wertvollsten Gewinn der Ausstellung. Auch Franz Heckendorfs Kriegsbilder mag man der positiven Seite zurechnen, obwohl gewiß weniger mehr gewesen wäre. Es ist noch zu viel Improvisation, und wenn man den guten Blick für eindrückliche Wirkungen anerkennt, so stößt doch die gleichgültige und oft sogar rohe Mache immer wieder ab. Ein verhältnismäßig großer Raum ist endlich Hugo Krayns illustrativen Gemälden aus dem Volksleben zugewiesen. Es sind rechte Ausstellungsbilder, von starker Wirkung und eindrucksvoll, so daß niemand an ihnen vorübergehen wird, ohne den Tribut seiner Meinung zu zollen. Aber das Stoffliche ist so wenig künstlerisch gemeistert, daß man vergebens fragt, was über den Ausstellungszweck hinaus die Bestimmung dieser Bilder sein wird, deren wesentlicher Sinn sich in ihrem illustrativen Gehalt vollkommen erschöpft.

Neben den großen Schlagern, auf die sich die Wirkung dieser Ausstellung im wesentlichen aufbaut, und die ihr einen gewissen Erfolg beim Publikum von vornherein sichern, verlieren sich die üblichen Durchschnittsleistungen der bekannten Mitglieder, auf die hier einzugehen wir uns versagen dürfen, kommen aber auch die feineren Reize der Werke Rössners und Leo v. Königs leider zu kurz. Es ist im Bereiche der Plastik nicht viel anders. Eine intime Arbeit wie der Bildniskopf von Arnold Hensler verschwindet neben den klobigen Porträtbüsten Metzners, die jedes Modell in übernatürlichem Maßstab steigern. Soll die Pflege dieser neudeutschen Kolossalkunst die Existenzberechtigung der zweiten Berliner Sezession auf die Dauer erweisen, so ist Grund, an ihrem guten Stern zu zweifeln.

Von anderen Berliner Ausstellungen ist zur Zeit nicht viel zu berichten. Neumanns graphisches Kabinett zeigt Radierungen und Lithographien von Willi Jaeckel, die neben den großen Wandbildern einen erwünschten Einblick in die Schaffensart des Künstlers geben. Auch hier empfindet man die Gefahren einer allzu ausgeschriebenen Hand, die keine feinere Qualität der Zeichnung zuläßt. Dagegen mag man wiederum über den Reichtum des Gestaltmaterials staunen, ohne allerdings einen Schematismus zu verkennen, der allen Erfindungen gleichmäßig zugrunde liegt.

Bei Cassirer stand die Pankok-Ausstellung, die vor einiger Zeit bereits in der Zeitschrift für bildende Kunst eingehend gewürdigt wurde. Daß Pankok ein Zeichner von Rang ist, beweisen auch noch seine malerisch wenig glücklichen neuen Porträtversuche. Er behandelt die Farbe als Kunstgewerbler und versteht nicht, ihren Materialcharakter umzusetzen, wie es jede bildhafte Erscheinung verlangt. So wirkt seine Malerei wie Vorlage für Stickerei, und nicht umsonst hält er sich mit Vorliebe an bunte und reich gemusterte Stoffe, um seinen Bildern eine Farbigkeit mitzuteilen, die nichts mit ihrem zeichnerischen Gerüst zu tun hat.

Erwähnt sei endlich, daß im Kupferstichkabinett zum Gedächtnis des jüngst verstorbenen Otto Greiner eine Ausstellung seiner Lithographien und Kupferstiche veranstaltet wurde. Es ist nicht nötig, an dieser Stelle auf Vorzüge und Schwächen dieses oft gewürdigten Talentes einzugehen, auf die Prägnanz der Zeichnung einerseits und andererseits den Mangel einheitlichen Sehens, der den Versuchen des Künstlers, zur großen Bildkomposition zu gelangen, immer hindernd im Wege gestanden hat. *GLASER*

DIE SAMMLUNG BOISSERÉE

Von Grete Ring

Vor einigen Monaten sprach der Münchner Bericht der Kunstchronik von der Absicht einer erneuten Umordnung der Alten Pinakothek. Dabei wurde die Abtrennung der Sammlung Boisserée und ihre gesonderte Aufstellung im unteren Geschoß des Galeriegebäudes erwogen. — Die Sammlung Boisserée, nach überkommener Wertung Herz und Kern der altdeutschen Abteilung der Pinakothek, Münchens vornehmster »gotischer« Besitz — würde ihre Aussonderung das gewohnte Bild des Obergeschosses nicht wesentlich beeinträchtigen? Man überlegte und kam zu dem überraschenden Ergebnis, daß die Veränderung sich als eine vergleichsweise geringfügige darstellen könnte, daß die Sammlung nie eigentlich mit dem Grundstock der bayerischen Bestände zu einem einheitlichen Ganzen hatte verschmelzen wollen. Man entsann sich, wie leicht es stets gehalten hatte, die kleinformatigen, sorgsam durchgeführten Bilder mit ihrer Bevorzugung gebrochener Schillerfarben und ruhig kontemplativer Sujets aus der Gesamtmasse herauszulesen. Um sich in der kräftigen Umgebung derart zu behaupten, mußte die Sammlung den Niederschlag eines bestimmt orientierten Geschmacks, eines bewußten Sammelwollens darstellen; der allgemeine Gegensatz der Kunstübung Oberdeutschlands und der niederdeutschen — Boisseréeschen Sammel- — Gebiete kann als Erklärung nicht allein befriedigen. In der Tat bedeutete die Sammlung ein Programm: ihr fiel es zu, Illustrationen zu dem Begriff herbeizuschaffen, den die Romantik um 1800 sich in kühn vorwegnehmender Theorie von altdeutscher Art und Kunst gebildet hatte. Daß im Deutschland der Gotik eine Malerei geblüht hatte, daß sie der italienischen Kunst der Zeit ebenbürtig, wenn nicht überlegen gewesen war, davon mußten die Schlegel, die Tieck und Wackenroder nach ihrer allgemeinen nationalen Geisteshaltung von vornherein überzeugt sein. Wenn das Bild, das sie sich von dieser Kunst machten, nicht präzis war, gingen doch ihre Erwartungen nach einer bestimmten Richtung hin. So ersehnt Tieck: »Ruhige fromme Heerden, alte Hirten im Glanz der Abendsonne und Engel, die in der Ferne durch Kornfelder gehn... Kein wildes Erstarren, keine erschreckten durcheinandergeworfenen Figuren . . .« (Sternbald 1798. I, p. 48); sein Lob gilt dem »unschuldig frommen und lieblichen«, der »frömmsten und rührendsten Art«. Ebenso wünscht Friedrich Schlegel (Europa 1803. I, p. 114): »keine verworrenen Haufen von Menschen, sondern wenige und einfache Figuren, aber mit Fleiß vollendet... strenge, ja magere Formen in scharfen Umrissen... reine Verhältnisse und Massen von Farben wie in deutlichen Accorden... überall jene kindliche und gutmütige Einfalt und Beschränktheit...« Die Sätze klingen wie gewolltes Lob der kölnischen Schule, wie bewußte Absage an oberdeutsche Art. Der Sammler, der mit dem bildenden Künstler der Zeit die Befehle der Romantik entgegennahm, mußte bemüht sein, Denkmale aufzuzeigen, die den Forderungen eben dieser Leitsätze entsprachen. So kamen die Brüder Boisserée mit dem Freunde Bertram, den Meistern der Romantik in Freundschaft verbunden, zum nahezu ausschließenden Sammeln niederdeutscher Kunst, nicht allein, weil sich ihnen als Kölnern am Niederrhein das natürliche Sammelgebiet bot, als weil sie erkannt hatten, daß hier die beste Erfüllung des romantischen Idealbegriffs vom »Altdeutschen« zu finden sei. Oberdeutsche Kunst blieb ihnen dabei von Anfang an nicht fremd. Die Boisserée und Bertram waren nicht die einzigen Sammler ihrer Stadt, die Lyversberg, Wallraf, Fochem hatten in gleicher Weise gesucht, Denkmale der Vergangenheit, die durch die Klostersäkularisation der Jahre 1803—1804 zugleich ans Tageslicht gefördert und mit Untergang bedroht waren, zusammenzubringen und der Heimat zu erhalten. Doch während ihre Tätigkeit sich als vorwiegend praktisch konservierende darstellt, stand bei den Boisserée das Programm im Mittelpunkt: einsichtig erkannte Sulpiz, der ältere und wortführende der Brüder, die mangelnde Materialkenntnis seiner Anreger und sammelte mit der deutlichen Absicht, dem allgemeinen sentimentalisch-romantischen Mittelaltersbegriff durch tatsächliche Belege lebendigen Inhalt zu geben. Er schreibt 1811 an Fr. Schlegel (Sulpiz Boisserée. 2 Bände. Stuttgart 1862. I, p. 96: »Wenn ich erwäge, was Sie in der Europa über die alten niederländischen und kölnischen Gemälde geäußert haben, und bedenke, wie wenig alte Werke verhältnismäßig uns damals bekannt waren...« Und weiter an den jüngeren Bruder Melchior: »Ich habe darauf geboten, was mir jetzt fast leid thut, weil ich sehr gewissenhaft bin, nichts zu kaufen, was nicht unmittelbar in unsere Sammlung eingreift (a. a. O. I, p. 221). — Durch die glückliche Wechselwirkung von lokalem Zufall und planvoller Sammelabsicht kam die Sammlung Boisserée dazu, die romantische Sammlung kat'exochen zu werden: es war folgerichtig, wenn

sie nach vergeblichen Verhandlungen mit Berlin, Stuttgart, Frankfurt bei dem romantischen Fürsten kat'exochen, Ludwig I. von Bayern, endete. Als König Ludwig im Februar 1827 den Kaufvertrag abschloß, tat er es mit dem triumphierenden Bewußtsein, eine der ersten Kollektionen der Welt sein eigen zu nennen: »Aber welche Sammlung habe ich nun, meine Herren; welche Sammlung, wenn das alles beisammen seyn wird!« (a. a. O. I, p. 491.) Den Bildern wurde in der neuen Heimat das erwartete rückhaltlose Lob; Sulpiz selbst spricht sich unverhohlen über ihre Überlegenheit den bayerischen Beständen gegenüber aus: »bei näherer Betrachtung der altdeutschen Malereien, die man bisher hier besessen, habe ich mich überzeugt, daß ich einen viel zu guten Begriff davon gehabt . . . Von Stücken, die eine Vergleichung mit dem Vorzüglichsten unserer Sammlung aushielten, kann gar nicht oder nur in wenigen Ausnahmen und unter den größten Beschränkungen die Rede seyn« (a. a. O. II, p. 475). Dem Urteil liegt — neben der subjektiven Befangenheit des Besitzers — wieder die Überzeugung von der Minderwertigkeit der oberdeutschen Kunst zugrunde; man erinnert sich, wie Sulpiz einmal Goethen zu einer Reise durch Franken und Bayern rät, eigens damit er sich »von dem Zustand der alten oberdeutschen Kunst und ihrem untergeordneten Verhältniß gegen die niederdeutsche zur Genüge überzeugte« (a. a. O. II, p. 180). Sulpiz bemerkte damals weiter, daß »die bloße Vergleichung unseres . . . Bildes von Dürer oder Stücke von Wolgemuth usw. mit den niederdeutschen Kunstwerken . . . die Vorzüge dieser immer mehr zur Anerkennung gebracht« hat, so daß »darüber nunmehr kein Zweifel mehr obwaltet«. — Der größere Teil der Boisserée-Bilder fand — bis zur Vollendung des Neubaus der »neuen Galerie oder Pinakothek« — im Schlosse zu Schleißheim Aufstellung, ein kleiner Teil wurde sogleich abgezweigt und in die Moritzkapelle zu Nürnberg überführt, zum Befremden des ehemaligen Besitzers, dem »der Anblick dieser wohlbekannten Freunde in der Trennung von ihren Angehörigen ein sehr unangenehmes Gefühl« erregte (a. a. O. I, p. 541). In der Folge blieb die Hauptmasse der Bilder in München, der Rest wurde an Filialgalerien abgegeben bzw. deponiert, so daß sich vor der letzten großen Neuordnung der bayerischen Bestände 1910 die Verteilung der etwas über 200 Boisserée-Nummern in etwa folgender Weise darstellt: in München 124, im Germanischen Museum zu Nürnberg 42, in Schleißheim 30, in Augsburg 15. Die Münchner Bilder fanden sich von vornherein durch günstige Aufstellung innerhalb der Altdeutschen Pinakothek bevorzugt.

Es ist kein besserer Gradmesser für die Wandlungen des Geschmacks und künstlerischen Schaffens im 19. bis 20. Jahrhundert als die wechselnde Wertung altdeutscher Kunst. Den Forderungen der Romantik hatte die altkölnische Malerei entsprochen, die Kunst der Nazarener bewegte sich auf derselben Linie. Die folgenden Generationen, weniger temperamentvoll wählend als historisch wägend, wandten auch den anderen deutschen Malerschulen ihr Interesse zu; dabei erschien dem historisch gerechten Sinn die vertiefte Beschäftigung mit Dürer als dem tatsächlich bedeutsamsten deutschen Meister vor allem nützlich. Die bildende Kunst der Zeit bezog ihre »stilechten« Requisiten gleichfalls aus verschiedenen altdeutschen Quellen mit Bevorzugung des Dürerschen Nürnberg. Dabei wird an den durch die Romantik geprägten Werten — mit etwas beruhigtem Enthusiasmus — festgehalten; der Sammlung Boisserée bleibt ihr bevorzugter Platz. Erst mit dem Auftreten des Impressionismus in der bildenden Kunst setzt die Umwertung ein. Die Künstler der jungen Richtung, so voraussetzungslos sie sich zunächst gaben, kamen — dem historistischen Jahrhundert noch getreu — bald dazu, in der Kunst der Vergangenheit nach Vorgängern zu forschen, Ahnen zu wählen. Die Theoretiker, die den Impressionismus in der Moderne vertraten, mußten gleicherweise bemüht sein, seinen Anfängen in der Vergangenheit nachzugehen. Sie fanden die erwünschten Beispiele so schlagend wie in Spanien und Frankreich nur in der mißachteten Kunst der oberdeutschen Gebiete. In diesem Sinne ist die Umgestaltung der gotischen Abteilung der Alten Pinakothek zu fassen, die 1910 durch Hugo von Tschudi geschah. Neben die Werke Kölns und Nürnbergs traten hier als gleich und höher zu wertender Besitz die starken und stoßenden Altäre Tirols, die derben und jähen Darstellungen der oberbayerischen Heimat, die insonderheit »impressionistischen« Denkmale der Donaulande, die hohe Kunst Mainfrankens.

Es erscheint als seltsame Fügung, daß der neue Geschmack, der vom Artistischen ausging, dazu kam, zuerst autochthon deutsche Kunst zu schätzen, wo die »altdeutsche« Richtung vom Anfang des Jahrhunderts, die von nationalen Tendenzen getragen wurde, bei den flandrisch infizierten Kölnern, dem italianisierenden Dürer stehen geblieben war.

Durch den Austausch zwischen München und den Filialgalerien hatte sich schon numerisch das Verhältnis verschoben: unter den etwa 80 neuen altdeutschen Nummern der Pinakothek gab es nur 10 Boisseréebilder, davon 6 Niederländer und 1 (ganz früher) Kölner; 35 Boisserée-Nummern waren ausgeschieden worden. In den Filialgalerien blieb das Verhältnis der Zu- und Abgänge innerhalb des Boisseréebestandes eher konstant. Eine Reihe besonders bewunderter Glanzstücke der Sammlung endete in Schleißheim, so das Christusbild des »Hemmelinck« (Schl. Nr. 99), »welches um seiner Schönheit willen von Jedermann als der Schlußstein der Sammlung angesehen wird« (a. a. O. I, p. 346) und von dem selbst der kritische Weimarer »Kunst-Meyer« gesagt haben soll, daß »ohne Übertreibung zu reden, die Vorzüge des Leonardo und Tizian sich in diesem Werk vereinigt fänden« (a. a. O. II, p. 196). Weiter die Anbetung der Könige von »Johann Schwarz, einem vorzüglichen Maler« (II, p. 49; Schl. Nr. 159), die Weinenden Frauen, die dem Goes selbst zugeschrieben wurden (Schl. Nr. 123) u. a. m. Den vorniederländischen Kölnern blieb in der Pinakothek mit dem bevorzugten Platz der alte Ruhm, vornehmlich dem Stephan Lochner selbst, dessen lichte Farbigkeit den parallelenfrohen modernen Forscher an Renoir gemahnen konnte. Von der Umwertung der

kölnischen Kunst insonderheit betroffen erschien das altberühmte »Marienleben«, das seine bürgerliche Anmut lange Zeit zum Liebling des Publikums gemacht hatte. Ohne Schwankung verharrte die Schätzung der Altniederländer, Memlings, Rogiers und des Dirk Bouts, an dessen »Perle von Brabant« der alte schöne Name als Nachklang der Romantik haften geblieben war. Freilich hatte sich ein ehemaliger Stolz der Boisserée-Niederländer, Rogiers Lucasmadonna, inzwischen als Kopie erwiesen. Es ist zu bemerken, daß wirklich mit Fälschungsabsicht gemalte Stücke innerhalb der Sammlung nur in den seltensten Fällen aufgezeigt werden konnten: selbst das umstrittene Schleißheimer Christusbild ist wohl doch eine Arbeit des 15. Jahrhunderts. Vielfach verdächtigt wurde die Madonna mit der Erbsenblüte (German. Mus. Nr. 4); als lehrreiche Fälschung der Zeit um 1800 stellt sich die schmerzhafte Maria von J. Hermann dar (Schl. Nr. 3423).

Ein Gegenbeispiel zu den Schicksalen der Boisserée-Sammlung bietet die ebenfalls altniederländisch-altdeutsche Kollektion Wallerstein, die auch von Ludwig I. für die Pinakothek erworben wurde. Die damalige Schätzung sprach sich in den Preisen aus: der König zahlte den Boisserées 240000, dem Fürsten Wallerstein 54000 fl. Sulpiz orientiert Goethe über die Sammlung, nach seiner Gewohnheit ein wenig von oben herab: »Sie werden sich erinnern, daß ich Ihnen vom Fürsten Wallerstein, als einem Sammler, gesprochen habe, der mit uns tauschen wolle. Er besitzt eine sehr zahlreiche, jedoch durchaus noch nicht sehr vorzügliche altdeutsche Gemäldesammlung, die er sich viel Geld kosten läßt und noch kürzlich durch die ganze Sammlung unseres Freundes, des Grafen Rechberg, vermehrt hat... Die Sammlung ist in einer Reihe von neun Sälen aufgestellt ... Um die neun Säle zu füllen, haben einstweilen natürlich viele mittelmäßige und ganz untergeordnete Sachen aufgenommen werden müssen, diese will er nun nach und nach durch gute und bessere ersetzen, und werden wir ihm wohl, außer dem was wir mit ihm tauschen, einen guten Beitrag von unseren entbehrlichen Schätzen dazu liefern können« (a. a. O. II, p. 76). Die Wallerstein-Sammlung, viel oberdeutsches Gut enthaltend, fügte sich den bayerischen Beständen unbemerkt ein; als pinakotheksfähig wurde nur der kleinste Teil erfunden, die größere Masse erhielt in Nürnberg und Schleißheim Platz. Bei der Tschudischen Umordnung fand es sich, daß die Zahl der Münchner Wallerstein-Bilder nahezu verdoppelt werden konnte, 23 Nummern wurden neu aufgenommen, darunter Fries, Schaffner, Schaeuffelein und — für den gewandelten Geschmack besonders bezeichnend — die verblüffend »impressionistische« Beweinung Christi von Wechtlin. Von den schon früher in der Pinakothek aufgestellten Wallerstein-Stücken kam das kleine frühe Dürerporträt Oswolt Krels durch Braunes glücklichen Fund der Wappenverschlußtüren zu neuen Ehren; es genießt jetzt höhere Wertung als die Boisserée-Dürers, von denen namentlich die Beweinung Christi in Nürnberg von den Besitzern arg überschätzt worden war. Die Wallersteinschen Strigl-Flügel mit der Familie Rehlingen durften nach der Umhängung im großen Oberlichtsaal der Pinakothek das Mauritiusbild Matthias Grünewalds flankieren, den neuen Haupt- und Angelpunkt der altdeutschen Sammlungen. In demselben Saal, der in seiner Gesamtheit zurzeit das beste deutsche »Ehrengedächtnis« darstellt, blieb für kein Stück der Boisserée Sammlung Platz.

Der wieder vom Impressionismus abgekehrte Geschmack der letzten Jahre behielt die Schätzung der altoberdeutschen Kunst im Wesentlichen bei; den neuesten Forderungen entsprach neben Grünewald insonderheit Lucas Cranach, dessen Werk in der Pinakothek noch nach 1910 ständig vermehrt wurde.

Einen Grund für die Geringerwertung der Boisserée-Bilder, abgesehen von den Schwankungen des Zeitgeschmackes, bietet ihr Erhaltungszustand. Hotho, stets bestrebt, die Leistung der Brüder zu verringern, stellt den Ursprung der berüchtigten »Boisseréeübermalungen« bitter doch kaum unzutreffend dar: den Boisserées sei bei gelegentlicher Beschäftigung mit der Glasmalerei einmal die Idee gekommen, die alten Meister hätten auch in ihren Tafelbildern der leuchtenden Wirkung des gemalten Glases nachgestrebt. Demgemäß habe namentlich Melchior begonnen, die Bilder übergehen und neu herrichten zu lassen: »Unter so grober Hülle muß jede Zartheit verschwinden. Das jeden Maler bezeichnende Colorit ist zerstört. Wer von anderen Tafeln her den Farbeneinklang und Reiz belobt, steht halb als Thor, halb als Lügner da« (Malersch. Huberts v. Eyck. 1855 II, p. 45). Hier macht es sich in der Tat fühlbar, daß die Boisserées letzten Endes von der Theorie herkamen: man sieht, wie sie gegebenenfalls die Objekte dem Programm unterzuordnen wußten. Spätere sachgemäße Restauration war nicht überall imstande, die Folgen der verhängnisvollen Hypothese zu tilgen, so daß der Kenner von heute die Konservierung eines Boisserée-Bildes von vornherein zu verdächtigen pflegt. Der modern Geschulte wird auch mit Grauen erfüllt bei Sulpiz' Schilderung: »ein großer Reiz lag schon darin, den Kunstwerth... eines Gemäldes durch die Kruste hundertjährigen Schmutzes hindurch zu erkennen ... Wie oft ergriffen wir selbst den nassen Schwamm ..., weil wir nicht erwarten konnten, bis der restaurirende Maler das Geschäft ordnungsmäßig vornahm« (Sulp. Boiss. I, p. 35). Daß die Zeitgenossen über derlei Verfahren anders dachten, lehrt das Urteil des Münchner Galerieleiters Dillis, unter dessen Direktion die Sammlung erworben wurde. Er bestätigt den Brüdern: »Was Sie zur Restauration Ihrer Gemälde gethan, haben Sie als ein Geheimniß behandelt... aber ich habe alles gesehen und alles bemerkt, und kann Ihnen versichern, daß ich alles zu meiner vollkommensten Zufriedenheit gefunden habe« (a. a. O. I, p. 492).

Alles in allem wäre der auf diese Weise ein wenig in den Hintergrund gerückten Sammlung die Einzelaufstellung zu wünschen. Selbst wenn die Perlen der Sammlung — an neuzeitlichem Maß gemessen — im Obergeschoß bleiben sollten, könnte die Zusammenstellung des Mittelguts noch immer ein so lehrreiches wie reizvolles Ganze abgeben: eine Studiengalerie zur Erkenntnis des »Boisseréegeschmacks« und damit weiter des nationalen Geschmackes der Romantik.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 5. 27. Oktober 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WIENER BRIEF

Die Herbstausstellung des Künstlerhauses ist den Toten gewidmet; fünf Kollektivausstellungen erneuern das Andenken von Rudolf Bernt, Karl Maria Schwerdtner, Eduard und Rudolf Swoboda, Wilhelm Wörnle. Vier von diesen sind im Lauf der letzten zwei Jahre gestorben, einer — Eduard Swoboda — ist vor hundert Jahren geboren; er wendet sich bereits erfolgreich an das historische Interesse, die anderen sind bescheidene Mitarbeiter an der Kunst unserer Zeit gewesen. Rudolf Bernt (21. 2. 1844 — 24. 8. 1914) war ursprünglich Architekt und Mitarbeiter Otto Wagners; aus seinem baumeisterlichen Verständnis hat er in seine Malerei, die hier allein gezeigt wird, einen lebhaften Sinn für architektonischen Aufbau mitgebracht, der in den frühesten und frischesten Blättern an Rudolf Alt erinnert; auch die Helligkeit dieser Aquarelle, deren Papiergrund sein Weiß reichlich hergibt, ist mit dieses Meisters früher Arbeitsweise verwandt. Später — von etwa 1898 an — hat Bernt nach geschlossener Bildrichtung gestrebt und seinen Veduten die frühere Unbefangenheit geraubt; in den Bildern aus dem fernen Osten und den Ansichten aus Österreich bleibt das Interesse bisweilen im Motiv stecken. — Karl Maria Schwerdtner (27. 5. 1874 — 10. 5. 1916), der Jüngste unter diesen Künstlern und ein indirektes Opfer des Krieges, hat sich, der liebenswürdigen Bescheidenheit und Grundehrlichkeit seines Wesens entsprechend, nur selten aus dem kleinen Kreis entfernt, dem er sich gewachsen fühlte; in diesen gelegentlichen Anläufen zu größeren bildnerischen Aufgaben kommt er über durchschnittliche Leistungen nicht hinaus, in der Kleinplastik kann er sein Interesse an der Bewegung und seine Freude am charakteristischen Genremotiv befriedigen. Beides hat ihn in letzter Zeit bei einer Reihe von Kleinbronzen gefördert, die Einzelfiguren aus der Armee darstellen. Dennoch bleibt bei diesen militärischen Genrebildern, die bisweilen das Zeug zu guter Popularität in sich tragen, ein melancholischer Beigeschmack; unter den Plaketten ist neben konventionellen Bildnissen manche — wie das prächtige Silberrelief der Mutter des Künstlers — voll so tiefer und zarter Empfindung, daß man mit Bedauern daran denkt, daß in Schwerdtner größere künstlerische Qualitäten schlummerten, die irgend ein inneres Hindernis nicht hervortreten ließ. — Wilhelm Wörnle (23. 1. 1849 — 24. 3. 1916) hat gleichfalls nur auf beschränktem Gebiet seine Meisterschaft ausgeübt; zuerst Kupferstecher — noch Schüler Nehers in seiner Vaterstadt Stuttgart —, dann Radierer, hat er seine Graphik zumeist in den Dienst der Reproduktion von Kunstwerken gestellt. Die impressionistische Charakterisierungsgabe eines W. Unger oder P. Halm besaß er dabei nicht, ihm war viel mehr an einer gleichmäßig durchgearbeiteten, sorgfältig durchgeführten Wiedergabe seiner Vorlagen gelegen. — Rudolf Swoboda (4. 10. 1859 — 25. 1. 1914) war ein Schüler Karl Leopold Müllers; aber nur selten erreicht er dessen Leuchtkraft und Originalität in der Auffassung orientalischer Motive. Die Sonnenglut des glücklichen Arabien ist zu einem Atelierlicht abgedämpft und die Figuren wirken mehr durch gefällige Haltung und gemäßigte Fremdartigkeit als durch die Schlagkraft eines starken Erlebnisses. Die Gewandtheit Swobodas hat ihn zu einem Lieblingskünstler der Königin Viktoria von England gemacht, die hunderte seiner Blätter besaß; daß ein Ersuchen, einige dieser Arbeiten im Schloß Osborne auf der Insel Wight zum Zweck einer Gedächtnisausstellung leihweise zu überlassen, bereits zwei Monate vor dem Ausbruch des Krieges vom englischen Hof mit der Motivierung abgelehnt wurde, man wolle die Bilder nicht ins Ausland gehen lassen, ist ein kleiner Beitrag zur Vorgeschichte des Krieges, den der Katalog mit Recht ans Licht zieht.

Rudolf Swoboda war der Sohn von Eduard Swoboda (14. 11. 1814—13. 9. 1902), dem die fünfte dieser kleinen Ausstellungen gewidmet ist; sie ist die interessanteste von ihnen, allerdings vielleicht nicht so sehr wegen der persönlichen Qualität Swobodas, der zu seiner Zeit so gut zum Durchschnitt gehörte wie die vier Künstler, von denen zuerst die Rede war, als weil er jener Altwiener Malerei zuzählt, der sich das behagliche Wohlwollen der Gegenwart zuwendet. Er war ein Schüler der Wiener Akademie, der dank Fügers nachhaltiger Wirkung ein Stück barocker Kunstauffassung tief ins neunzehnte Jahrhundert hinein ins Blut gegossen blieb; dies zeigen frühe Arbeiten wie ein »Johannes« oder seine Skizzen zu Deckengemälden, die allerdings neben den Vorbildern, an denen sich Swoboda geschult hat, recht frostig wirken. Die als »Skizze für ein Plafondgemälde« bezeichnete Nr. 208 ist eine Kopie nach Grans mächtigem Fresko im kaiserlichen Schloß Eckartsau; wie konnte es den Arrangeuren der Ausstellung entgehen, daß hier ein durchaus anderer Wurf und Zug herrschen als in Swobodas eigenen Entwürfen! In seinen Bildnissen, Landschaften und Genrebildern bleibt er durchaus im Geiste des Altwienerischen; er ist immer eine Nuance schwächer als Kriehuber, Th. Ender und Danhauser, an deren Werke die seinen denken lassen. Trotz dieser Zweitrangigkeit ist Swoboda erfreulich dank der hohen malerischen Kultur, die er verkörpert; ein ausgesprochener Farbensinn, der sich in Bauernbildern (z. B. 264) bisweilen zu großer Energie erhebt, zeichnet vor allem die Porträts aus, die auch durch die natürliche Vornehmheit der Haltung und die empfundene Geistig-

keit der Auffassung wohltuend wirken. Am glücklichsten scheinen mir diese guten Eigenschaften in dem »Porträt des Schwiegervaters des Künstlers« (Nr. 272) vereinigt zu sein, dessen Noblesse durch die altväterische Glätte der Malweise keineswegs Schaden erleidet. Auch in den großen Genrebildern, den »Neujahrsgratulanten« (Nr. 267) oder der »Börse in der Grünangergasse« (Nr. 286), in denen sich für den heutigen Geschmack das Anekdotische etwa zu selbstgefällig in den Vordergrund drängt, schlägt der malerische Sinn an mancher Stelle rein und stark durch, die eines Danhauser nicht unwürdig wäre; den Rest des Reizes bieten die alten trauten Bauten und Sitten, denn wer vermöchte diesen geschweiften Zylindern und breiten Halsbinden, diesen Korkzieherlocken und türkischen Shawls zu widerstehen? *HANS TIETZE.*

NEKROLOGE

Fritz Boehle †. Am 20. Oktober verschied, der Mitwelt ganz unerwartet, der Frankfurter Maler Fritz Boehle, erst 43 Jahre alt. Nicht nur der gleiche frühe Tod auf der Mittagshöhe des Lebens gemahnt an den jäh hingerafften Otto Greiner: auch die eigentümliche Stellung und die Art der Schätzung, die beide Künstler, jeder auf seine Art und jeder in ganz anderer Weise, genossen haben, haben etwas Gemeinsames. Auch Boehle erfaßte seine Aufgaben mit bewundernswertem, durch keine Rücksicht geblendetem Ernst; mit einer Hartnäckigkeit, die staunenswert war und ihm die unendliche Bewunderung einer kleinen Gemeinde und die kritisch abwägende Schätzung der weiteren Kunstwelt eingetragen hat.

Stark unterschieden waren allerdings Greiner und Boehle in ihrer persönlichen Umgänglichkeit: Greiner behaglich und gemütlich, Boehle von geradezu berüchtigter Menschenscheu und Abgeschlossenheit. So sah man auch selten und spärlich Gemälde von Boehle auf Ausstellungen, bis im Jahre 1908 im Städelschen Institut auf einmal 25 Bilder von ihm gezeigt wurden, die meist erst 1906 und 1907 entstanden waren und als eine geschlossene Boehle-Sammlung für die neugegründete städtische Frankfurter Galerie um eine beträchtliche Summe erworben wurden. Die Bilder machten damals einen sehr starken Eindruck; man kann aber nicht sagen, daß beim öfteren Wiedersehen sich dieser Eindruck vertieft hätte. Das altertümelnde, aus zweiter Hand empfangene, das Boehles Gemälde an sich haben, macht sich doch mit der Zeit störend bemerkbar, Seine großen eigenen Gaben und seine bedeutenden Fähigkeiten sollen darüber aber nicht vergessen werden. Man hat manchmal bei diesen allegorischen Bildern (Die Lebensalter, Adam und Eva, Christus am Kreuz, St. Georg, Die Entführung der Europa usw.) das Gefühl, als wenn hier eine Mitte zwischen Marées und Thoma gesucht wäre. Dennoch: Boehle war ein Künstler von vielen Graden und bedeutenden Fähigkeiten. Eines seiner besten Bilder ist jedenfalls sein Selbstporträt in der Karlsruher Kunsthalle. — Auch als Plastiker hat sich Boehle versucht durch den Entwurf zu einem Reiterdenkmal für Karl den Großen und durch einen sehr eindrucksvollen Stierbändiger.

Am stärksten aber ist er in seinen Radierungen, die das Leben der Landleute seiner engeren Heimat und der Mainschiffer in derber, kraftvoller, mit viel Gefühl für die Linie und das Dekorative vorgetragener Gestaltung widerspiegeln.

Geboren war Fritz Boehle am 7. Februar 1873 zu Emmendingen in Baden; seine künstlerische Ausbildung hat er 1886 bis 92 als Schüler des Städelschen Instituts genossen; dann hat er später noch in München bei Diez gearbeitet und war seit 1897 dauernd in Frankfurt ansässig. Sein früher Tod ist tief zu beklagen.

Am 20. September fiel vor Verdun, erst 24 Jahre alt, ein junger rheinischer Maler, **Ewald Malzburg** (geb. am 20. September 1892 in Neuss). Auf den Kunstgewerbeschulen von Düsseldorf und Essen, wo ihn Direktor Alfred Fischer in jeder Weise förderte, hat Malzburg durch ein prächtiges Talent ganz besondere Hoffnungen erweckt, denen nun die Erfüllung versagt bleibt. Wie Macke und Isselmann, die ihm im Tode vorausgingen, gehörte dieser junge Neusser zu den rheinischen Künstlern, die abseits von der Düsseldorfer Tradition ihren eigenen Weg gingen.

Hermann Lang †. Am 12. Oktober wurde in München der Bildhauer Hermann Lang begraben, der sich besonders auf dem Gebiet der religiösen Plastik wie durch seine Kinderbüsten einen Namen von bestem Klang geschaffen hatte. Er stammte aus Württemberg, war in Heidenheim 1856 geboren und studierte an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule. 1892 ging er nach München und wurde dort besonders von Hildebrand lebhaft angeregt. Von seinen Arbeiten seien besonders das kraftvolle Hochrelief »Christus und Thomas« an der Schwabinger Erlöserkirche, das Kreuz in der neuen Markuskirche zu Stuttgart, die beiden großen Juristenfiguren am neuen Justizpalast in Nürnberg und die Grabdenkmäler von Martin Greif und Karl Haider genannt. *A. L. M.*

Frankfurt a. M. Am 18. Mai d. J. starb hier im Alter von 66 Jahren der Kgl. Baurat **Ludwig Neher,** der in Stuttgart am 9 Juli 1850 als Sohn des bekannten Historienmalers Bernhard von Neher geboren war. Er studierte 1869—1873 am Polytechnikum seiner Vaterstadt unter Leins und Gnauth und kam 1873 nach Frankfurt zu Paul Wallot. Im selben Jahre noch trat er in das Architekturbüro von Mylius & Bluntschli ein, leitete in dessen Auftrag von 1876—1879 umfangreiche Bauten in Turin und ließ sich 1881 dauernd in Frankfurt nieder. Hier schuf er eine Reihe von Villen, aber auch Geschäftshäuser und Fabriken, wie die Chemische Fabrik Griesheim-Elektron. Am bekanntesten ist er geworden durch den zusammen mit F. v. Hoven ausgeführten Rathausneubau, sowie durch die Monumentalbauten des Senckenberg-Museums und der Akademie für Sozial- und Handelswissenschaften (jetzt Universität) in Frankfurt — Bauten, die durch ihre Verbindung von Protzigkeit und Kleinlichkeit ein nicht unbezeichnender Ausdruck einer Epoche waren.

DENKMÄLER

Ein Riesendenkmal für unsere Krieger. »Über die geplante Errichtung eines monumentalen Denkmals zur bleibenden Erinnerung an den Weltkrieg werden nunmehr der Öffentlichkeit zum ersten Male Einzelheiten unterbreitet, nachdem die Anregung hierzu in aller Stille einen eifrig tätigen Freundeskreis gefunden hat, der den Beginn der für das gewaltige Bauwerk nötigen Vorarbeiten bald nach Friedensschluß erwarten läßt. Dem Breslauer General-Anzeiger zufolge soll das riesenhafte Denkmal, als ein Seitenstück zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal gedacht, im Herzen Schlesiens an althistorischer Stelle zur Ausführung kommen, auf der Kuppe des zum Zobtengebirge gehörenden Engelberges, an dessen Fuße sich 1813 die Bildung des Lützowschen Freikorps vollzog. Nach den vom Architekten Max Heinrich in Berlin gefertigten Entwurf ist gedacht, den Engelberg in einem Viertel seines Bestandes in terrassenförmigen Gliederungen auszubrechen, und über der dann

in den massigen hohen Felswänden sich ergebenden architektonischen Basis soll eine gewaltige Kuppelhalle sich erheben, hinter der sich der prächtige Wald als Heldenhain breitet.«

Wir entnehmen den hier wiedergegebenen Bericht einer Mitteilung des Berliner Lokalanzeigers und möchten ihn der Beachtung maßgebender Kreise eindringlichst empfehlen. Es wird jetzt so viel von geheimen Ausschüssen unterirdisch gearbeitet, daß man niemals wissen kann, wie nahe der Ausführung ein Projekt ist, von dem eine harmlos aussehende Zeitungsnotiz Kunde gibt. In Friedenszeiten wurden dergleichen Dinge doch wohl in aller Öffentlichkeit verhandelt und beraten. Jetzt ist durch das Walten der Zensur die Heimlichkeit ein Sport geworden, und auch Angelegenheiten so unpolitischen Charakters wie ein Denkmalsprojekt werden im Schutze der Dunkelheit betrieben. Wer ist der Architekt Heinrich in Berlin, der einen Berg umzubauen plant und von einem »in aller Stille eifrig tätigen Freundeskreis« berufen wird, unseren Kriegern ein Riesendenkmal zu errichten? Wir haben genug an dem »Eisernen Hindenburg«, über den es doch wohl nur mehr eine Stimme gibt, und wir wollen auch kein »Seitenstück zum Leipziger Völkerschlachtdenkmal«, das gewiß die Leistung eines ehrlichen Enthusiasten, darum aber nicht minder ein von Grund auf verfehltes Werk ist. Die Mahnung, die Exzellenz v. Bode durch den Mund eines neutralen Ausländers ergehen ließ, sollte nicht ungehört verhallen. Es muß ein Ende sein mit der Kolossalitätsmanie in unserem öffentlichen Kunstwesen. Darum halten wir es für unsere Pflicht, beizeiten Einspruch zu erheben gegen das angeblich geplante Riesendenkmal auf dem Engelberge, und wir nageln die erste Mitteilung, die darüber in die Öffentlichkeit gedrungen ist, schleunigst fest. Mögen die maßgebenden Stellen sich, ehe es zu spät ist, mit diesem Projekt befassen. Nachträgliche Proteste schaffen schwerlich ein Denkmalsmonstrum aus der Welt, wie auf dem Königsplatz in Berlin täglich zu sehen ist.

AUSSTELLUNGEN

Die **Kestner-Gesellschaft in Hannover,** über deren Gründung und Programm wir hier schon kürzlich berichtet haben, hat ihre Wirksamkeit am 1. Oktober mit einer ganz vortrefflichen Liebermann-Ausstellung eröffnet. Etwa 50 Gemälde und 40 Handzeichnungen, sorgfältig und geschmackvoll aus der ganzen Lebensarbeit des Künstlers ausgewählt, zieren die schönen Ausstellungsräume und geben einen einheitlichen und starken Eindruck. Die Reihe der Vortragsabende der Kestner-Gesellschaft eröffnete Herr Dr. P. E. Küppers mit einem Vortrag über den Impressionismus und seine geistigen Voraussetzungen.

Dresdener Ausstellungen. Zahlreiche Kunstausstellungen an verschiedenen Stellen beschäftigen gegenwärtig die Dresdener Kunstfreunde und zeigen, daß der Krieg wenigstens bei den Schaffenden keinen Stillstand verursacht hat. Das zeigt sich vor allem in der Galerie Arnold, die eine zweite Ausstellung von Werken Dresdener Künstler im Heeresdienste veranstaltet hat. Aus mehr als 2500 Gemälden, Zeichnungen usw. sind etwa 700 von rund 150 Künstlern ausgewählt und in sämtlichen Räumen der Galerie recht übersichtlich und künstlerisch ansprechend aufgehängt worden. Namentlich die Neuordnung in Gruppen ermöglicht es, rasch einen Überblick zu gewinnen und die einzelnen Künstler zu würdigen, was bei der durchschnittlichen gleichmäßigen Höhe des Könnens sonst wohl seine Schwierigkeiten hätte. Natürlich bildet den Hauptgegenstand der Darstellungen der Krieg in einer vielgestaltigen Mannigfaltigkeit: Kampf und Ruhe, Anmarsch, schießende Batterien, brennende und zerschossene Dörfer, Ruinen, Schützengräben, Bildnisse, Bilder aus Unterständen, von den Stapelplätzen, grasende Pferde, kurz die ganze Buntheit des Kriegslebens tritt uns in den zahlreichen Bildern in immer neuen Auffassungen und Fassungen entgegen. Ohne gerade Überragendes zu bieten, zeigt sie doch im ganzen eine beachtenswerte Höhe, weniger natürlich in ausgeführten Gemälden, als in Skizzen, rasch hingeworfenen Zeichnungen, im Augenblick festgehaltenen Eindrücken und Erinnerungen. Hier einen vollen Überblick zu geben ist unmöglich. Nennen wir wenigstens einzelnes. Da sind vortreffliche Bildnisse von Paul Oberhoff (Bes. Oberst v. Witzleben mit Blick auf ein Schanzfeld), Ernst Dietsch (Selbstbildnis mit Stahlhelm), Gustav Meyer-Buchwald, Rudolf Scheffler (Hauptmann Prof. Gregori) und Richard Birnstengel (Major Stieglitz). Wildbewegte Kampfbilder sehen wir von Karl Paul (Sturmangriff, Angriff mit Handgranaten) und Alfred Öhme (Französischer Angriff); Karl Parnas schildert eindringlich das Unheimliche brennender Dörfer und vom Geschützkampf aufgewühlter Schlachtfelder (Höhe 108, Kirche von Guignicourt, Marsch durch brennende Dörfer). Rolf Nesch zeigt uns lebendige Bilder vor Reims, Verdun, Nogent, Richard Burckhardt-Untermhaus Natureindrücke aus den Vogesen (Waldstudie mit Schützengraben, Vogesenfriedhof, erstürmter französischer Graben). Weitere ansehnliche Gruppen von Bildern, besonders Zeichnungen sehen wir von Karl Kröner, Otto Schubert (Straßenkämpfe in Flandern, Erste Sturmwelle), Otto Dix, der zum ersten Male ausstellt und sich als beachtenswert begabt erweist, Schulze-Görlitz, Ernst Müller-Gräfe, E. R. Dietze (Spielende Verwundete) und August Böckstiegel, der sich wie immer in farbigen Kraftleistungen ergeht. Von nichtkriegerischen Bildern seien ein feines Stilleben von Muhrmann und Nitschke-Collandes Bildnisse hervorgehoben. Zu der Ausstellung ist ein gut ausgestattetes Verzeichnis mit zahlreichen Abbildungen ausgegeben worden.

Bei Emil Richter sehen wir eine deutsche Expressionisten-Ausstellung, die durch Vorträge, musikalische (Schönberg) und deklamatorische Vorführungen belebt wurde. Ein besonderes Ereignis war sie trotzdem nicht, weil sie mehr nach dem unkünstlerischen Grundsatz, »die guten Dresdner nicht vor den Kopf zu stoßen«, zusammengestellt war, als ein eindringliches Gesamtbild der stärksten Leistungen zu geben. Die besten Werke waren von Max Pechstein (das altbekannte Ruderboot), Schmitt-Rottluff (Stilleben mit Flaschenkürbis), Erich Heckel (Am Wasser), Ludwig Heidner (farbige Phantasien in grotesken Traumbildern) und Oskar Kokoschka (Zeichnungen). Die grobe Derbheit aller dieser Leistungen beeinträchtigt den Genuß der meisten dieser Bilder. Ein vortreffliches weibliches Bildnis in spanischer Tracht von Willy Jäckel, einem Schüler Otto Gußmanns in Dresden, kann kaum als eine Leistung des Expressionismus bezeichnet werden. Überzeugender wirkten Lothar Bechsteins fliehende Reiter. Die Plastik hat außer etwa Ernesto de Fioris tanzendem nackten Jüngling nichts Bemerkenswertes. Eine Sonderausstellung des jungen Dresdners Felix Müller, der sich auf expressionistischen Bahnen bewegt, zeigte wohl, daß der Künstler wohlbegabt ist und eine Zukunft verheißt, augenblicklich aber fehlt es ihm noch an selbständiger Anschauung; sein letztes Bild, Vision, zeigt mehr nachahmende Absichtlichkeit als eigenständige Kraft.

Ebensowenig wie die Ausstellung der Expressionisten befriedigt die Ausstellung des Nachlasses von Albert Weisgerber. Zu einer wirklichen Gedächtnis-Ausstellung fehlen die besten Werke aus Privatbesitz; die endgültige und beste Fassung des Absalom ist in München geblieben und für die Pinakothek angekauft worden. So bleibt als Hauptwerk David und Goliath, ein Bild, das Weisgerbers eindringlich

ausdrucksvolle Kunst nach der Seite des Linienflusses wie der farbigen Kraft zwar vielleicht noch nicht in voller Reife aber doch stark genug bekundet. Im übrigen bietet die Ausstellung unter der Menge der zusammengesuchten Werkstattreste, die Weisgerber selbst wahrscheinlich niemals ausgestellt hätte, doch eine Reihe von Bildern, Studien und Skizzen, die wenigstens einen Überblick darüber gestatten, wie der Künstler sich in anderthalb Jahrzehnten entwickelt hat, wie er anfänglich noch in braunen, dunklen Tönen, wenn allerdings auch schon malerisch-tonig malt, wie er sich dann mit Pariser Eindrücken, mit Cézanne, Gauguin, van Gogh, mit dem Impressionismus künstlerisch auseinandersetzt, um schließlich »zu einer auf geistige Schönheit gestimmten malerischen Monumentalität« zu gelangen. Vollendete Bilder, die diesen Entwicklungsgang bezeichnen, sind das Bildnis der Mutter von 1900 und das charaktervolle Selbstbildnis von 1904, der als Malerei wie als Komposition gleich treffliche, lebendige Eislauf von 1907, der Akt im Walde 1908, dann die Vorstadtbilder mit Straßen und mit einem Bäumchen und die ruhende Frau in der Sonne 1912, worin die Malerei in farbigen Flächen und der Fluß der Linien sich als das Neue mit voller Klarheit offenbaren, endlich der Alsalom sowie David und Goliath. Angesichts der Ausstellung wird der Wunsch rege, daß einmal eine wirkliche Gedächtnis-Ausstellung für den im Kriege gefallenen hochbegabten Künstler veranstaltet werde, die nicht bloß die Atelierreste, sondern auch seine gesamten vollendeten Schöpfungen umfaßte. Einstweilen verheißt die Neue Münchener Sezession ein Gedenkwerk für Albert Weisgerber, das achtzig Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen bringen wird.

Im Sächsischen Kunstverein ist eine umfängliche Ausstellung des Münchner Künstlerbundes Bayern zu sehen, die nicht gerade Neues bringt, aber doch wieder zeigt, daß in München guter Geschmack und eine sichere Überlieferung zu Hause ist. Georg Schuster-Woldan, Karl Blos, Fritz Rabending, Walther Geffken, Hans Hammer, Ernst Liebermann, Karl von Marr, August Lüdecke-Cleve und einige andere sind die Hauptstützen dieser Ausstellung. Vier weitere Sonderausstellungen schließen sich an. Wir sehen da den Nachlaß des verstorbenen Dresdner Malers Alfred Wagner, dessen Aquarelle noch den Stil seines Lehrers Ludwig Richter aufweisen; ferner eine allzureiche Fülle von Gemälden und Zeichnungen des früheren Dresdner Akademieschülers Horst Eysold, der damit zum erstenmal an die Öffentlichkeit tritt. Weniger wäre hier mehr gewesen; denn schließlich handelt es sich doch nicht darum, Ansätze zu künftigen größeren Taten, sondern mehr oder minder reife Werke zu zeigen. Ganz Ausgezeichnetes bietet dagegen der Weimarer Walter Klemm in seiner Sonderausstellung von Radierungen, Steinzeichnungen, Holzschnitten und Monotypien. Seine Bilder zum Don Quichote, Reineke Fuchs, zum Simplicius Simplicissimus und zum Till Eulenspiegel sind glänzende technische Leistungen voll Phantasie, Humor und innerlichem Leben, aufgebaut auf eindringliche Naturbeobachtung, Stilgefühl und immer neue Einstellung auf das jeweilig Wesentliche. Hier ist das Wort meisterlich in jeder Beziehung am Platze. Schließlich ist noch eine Ausstellung des Dresdner Akademie-Professors Richard Müller zu würdigen. Er ist von jeher bekannt als Scharfseher, als Zeichner von unfehlbarer Sicherheit und einläßlichster Durchführung. Diese Eigenschaften zeigt er auch diesmal wieder in seinen Tierbildern und sonstigen Darstellungen, teilweise zeigt er auch, wie schon bei seinen Kriegsbildern, eine freiere Auffassung, in der nackten Frau, die auf farbigen Decken liegt, sogar gelungene Ansätze zu malerisch-farbiger Behandlung. Eine unterhaltsame Satire ist der Marabu, der sich im Glanze seiner Orden photographieren läßt.

Zuletzt sei noch eine glanzvolle Gedächtnis-Ausssellung für den verstorbenen Otto Greiner im Kgl. Kupferstichkabinett erwähnt. Weit über hundert Blätter Steindrucke, Radierungen, Kupferstiche sind vorhanden, bis auf wenige Ausnahmen aus den letzten Jahren das gesamte graphische Werk Greiners, dazu seltene Zustandsdrucke, z. B. von dem großartigen überwältigenden Gäa außer dem fertigen Abdruck fünf Zustände, von der Hexenschule vier, vom Raub des Ganymed gar wohl anderthalb Dutzend. Dazu kommen wunderbare Zeichnungen in Kreide und Deckweiß, in Tusche und Deckweiß, Rötel und Kreide, z. B. Studie zum Bacchantenzug, zu einem Denkblatt für eine silberne Hochzeit, zum Tanz, zum Danteblatt, männliche Akte u. a. Angesichts dieses glänzenden Könnens im Dienste einer phantasiereichen ernsten und großen Kunst wird die Klage über den allzufrühen plötzlichen Tod dieses Meisters immer von neuen laut. Auf diese Ausstellung kommen wir noch zurück.

Im **Kaiser-Wilhelm-Museum zu Elberfeld** findet zur Zeit eine umfassende Orlik-Ausstellung statt. Von Fritz Rhein, der jüngst in Elberfeld einen bedeutenden Porträt-Auftrag ausführte, findet man zahlreiche Zeichnungen, Aquarelle und Steindrucke mit Motiven aus dem Weltkrieg. Der Begabung des Künstlers entsprechen besonders die farbigen Zeichnungen aus dem alten Brüssel. Friedlichen Charakter tragen die Radierungen von J. Weinheimer, von denen die Rheinlandschaften erwähnenswert erscheinen.

Die **Daumier-Ausstellung,** die die Kunsthandlung Fritz Gurlitt in Berlin anzeigte, ist durch das Oberkommando in den Marken verboten worden. Das Verbot ist um so befremdlicher, als in J. B. Neumanns Graphischem Kabinett erst kürzlich eine Daumier-Ausstellung stattgefunden hat, als auch Werke von Shakespeare, Molière und anderen Meistern der Vergangenheit aus feindlichen Ländern, ja eben jetzt sogar das Werk eines lebenden Russen, Maxim Gorkis, auf Berliner Bühnen über die Bretter gehen.

Frankfurt a. M. Im August—September veranstaltete das Städelsche Institut eine Sonderausstellung von Werken Alfred Rethels, in der im wesentlichen die im Mai und Juni in der Düsseldorfer städtischen Kunsthalle gezeigten Gemälde und Zeichnungen aus dem Besitz der Tochter des Meisters, Frau Else Sohn-Rethel, enthalten waren. Diese Ausstellung in der Nordwestecke Deutschlands mußte bei der jetzigen Kriegszeit vielen unzugänglich bleiben, und so war es ein höchst dankenswertes Unternehmen, sie durch die Überführung nach Frankfurt a. M. einem noch größeren Kreise von Kunstfreunden zugänglich zu machen. Und auch die innere Berechtigung Frankfurts zu einer solchen Veranstaltung kann nicht in Abrede gestellt werden. Hat doch Rethel hier von 1836—1844, also volle acht Jahre, als Schüler Philipp Veits dem Städelschen Institut angehört und noch bis 1847, wenn auch mit Unterbrechungen, hier gewirkt; während er in Düsseldorf nur sieben Jahre gewesen war.

So konnte auch die Düsseldorfer Schau noch um einige interessante Stücke aus Frankfurter Besitz, besonders des Städelschen Instituts, bereichert werden. Eine Bleistiftskizze von 1829, eine der frühesten erhaltenen überhaupt, zeigte das ungemein lebendig gegebene Einfangen von Ochsen. Eine zarte Bleistiftstudie bezog sich auf das Gemälde des Instituts »Daniel in der Löwengrube«. Zu demselben Bild und zwar zu dem Kopf des Daniel gehörte ein Porträt des Malers E. W. Pose, groß gesehen und von mystisch ekstatischem Ausdruck, der in der Ausführung selbst wieder in etwas verloren gegangen ist (Eigentum der Frankfurter Künstlergesellschaft). Die weißgehöhte Sepiazeichnung der Justitia (Nemesis) ist ja allgemeiner

bekannt. Weniger gilt dies von einem Blatt, das zur Gedenkfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst für Bernhard Dondorf ausgeführt wurde: eine sorgfältig ausgeführte Tuschzeichnung mit den Figuren von Gutenberg, Fust und Schöffer, während Randzeichnungen die Folgen der Erfindung veranschaulichen. Unten Personifikationen vom Rhein, Main und von Mainz. Auch die mit Gold gehöhte Bleistiftzeichnung der Geburt Christi und ein barmherziger Samariter (von 1850) wird den meisten unbekannt gewesen sein. Einen sehr interessanten, bisher nicht veröffentlichten Brief des Künstlers an seinen Bruder Otto vom 21. Dezember 1845, in Frankfurt a. M. geschrieben, der der Veröffentlichung wert wäre, hatte die Künstlergesellschaft aus ihrem Archiv beigesteuert, während das Schülerverzeichnis des Städelschen Instituts an der Stelle aufgeschlagen gezeigt wurde, die die Nachrichten über den Maler enthielt.

Im **Kaiser-Wilhelm-Museum zu Crefeld** ist eine Ausstellung des Nachlasses von Professor Alfred Mohrbutter eröffnet worden.

SAMMLUNGEN

Das **Provinzialmuseum in Bonn** hat dem bereits 1913 erschienenen »Führer durch die mittelalterliche und neue Abteilung« eine Ergänzung folgen lassen, die den mittelalterlichen und neueren Münzen gewidmet ist. Museumsassistent Josef Hagen hat diese Aufgabe glücklich gelöst, indem er in einer knappen, aber alles Wesentliche enthaltenden Einleitung über Brakteaten, Groschen- Taler- und Goldprägung, schließlich auch die Brot- und Rechenpfennige, Belagerungs- und Notmünzen handelte und eine ausführliche Beschreibung gemäß der Ordnung in den Schautischen folgen ließ. Die Sammlung enthält fast ausschließlich rheinische oder doch im Rheinland gefundene Gepräge. Vor allem wird erstrebt, eine tunlichst lückenlose Vertretung aller ehemals in den heutigen Regierungsbezirken Koblenz, Köln, Düsseldorf und Aachen vorhanden gewesenen Münzherrschaften und Münzprägestätten zu gewinnen. (Die Trierer Prägungen werden systematisch vom Provinzialmuseum in Trier gesammelt.) Sechs Tafeln mit vielen scharfen und klaren Abbildungen, darunter manche Seltenheiten, sind dem Hefte hinzugefügt.

In der **Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden** und zwar im altdeutschen Saale ist jetzt als Leihgabe bis 1921 der **gotische Flügelaltar** aus der Kirche zu **Ehrenfriedersdorf** im sächsischen Erzgebirge aufgestellt worden, der um das Jahr 1510 wahrscheinlich als Stiftung des Kurfürsten Friedrich des Weisen geschaffen worden ist. Dieser Altar ist ein wahrhaft großartiges Werk alter deutscher Kunst, im reichsten Zusammenwirken von Plastik, Malerei und ornamentaler Kunst. Das ganze Werk ist wohl an 8 m hoch und zeigt als plastische Mittelgruppe die Heiligen Katharina, Maria und Nikolaus; Maria steht auf der Mondsichel und wird von den aus Wolken herausragenden Gestalten Gottvater und Christus gekrönt, während oben darüber der Heilige Geist in Gestalt der Taube schwebt, also eine symbolische Darstellung der unbefleckten Empfängnis. Der Untersatz zeigt, ebenfalls in geschnitzten Figuren, den auferstandenen Christus zwischen zwei schlafenden Wächtern und zwei Engeln; geschnitzt sind endlich auch die drei Gruppen des Aufsatzes Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, Jesu Darstellung im Tempel und Christus vor Pilatus. Dazu kommen die Gemälde auf den Flügeln: im Innern des inneren Flügelpaars Barbara und Erasmus; bei geschlossenem innern Flügelpaar sichtbar: Abendmahl (unten Mannasse), Christus im Gebet in Gethsemane (unten: König David die Harfe spielend), der Verrat des Judas (unten Ermordung Amasas durch Saul) und Christus vor dem Hohenpriester Kaiphas (unten: der König der Ammoniter schneidet dem Boten Davids mit einem Messer den Bart ab). Endlich sieht man auf den Außentafeln des äußeren Flügelpaars die Bischöfe Wolfgang und Martin, die Apostel Andreas und Bartholomäus. Das im ganzen wohlerhaltene Werk ist in Einzelheiten kunstgerecht wiederhergestellt und darf, da es bisher nur wenig bekannt war, als eine bedeutsame Bereicherung unseres Schatzes altdeutscher Malerei und Plastik bezeichnet werden. Prof. Bruck in Dresden weist die Gemälde der süddeutschen Schule zu, einem Meister, der etwa dem Kreise von Hans Holbein d. Ä. und Matthias Grünewald angehört. Das ausgesprochene Streben nach kräftiger Natürlichkeit der Äußerlichkeiten, die individuelle Durchbildung der Gesichter und die lebendige Wesensbetonung, die sich in den Zügen wie in den Bewegungen ausspricht, sind ebenso bezeichnend für den Künstler wie die Tiefe und Leuchtkraft seiner Farben. Mit besonderer Stärke ist der Gegensatz zwischen Christus und seinen Widersachern herausgearbeitet. Die großzügige Behandlung des Faltenwurfs und die Würde der Einzelgestalten gibt diesen das Gepräge ernster Größe und Erhabenheit. Eben diese Eigenschaften finden wir in den geschnitzten Gestalten des Mittelstücks; in den weiblichen Gestalten ist das Streben nach Anmut und Liebreiz unverkennbar. Überaus reizvoll ist endlich das zierliche Astwerk, das die Mittelgruppe umrahmt. Der Name des Schnitzers, der dieses Werk wohl nach dem Entwurf des Malers und unter seiner Aufsicht technisch so meisterhaft und mit so viel künstlerischem Verständnis ausgeführt hat, ist leider ebenso unbekannt, wie der des Malers selbst.

Das Winterthurer Museum (und Schweizerisches). Seit Anfang dieses Jahres besitzt die kleine Schweizer Industriestadt Winterthur einen Museumsneubau. An der Ausschmückung des von der Firma Rittmeyer & Furrer fertiggestellten Baues haben sich Schweizer Künstler von Namen, u. a. der angesehene Bildhauer Haller beteiligt. Der umfangreiche Museumsbau fand nicht allein Förderung von seiten Winterthurer Kunstmäzenen (Dr. Theodor Reinhart und Imhoof), auch die Stadtgemeinde hat von Anfang an das Unternehmen nach Kräften zu unterstützen gesucht. Die Kunstpflege in Winterthur ist bekannt und beruht auf Tradition. Auch existierte in der Heimat Anton Graffs eine Malerschule, die ansehnliche Talente ausgebildet hat. Man baute mit Rücksicht auf eine aussichtsreiche Weiterentwicklung der Kunstbestände. Auch ist die Möglichkeit geboten, den rechten Flügel des Baues zu erweitern. Das höchste Lob aber verdient in museal-technischer Hinsicht die Inneneinrichtung, für die sowohl praktische wie künstlerische Gesichtspunkte maßgebend waren. Zum erstenmal begegnet uns das Novum einer »Laternenbeleuchtung«, die auf Anregung Lichtwarks zurückzuführen ist, der als Erster für den noch nicht fertiggestellten Neubau der Hamburger Kunsthalle zur Vermeidung der senkrecht einfallenden Lichtstrahlen seitliches Licht an Stelle des Oberlichtes vorgesehen hatte. Im Winterthurer Museum sind Licht, Luft, Weiträumigkeit recht angenehme Vorbedingungen für gesunde Atmung und stilles Kunstgenießen.

Hauptanziehungskraft und künstlerische Basis des Museums bildet der neu zustande gekommene Anton Graff-Saal mit 24 Porträtstücken, unter denen Winterthurer Persönlichkeiten bevorzugt worden sind. Auch sind alle erreichbar gewesenen Bilder aus der Winterthurer Malerschule herangezogen worden. Die vertretene zeitgenössische Schweizer Malerei gruppiert sich um den Stärksten-Ferdinand Hodler.

Dr. Theodor Reinhart hat aus seinen privaten Kunstbeständen eine stattliche Sammlung von Bildern Karl Hofers als Leihgabe zur Verfügung gestellt. Der Winterthurer Kunstmäzen hat das Talent Karl Hofers seit einem Jahrzehnt gefördert und die Hauptwerke des Künstlers in seinen Besitz gebracht. Der Hofer-Saal gewährt Einblick in Entwicklungsgang und Schaffen des Künstlers, der sich, nach einem monumentalen Stil strebend, mit sehr ernsthaften Problemen auseinandergesetzt hat, wenngleich diese Auseinandersetzungen nicht ganz selbständig, sondern unter auffälligen Anlehnungen an berühmte Vorbilder (Cézanne) stattfinden.

Vielfach gute Anläufe des Winterthurer Museums fallen um so schwerer ins Gewicht, weil sie auf gewisse Rückständigkeiten in den Kunsthallen größerer Städte, wie Zürich, Bern, hinlenken. Denn gerade in Zürich und Bern hat man im Gegensatz zu Basel die retrograde systematische Ausgestaltung der Bildbestände auffälligerweise versäumt. Zwar beruht die Einzigartigkeit des Baseler Museums hauptsächlich auf Hans Holbein dem Jüngeren und dem schwäbischen Meister Konrad Witz, der hier zum überraschenden Erlebnis wird. Immerhin aber hat sich das Baseler Museum auch auf dem Gebiete der modernen Malerei führend behauptet. Zürich und Bern hingegen haben es versäumt, die eingeborenen Altmeister genügend heranzuziehen, die, ich nenne Urs Graf, Hans Leu, Nikolaus Manuel Deutsch, Asper, als Schweizer und geistige Ahnen Ferdinand Hodlers bestimmt sind, das Verständnis für den heute im Mittelpunkt des Interesses stehenden Berner Meister Ferdinand Hodler zu klären. So kommt es, daß die Bildersammlungen in größeren Schweizer Städten sich in bedenklichem Abstand befinden von der rühmenswerten Bedeutung der kunsthistorischen Museen Zürichs und Berns.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch erwähnen, daß mich eine Kunstwanderung durch Schweizer Städte mit sehr belangvollen Privatsammlungen bekannt gemacht hat. Meistens sind es deutsch-schweizer Industrielle, die als Förderer der Kunst hervortreten. Eine besondere Auszeichung verdient die kleine Stadt Solothurn, deren Besuch der interessanten öffentlichen und privaten Kunstschätze wegen empfohlen werden kann. Eine Privatsammlung von über 100 Hodler-Bildern besitzt Russ-Yung in Neufchâtel. Die reichste Sammlung moderner Franzosen Brown in der Villa Langmatt in Baden bei Zürich. *Alfred Mayer.*

VERMISCHTES

Glasmalereien nach Thomaschen Gemälden. Der Festzeiten-Zyklus im Thoma-Museum zu Karlsruhe ist von Prof. W. Süs nunmehr durch weitere vier Stücke vollständig in Glasmalerei umgesetzt worden (vergl. »Kunstchronik« XXVII, N. F. Nr. 8, Sp. 79/80). »Verkündigung«, »Geburt«, »Taufe« (diese neu hinzugefügt) und »Versuchung« sind kürzlich in den Werkräumen von H. Drinneberg aufgestellt gewesen und sollen demnächst an Ort und Stelle (Galerie Konsul Kotzenberg, Frankfurt a. M.) eingesetzt und durch eine kleine Festlichkeit weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. Das große sakrale Werk Thomas ist damit durch Stil, Farbengebung und Ausdruck in eine neue, fast durchweg glänzend gelungene Form gebracht worden und rundet das Glasmalereiwerk des Altmeisters, der diese Technik noch als Siebziger im Thoma-Museum zu beschreiten begonnen hat, in trefflicher Weise ab. Beachtenswert sind auch die für Glasgemälde stilistisch und koloristisch bedingten Abänderungen gegenüber den Urbildern. *Bgr.*

In **Viersen** ist am 15. Oktober der **Remigiusbrunnen** enthüllt worden, ein Werk der Brüder Wilhelm und Julius Moormann. Auf einem Unterbau von Muschelkalk thront unter einem bronzenen Baldachin die Figur des Heiligen; zu seinen Füßen ist die Taube mit dem Ölfläschchen dargestellt, mit dessen Öl er nach der Legende Chlodwig zum König gesalbt hat. Zwei Engelknäbchen tragen eine Widmungstafel. Der ältere der Brüder, der Düsseldorfer Bildhauer Moormann, fiel Ende 1914 bei den Kämpfen in Polen (s. »Kunstchronik« XXVI, Sp. 225); der jüngere, ein Schüler Th. Fischers in München, steht zurzeit im Heeresdienst.

FORSCHUNGEN

Noch einmal das Heidelberger Goethe-Porträt. An dieser Stelle (N. F. XXV, Nr. 42, Sp. 628) hatte ich seiner Zeit auf das in Heidelberger Privatbesitz befindliche Goethe-Porträt aufmerksam gemacht, das mit der Bezeichnung

versehen war, und ich hatte daran gedacht, Caroline Tischbein-Wilcken als mutmaßliche Urheberin in Vorschlag zu bringen. Seither habe ich aber ein Werk ihrer Hand in Frankfurter Privatbesitz kennen gelernt, das die Bezeichnung »C. Tischbein« trägt, und zwar ist das Porträt entstanden zu einer Zeit, wo sie schon verheiratet war, also Wilcken hieß. Statt ihrer könnte aber bei dem Heidelberger Werk sehr wohl ihr Bruder Carl Wilhelm Tischbein in Frage kommen, der 1797 in Dessau geboren war und 1855 als Hofmaler in Bückeburg gestorben ist. Auf dem großen Familienbilde Friedrich August Tischbeins im Leipziger Museum ist er das kleinste der Geschwister, das dort im Triumph von den beiden Schwestern getragen wird. Gewiß ist er später öfter zum Besuche seiner Schwester in Heidelberg gewesen und kann hier sowohl die Kopie des Goethe-Porträts, wie auch manche Bildnisse von Heidelberger Persönlichkeiten, die ich damals erwähnte — u. a. befand sich ein solches von Chelius darunter — gemalt haben. Das Monogramm, in dem das große T als der Anfangsbuchstabe des Hauptnamens erscheint, während C und W kleiner gebildet sind, würde an sich auf ihn jedenfalls sehr gut passen, besser als auf seine Schwester. *K. Simon.*

LITERATUR

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Herausgegeben von *Ulrich Thieme.* Band XII: Fiori-Fyt. Leipzig, E. A. Seemann. 1916.

Trotz der wachsenden Schwierigkeiten, denen das monumentale Unternehmen Ulrich Thiemes während der Fortdauer des großen Krieges begegnet, ist wieder ein mit der gewohnten Sorgfalt bearbeiteter Band des Lexikons erschienen. Schon die erste Durchsicht zeigt, daß viele der hauptsächlichen Mitarbeiter der bisherigen Bände weiter mittun konnten; von den bekanntesten seien Cohen, Firmenich-Richartz, Friedländer, Graul, Gronau, Hofstede de Groot, Leitschuh, Pauli und Hans Tietze genannt. Gronau bearbeitete in der Form knapper, kritisch präziser Monographien einige italienische Quattrento- und Cinquecentomaler, vor allen Piero della Francesco in einer die Bedeutung dieses Meisters voll ausschöpfenden Form, außerdem noch Marcello Fogolino, Francesca Francia und Franciabigio. Unter den späteren Italienern sind an erster Stelle die zahlreichen Träger des Namens Fontana zu nennen, darunter die Brüder Domenico und Giovanni als führende Meister des römischen Baustils der zweiten Hälfte des Cinquecento und Carlo als bedeutendster Architekt der Berninininachfolge (von Konrad Escher behandelt). Ferner Prospero Fontana, der den Stil der Florentiner Manieristen des Vasarikreises nach Bologna gebracht hat (vom Unterzeichneten). Ein ähnlich weit verbreiteter Architektenname wie die Fontana

in Italien sind zur Barockzeit in Deutschland und Deutschösterreich die Fischer, die in der Hauptsache nur durch die Gemeinsamkeit der Namen zusammenhängen. Der hervorragendste unter ihnen, der für die Wiener Barockbaukunst entscheidende Johann Bernhard Fischer von Erlach, wird von Hans Tietze in seinem eigentümlichen Entwicklungsgang, der »Schmiegsamkeit und Wurzellosigkeit seines Stiles« treffend charakterisiert. Auch der später in Wien schulbildende Maler Heinrich Füger, der »ein Stück Rokoko mit seiner Anmut und seinen Schwächen ins 19. Jahrhundert hinübertrug«, wurde von Tietze bearbeitet. Unter den älteren Deutschen verdienen die ausführlichen Abhandlungen über Peter Flötner und Hans Fries von Leitschuh hervorgehoben zu werden, die beide ein schwieriges Kapitel in klarer Weise darstellen. Leitschuh hält in seiner Zusammenstellung und Wertung des Flötnerschen Werkes die Mitte zwischen dem vielfach übers Ziel hinausschießenden Haupt und dem übermäßig skeptischen v. Bezold. Er leugnet nicht die gewisse »Buntscheckigkeit« Flötners, hebt aber hervor, daß seine Werke trotzdem der Grundzüge eines einheitlichen Wesens nicht entbehren. Bei Hans Fries wird die künstlerische Herkunft vom Meister mit der Nelke als zweifellos angesehen. Die von Zemp vorgenommene (und vielfach unkritisch weitergegebene) Identifizierung dieses Künstlers mit Heinrich Bichler dagegen, die Unterzeichneter in den Monatsh. f. Kstw. I 754 bestritt, wird auch von Leitschuh nicht anerkannt. Von anderen Altdeutschen sind in vorliegendem Bande noch Furtmeyer (H. Tietze) und die beiden Frueauf (Grete Ring) zu nennen. Die Zeit der deutschen Romantik um 1800 ist mit Carl Philipp Fohr und Caspar David Friedrich vertreten, beide von Paul F. Schmidt sehr feinsinnig gewürdigt und mit besonders liebevoller Versenkung in ihre geistig-künstlerischen Bestrebungen. Auch der manchen deutschen Malern um 1800 nahestehende Engländer Flaxman fand in P. F. Schmidt einen verständnisvollen Bearbeiter.

Endlich ein paar französische und niederländische Meister. Unter jenen sind Jean Fouquet (von Friedländer) und Fragonard (von Graul) die bemerkenswertesten; auch Flandrin und Fromentin (beide von Vollmer) mögen Erwähnung finden. Bei den Holländern ist an erster Stelle de Groots Flinck hervorzuheben, während die vlämischen Künstler, wie die Familie der Francken, Jan Fyt und Peeter Franchoys, großenteils von Zöge von Manteuffel bearbeitet wurden. Vortrefflich ist auch die knappe, kritische Studie über Frans Floris von Fr. Winkler.

Dies nur einige aus der Fülle des Ganzen mehr oder weniger willkürlich herausgegriffene Einzelheiten. Es wären noch viele kleinere, aber in ihrer Art ausgezeichnete Beiträge zu nennen, besonders die größtenteils nicht signierten Arbeiten des ständigen Assistenten des Bureaus, die nun, und zwar eher zum Nutzen als zum Schaden des Ganzen, häufig für die fehlenden Mitarbeiter des feindlichen Auslandes einzutreten hatten. So gern das Lexikon die Beteiligung italienischer, französischer und englischer Gelehrter sah, so wird diese doch keineswegs notwendig sein, um das große Unternehmen vollkommen planmäßig fortzuführen und zum Abschluß zu bringen. *Hermann Voss.*

Otto Zieler, *Potsdam, ein Stadtbild des 18. Jahrhunderts.* Band 1. Stadtarchitektur. Berlin, Weise & Co., 1913.

Potsdam, dieses größte Kunstwerk, das die Hohenzollern, fast möchte man sagen mit eigenen Händen in steter Folge der Generationen schufen, hat gerade in den letzten Jahren die kunstgeschichtliche Forschung gereizt und beschäftigt. Als Vorläufer steht Alfred Lichtwark da, der bereits 1897 in seiner knappen, von Einzelheiten unverwirrten Art die Grundzüge der Stadtgestaltung zu erkennen und festzulegen versucht hat. (Wiederabdruck in den »Deutschen Königsstädten, 2. Auflage. Berlin, Bruno Cassirer, 1912). Große Verdienste erwarb sich Paul Seidel mit seinen Forschungen in den Bänden des ausgezeichneten »Hohenzollern-Jahrbuches«, die an der Hand der alten Pläne und Veduten eine lebendige Vorstellung von dem geschichtlichen Werden der Stadt vermittelten und neben dem Stadtschloß auch den Kranz der träumerisch in ihre Parke gebetteten Schlösser an dem Umkreis der Stadt in Betracht zogen. Seine überall dokumentarisch gesicherten Feststellungen und Urteile ergänzen und erweitern, was Sello (1888) und nach ihm Höckendorf (1903) durch ihre Rekonstruktionen alter Zustände in dankenswerter Weise bekannt gemacht haben. Potsdams Architektur zur Zeit Friedrichs des Großen mit ihrer stilistischen Entwicklung von der französisch akademischen Richtung über den italienischen und englischen Klassizismus zum Rokoko und zum eigentlich Potsdamer Spätklassizissmus, dessen Schöpfer und Meister Karl von Gontard ist, fand in Hans Kania einen sehr sachkundigen und erfolgreichen Stilhistoriker. Neuerdings hat Kania in einer zusammenhängenden Darstellung den Potsdamer Baustil durch etwa zwei Jahrhunderte hindurch betrachtend verfolgt. (Potsdamer Baukunst, 2. Auflage. Potsdam, Jaeckel, 1916). Auch an Abbildungswerken, denen vielfach die meisterlichen Aufnahmen der Kgl. Meßbildanstalt in Berlin als Vorlagen dienten, war bereits ein und das andere zu verzeichnen, so namenllich O. Kloeppel, Friedricianisches Barock. (Berlin 1908, ebenfalls im Verlag Weise & Co.).

Nun hat uns, kurz vor Kriegsausbruch, ein Architekt, Otto Zieler, einen nach Inhalt, Ausstattung und Sorgfalt des reichen Bilderschmuckes gleich vortrefflichen Band über die Stadtarchitektur Potsdams dargeboten. Er zerfällt in einen kürzeren literarischen und einen sehr ausgedehnten bildlichen Teil, und wenn der eine von dem tief dringenden Verständnis des Theoretikers sehr vorteilhaft Zeugnis ablegt, so bekundet der zweite die Unermüdlichkeit und Liebe des Enthusiasten, der, den Zweck seiner Aufgabe stets im Auge, mit stiller Entzückung dem Reichtum seines Gegenstandes nachgegangen ist. Aus wie vielen, weitaus in der Mehrzahl eigenen Aufnahmen mag diese Auswahl vorzüglicher Stadtbilder, von Straßenfluchten, Gebäuden, Türen, Dekorationen, Fassaden und Interieurs hervorgegangen sein, wie hat bei der subtilen Arbeit über dem Reißbrett, der wir die übersichtlichen Pläne, die klaren Aufrisse zu danken haben, der Liebhaber dem fleißigen Kenner geduldig zugeschaut!

Der Text, in steter, wenn auch nur flüchtiger Fühlung mit dem Historischen, sucht den Stadtorganismus in seinem Werden, Wachsen und Sein zu begreifen. Die stadtbaukünstlerischen Gesetze, die dem Bau und der Erweiterung der Havelresidenz zugrunde gelegt wurden, sind der eigentliche Gegenstand der Erörterung. Das künstliche und bewußte Werden der bedeutendsten unter den norddeutschen Fürstenstädten wird an der Hand moderner Forschungsbegriffe in einleuchtender Weise dargestellt. Der allgemeinen Annahme entgegen, als sei Potsdam im wesentlichen eine Schöpfung Friedrichs des Großen, weist der Verfasser mit vollem Recht auf die grundlegende Bedeutung hin, die Friedrich Wilhelm I. als Bauherrn zukommt. Dasselbe hatte schon Lichtwark angedeutet, wenn er schrieb: »Die Stadt Potsdam hat Friedrich Wilhelm I. eigentlich erst erbaut«, und fortfuhr: »was der Soldatenkönig für Potsdam getan, wurde von den Bauten Friedrichs des Großen verdunkelt«. Diesen längst nicht genug gewürdigten Tatbestand bis in alle Einzelheiten aufgeklärt und dargelegt zu haben, ist Zielers Verdienst. Dabei konnten seine Untersuchungen auf einem Begriff fußen, den kurz vor ihm Walter Curt Behrendt für die Praxis der Stadtbaukunst der

Gegenwart fruchtbar zu machen versucht hatte. Er betrifft »die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau«, und wer das unter diesem Titel 1911 bei Bruno Cassirer verlegte Werkchen Behrendts kennt, wird sehen, wie erfolgreich Zieler das Prinzip für die Erläuterung seines Einzelfalles benutzt hat. Die Kraft und Schönneit des Stadtbildes von Potsdam beruht gerade in dem System der Blockfrontaufteilung mit ihren rhythmischen Einschnitten und ihren Gruppen von zwei, drei oder mehr Häusern mit wechselnder Achsenzahl. In solcher weitgehenden Reglementierung, die eine Reihe gleichgroßer, gleichmäßiger und besonders auch in der Linie der Dachfirste gleichhoher Häuser schafft, eine Fesselung freier schöpferischer Betätigung zu sehen, ist eine überwundene, wie Zieler sagt, »lyrische« das heißt subjektive Auffassung unserer bürgerlichen Kultur gewesen. Gerade in der Gesetzmäßigkeit offenbaren sich Gefühl und Sinn für Monumentalität, deren Voraussetzung unlyrisch, das heißt objektiv sein muß.

Von diesem Standpunkt aus wendet sich der Verfasser zum Schluß der Gegenwart zu, um mit einer zunächst verblüffenden Entschlossenheit einer Zukunft das Wort zu reden, die »das Erbe der Vergangenheit, so wertvoll es an sich ist, nicht zum Hemmschuh unserer künstlerischen Entwicklung« werden lassen will. Was er an dieser Stelle getrosten Mutes zu opfern bereit scheint, zieht schließlich das ganze »überkommene Architekturbild der inneren Stadt« in mitleidlosen Betracht. Er stärkt sich dabei mit dem Gedanken, daß »der Ortscharakter nicht etwas ist, das nicht durch anderes ersetzt werden könnte« und weist auf den »bewußten Gegensatz zu einem vorher schon vorhanden gewesenen Stadtbild« hin, den tüchtige Architekten in künstlerisch hochstehenden Epochen, z. B. im achtzehnten Jahrhundert unbedenklich den älteren Stadtbildungen aufgeprägt haben. Vor solchen Parallelen, die, geschichtlich genommen, immer sehr anfechtbar erscheinen, möchte man für einen Augenblick an der Liebe des Verfassers zu seinem Gegenstand irre werden, wenn nicht die nun folgenden 195 Abbildungen alsbald darüber beruhigten, daß hinter der napoleonischen Gebärde des zeitgemäßen Stadtbaukünstlers die lyrische Verschämtheit eines Genießers köstlicher Unzeitgemäßheiten sich verbirgt.

Ein zweiter Band, der die Schloß- und Parkanlagen behandeln soll, ist bereits völlig vorbereitet. Hoffentlich wird der Verlag Weise & Co., der mit dem ersten Bande ein so hervorragendes Zeichen seiner Leistungsfähigkeit gegeben hat, das schöne Werk nicht allzu lange als Fragment liegen lassen. *Hans Mackowsky.*

Tidskrift för Konstvetenskap. Utgifven af Ewert Wrangel och Fritjof Hazelius. 1. Jahrgang, 1. und 2. Heft, 1916. (Jahrespreis im Ausland 8 schwedische Kronen. Otto Harrassowitz, Leipzig.)

Wer die schwedische Kunstwissenschaft beobachtet, hat in den letzten Jahren mit herzlicher Anteilnahme eine wachsende Reihe gediegener Forscher und stattlicher Werke begrüßt. Auf den Lehrstühlen der Universitäten, in den Museen und bei der Denkmalpflege herrscht reges Leben; die beteiligten Gelehrten und Künstler haben sich zu verschiedenen Vereinen zusammengeschlossen; die Ausstellungen alter Kunst in Strängnäs uud Hernösand haben viele Fragen aufgeworfen; mehrere große Sammelwerke sind im Gange: über die schwedischen Kirchen, über Schlösser und Herrensitze, über alte Städte.

Es ist daher just an der Zeit, dieser rüstigen Arbeit in einer Vierteljahrszeitschrift einen sicheren Mittelpunkt zu geben. Von den Herausgebern ist Professor Ewert Wrangel in Lund auch den Freunden der deutschen Kunst bestens bekannt durch seine Besuche in Lübeck und durch sein letztes, gründliches Werk über den gotischen Altarschrein im Dom zu Lund, das in der Kunstchronik 1915/16 Nr. 30 besprochen worden ist. Bis heute liegen zwei schön ausgestattete Hefte der neuen Zeitschrift in stattlichem Quartformat vor; das dritte ist für den Herbst angekündigt.

Schon sind aus vielerlei Arbeitsgebieten beste Männer zur Stelle. Aus der Geschichte der Malerei berichtet Emil Hultmark über den Aufenthalt des Bildnismalers Alexander Roslin in Wien 1777 und seine Porträts des Fürsten Franz Josef Liechtenstein und der Erzherzogin Maria Christina von Österreich, geborener Prinzessin von Sachsen-Tetschen. Bildnisminiaturen in schwedischen Sammlungen, meist englische und französische Arbeiten, behandelt Karl Asplund. Eine seiner feinfühligen, warmherzigen Studien widmet Karl Madsen aus Kopenhagen dem zu früh verstorbenen Vilhelm Hammershöi; die Zeitschrift wünscht auch nichtschwedische Mitarbeiter heranzuziehen und will sich auch der neuen Kunst nicht verschließen. Zur Plastik des baltischen Kulturgebietes trägt mit bewährter Eindringlichkeit Johnny Roosvaal bei, indem er zwei Bildwerke, die Statue des Thomas a Becket im Nationalmuseum von Stockholm und die Johannisstatue der Marienkirche zu Lübeck mit überzeugenden bildlichen Belegen dem Lübecker Bernt Noske zuschreibt. Marius Krohn hat in der Glyptothek in Kopenhagen, die er jetzt leitet, zwei Büsten des Bernini festgestellt; Harald Brising sucht von verlorenen Gruppen des schwedischen Bildhauers Sergel nach dessen Handzeichnungen Vorstellungen zu erwecken. Zur Geschichte der schwedischen Werkkunst untersucht Otto Rydbeck gotische Überbleibsel bildlicher und ornamentaler Art, die später in Kirchenmöbel der Renaissance eingefügt worden sind, und Axel L. Romdahl weist mit scharfer Kritik irrige Zuschreibungen über den Dom von Linköping und einen mittelalterlichen Leuchter auf Gotland zurück.

Für uns Nichtschweden werden die mannigfachen Mitteilungen aus den Museen, der Denkmalspflege und den Ausstellungen und besonders die Buchbesprechungen und Literaturnachweise nützlich werden. Gregor Paulsson prüft eingehend das großzügige Werk des Dänen Francis Beckett über das Schloß Frederiksborg, Vilhelm Vanscher aus Kopenhagen kritisiert weniger überzeugend Wölfflins »Kunstgeschichtliche Grundbegriffe«. Mit erfreulicher Teilnahme werden Paul Clemens Untersuchungen über den Zustand der Kunstdenkmäler in den westlichen Kriegsgebieten gewürdigt. Aus allem spricht ein lebendiger, kraftvoller Wille. Die Zeitschrift verdient auch in Deutschland allgemeine Aufmerksamkeit und sollte uns mahnen, mit der schwedischen Sprache uns so weit vertraut zu machen, daß wir die tüchtige Forschung dort verfolgen können: eine geringe Mühe, die sich mehr und mehr lohnen wird. Wir wünschen den Männern, die das neue Unternehmen ins Leben gerufen haben und stützen, von Herzen vollen Erfolg. *Peter Jessen.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 6. 3. November 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

LESSER URY

Der Maler Lesser Ury hat lange Zeit eine eigenartige Stellung in dem Berliner Kunstleben eingenommen. Er hielt seine Werke vor der Öffentlichkeit verborgen, die ihm angeblich die schuldige Anerkennung versagte. Nur hie und da einmal führte ein Zufall eines seiner Bilder in eine Ausstellung, und man gewann jedesmal den Eindruck, einem Talente gegenüberzustehen, das aber nach den vereinzelten Proben nur schwer zu fassen war. Eingeweihte munkelten dann, es werde der Welt einmal eine ganz große Überraschung bevorstehen, und sie werde ein schweres Unrecht gutzumachen haben, wenn Urys Lebenswerk an das Licht der Öffentlichkeit kommen werde. Erst die letzten Jahre gaben auch weiteren Kreisen die Gelegenheit, sich ein Urteil über das Schaffen Urys zu bilden. Es gab kleinere Kollektivausstellungen bei Schulte und in der Großen Berliner Kunstausstellung, und in der Corinth-Sezession gehört neuerdings Lesser Ury zu den ständigen Gästen. Aber zwischen den geschmackvollen Palettenkünsten seiner früheren Zeit, den verblasenen Landschaftsphantasien der jüngeren Jahre und den total verunglückten Versuchen auf den Wegen zu monumentalen Kompositionen fand man nicht das einende Band, mußte man immer wieder das Urteil über die Persönlichkeit und das Werk Lesser Urys zurückstellen.

Nun endlich findet in Paul Cassirers Galerie die umfassende Ausstellung statt, die von den Freunden und Verehrern des Künstlers seit langem erwartet und gefordert wurde, die auch von den Fernerstehenden begrüßt ward, als eine Gelegenheit, durch eigene Anschauung das schwankende Urteil zu revidieren und endgültig zu begründen. Es muß von vornherein gesagt werden, daß das Ergebnis dieser Ausstellung nicht eine Überraschung ist, sondern eine Enttäuschung. Die Bilder Urys aus den achtziger Jahren, die einzeln hie und da angenehm auffielen durch eine in gewissem Maße geschmackvolle Behandlung der Farbmaterie, wirken in ihrer Gesamtheit doch nur als die Arbeit eines begabten und empfänglichen Dilettanten. Es fehlt überall an der Grundlage einer soliden und sicheren Zeichnung, an dem Willen zu energischer Modellierung und Raumgestaltung. All das ist vorgetäuscht. Und sah man eines dieser Bildchen, so mochte man es als Studie nehmen und über Schwächen hinwegsehen. Steht man aber einem umfänglichen Ausschnitt aus dem Schaffen dieser von den Kennern so gerühmten ersten Epoche von Urys Kunst gegenüber, so empfindet man die Oberflächlichkeit und Äußerlichkeit der Mache, deren einziger Reiz in dem materiellen Gleißen unverarbeiteter Farben, die unmittelbar von der Palette auf die Leinwand übertragen sind, besteht. Man wird im besten Falle an Gotthard Kuehl erinnert. Aber selbst diesem stand ein ganz anderes Maß von Raumvorstellung und Formanschauung zu Gebote, und seine glitzernde Oberfläche ist doch in viel höherem Grade Malerei als die kompakten Farbmassen, die Ury auf die Leinwand backt.

Die Arbeiten der achtziger Jahre bilden die Hauptmasse und den wichtigsten Teil der Ausstellung bei Cassirer. Man sieht nur Proben der schummerigen Landschaften mit farbigem Himmel, die man bisher schon besser kannte, und die auch angesichts einzelner Stücke immer leichter zu durchschauen waren. Der Lesser Ury dieser verblasenen Landschaftsbilder ist auch niemals von seinen Freunden als großer Meister gepriesen worden. Und es scheint fast, als sei der Maler selbst von dem Wege, den er jahrelang beschritten hat, wieder abgekommen. Aber es wäre falsch, darum etwa von einer Entwicklung zu reden. Nur ein kräftiger Keim vermag sich zu entfalten. Ury kehrte um. Er wandte sich zurück zu den Werken der eigenen Vergangenheit. Doch auch da baute er nicht weiter, sondern er fand nur den Weg, sich selbst zu wiederholen. Die Arbeiten der letzten Jahre sind kaum von denen zu unterscheiden, die in den achtziger Jahren entstanden. Nur daß die Farbe noch gleißender geworden ist. Der Strich bleibt unempfunden, und eine Unbeholfenheit der Zeichnung, die in der früheren Zeit zuweilen einen eigenartigen Ausdruck vorzutäuschen vermochte, macht sich neben einer in ihrer Art virtuosenhaft gewordenen Manier des Farbenauftrags doppelt peinlich bemerkbar.

Die Versuche monumentaler Kompositionen, von denen wir gelegentlich Proben zu sehen bekamen, unterschlägt diese Ausstellung ganz. Wie es scheint mit Recht. Denn was bisher gezeigt wurde, war geeignet, den Namen des Künstlers zu kompromittieren. Und das war doppelt zu vermeiden zu einer Zeit, in der sichtlich ein Erfolg in einem größeren Kreise des Publikums sich vorbereitete. Wir haben es erlebt, wie die kleinen Sterne des Leiblkreises nacheinander in die Höhe kamen. Nun ist Liebermanns Ruhm gesichert. Seine älteren Werke erzielen phantastische Preise. Da beginnt die Umschau nach seinem Kreise. Wer einen Liebermann aus den achtziger Jahren nicht mehr bezahlen kann, mag als Ersatz einen Ury nehmen. Aber nach dieser Ausstellung will es uns scheinen, daß er schlecht beraten war, wenn er es tat. Denn neben Liebermanns überlegener und höchst sachlicher, meisterlicher Kunst vermag das farbige Blendwerk Lesser Urys nimmermehr zu bestehen.

GLASER.

DAS BRESLAUER ERINNERUNGSWERK[1])

Von Dr. Friedrich Schulze in Leipzig

Nach Abschluß eines so großen Unternehmens, wie es die Breslauer Historische Ausstellung von 1913 war, bleibt die Frage aufzuwerfen: Was ist unter dem ausgestellten Material das eigentlich Dokumentarische gewesen? Schwerlich war das Dokumentarische in den Schlachtendarstellungen zu suchen, die — vielfach Studienprodukte späteren Datums — allzusehr hinter der Größe der Ereignisse zurückbleiben; auch nicht in erster Linie in den Waffen, die ein Gebiet für sich sind, oder in Karikaturen und Kleinkunst; eher schon im Eisenschmuck, dessen Erforschung die Breslauer Ausstellung mit angebahnt hat; am meisten jedoch im Porträt.

So etwa beantwortet auch das Erinnerungswerk die Frage, das aus den vielen tausend Nummern, die in den 56 Räumen von Poelzigs historischer Halle untergebracht waren, eine allerstrengste Auswahl zu treffen genötigt ist: fast vier Fünftel seiner Wiedergaben sind Porträts.

Trotz dieser gebotenen Verengerung muß aber natürlich, wenn man so sagen darf, der Mikrokosmos »Erinnerungswerk« die wesentlichen Züge des Makrokosmos »Ausstellung« aufweisen und Hauptergebnisse festhalten. Als Hauptergebnisse der Ausstellung konnten vielleicht betrachtet werden: Erstens, die Kenntnis der lokalen Kunstentwicklung wurde mannigfach bereichert, obwohl oder auch gerade weil das nicht der ursprünglich maßgebende Gesichtspunkt der Sammeltätigkeit war. Der ausgesprochene Zweck blieb vielmehr, »ein umfassendes, nicht auf Preußen beschränktes Bild der Freiheitskriege im Rahmen der Kunst und Kultur ihrer Zeit« zu geben. Zur Ausführung dieses Programmes bedurfte es aber der Durcharbeitung zahlloser Archive, Museen, Privatsammlungen in allen beteiligten Ländern. Vieles erschloß sich zum erstenmal überhaupt, und wenn auch der Textteil des vorliegenden Bandes Andeutungen über die inhaltliche Bedeutung der einzelnen Räume unter diesem Gesichtspunkte enthält, so wird doch niemals ganz festgehalten werden, was aus dem in Breslau vereinigten Material geschöpft werden konnte. Auch an der Hand der Reproduktionen sind nur Einzelbemerkungen möglich. Neben vielen bekannten Namen, Hof- und Repräsentativmalern wie Graff, Stieler, Lawrence, Dawe, dem Dresdener Schmidt, dem Weimaraner Jagemann, Kügelgen und der Le Brun lernen wir kennen oder wenigstens in unbekannteren Werken würdigen: den Breslauer Porträtisten Herrmann mit seinem empfindsamen Bildnis der Gräfin Yorck an der Urne ihrer Kinder (zu dem die Ausstellung noch ein Feldherrnporträt Yorcks als Gegenstück bot), den Westfalen Rincklake, den Holsteiner Karl Friedrich Groeger, den Kasseler Hofmaler Sebastian Weygandt, den schlesischen Miniaturenmaler Carl Gottlob Schmeidler. Hatte auf Rincklakes lebensvolles Bild »Blücher als Meister vom Stuhl der Münsterer Loge zu den drei Balken« bereits 1906 die Berliner Jahrhundertausstellung den Blick gelenkt, so kamen 1913 noch weitere Werke Rincklakes — unter ihnen auch ein Porträt Steins — hinzu, von denen das Bildnis von Blüchers einziger Tochter in dem Werke reproduziert ist. — Groeger war ja im Zusammenhang mit der Hamburger Bildniskunst zuerst von Lichtwark gewürdigt worden; jetzt tritt neben sein Hamburger Blücherporträt eine der Kieler Kunsthalle gehörige spätere Variante von eigenem Gepräge, die freilich die dämonische Kraft im Wesen des Feldmarschalls sehr stark hinter die gleichfalls vorhandene joviale Liebenswürdigkeit zurücktreten läßt. —

Der bedeutendere, und wenn man so will: bewußtere Fortschritt, den die Ausstellung brachte, lag indes auf dem Gebiet der Ikonographie der Freiheitskriege. Der Dargestellte besaß, mochte auch künstlerisch Unzulängliches ausgeschieden werden, in diesem Zusammenhang naturgemäß größeres Interesse als der Künstler. Und Neuland genug war vorhanden; für Entdecken wie systematisches Einordnen war der Spielraum noch wenig begrenzt, höchstens daß das Napoleonbildnis eingehendere Bearbeitung gefunden hatte.

Unter diesem stofflichen Gesichtspunkt stellt beispielsweise — namentlich bei der geringen Anzahl guter Steinbildnisse — ein Steinporträt, das Caroline von Riedesel vermutlich nach der Natur gezeichnet hat, eine wirkliche Bereicherung dar; nicht weniger die Elfenbeinminiatur des noch seltener porträtierten Scharnhorst (von Tangermann aus dem Schicksalsjahre 1812) die gerade durch die größere Herbheit der Züge mehr Glauben als die verwascheneren Bilder von und nach Bury erweckt. Überhaupt wird jeder, der die preußischen Führer der Zeit: Regenten wie militärische und staatliche Reformer, im Bilde sich vergegenwärtigen will, künftig von diesem Werk ausgehen müssen, wobei er freilich niemals nebenbei den Katalog der Ausstellung entbehren kann, aus dem sich für nicht wenige Persönlichkeiten spezielle Ikonographien zusammenstellen ließen. Eine besondere Probe für den originellen Wert des Erinnerungswerkes ist, daß selbst die enge Auswahl der französischen Bilder den Reiz der Seltenheit mit dem repräsentativen Charakter zu verbinden versteht: Wiener Miniaturbildnisse Napoleons und Marie Luisens, von Isabey im Vermählungsjahr 1810 geschaffen, die Monumentalbilder von drei Schwestern Napoleons und von Hortense (seit 1815 im Blücherschen Familienbesitz), das Jérômeporträt Weygandts und das Pastellbild Berthiers von Johann Heinrich Schmidt beweisen, daß man in der Tat durch wenige ausgewählte Beispiele etwas von dem Eindruck der in ihren Vorstudien so weitausgreifenden und im Geschmack so erlesenen Ausstellung von 1913 festzuhalten vermag.

Auch in der kleinen, nur die wichtigsten Einschnitte markierenden Gruppe von Ereignisdarstellungen finden sich Hinweise von Belang. So werden — außer den

1) Die Historische Ausstellung zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913. Im Auftrage der Königlichen Haupt- und Residenzstadt Breslau herausgegeben von Karl Masner und Erwin Hintze. 100 Tafeln und viele (71) Abbildungen im Texte. Selbstverlag der Stadt Breslau. Vertreten durch Ferdinand Hirt, Königliche Universitäts- und Verlagsbuchhandlung in Breslau. Breslau im Kriegsjahre 1916. (76 Seiten Text und 100 Tafeln.)

wertvollen Vorstudien, die 1913 ausgestellt waren, und dem Nachstich von Scott — drei Fassungen des Krafftschen Bildes von der Überbringung der Siegesbotschaft festgestellt, von denen zwei in dem Werk reproduziert werden. Gleichfalls in der Ikonographie der Zeit noch nicht verwertet dürfte der Name Franz von Habermanns sein.

In vollem Umfang aber ist in das Erinnerungswerk aufgenommen: ein aus 24 Aquarellen bestehender Zyklus von Georg Emanuel Opiz, der von dem politisch-kulturellen Leben, wie es sich 1814 in Paris abspielte, einen außerordentlich frischen Eindruck gibt. Die Sensationen, die der Sturz der napoleonischen Herrschaft und der folgende Regierungswechsel mit sich brachte, werden in ihrer Wirkung auf die hauptstädtische Bevölkerung dargestellt. Die Folge, auf die zuerst Kurzwelly im Leipziger Kalender von 1912 hingewiesen hat, befindet sich in der Herzoglichen Kunst- und Altertümersammlung auf Veste Coburg. Die Aquarelle sind von den handkolorierten Stichen, die Opiz später nach diesen Vorlagen herausgegeben hat, durch größere Zartheit der Farbstimmung, namentlich jedoch durch lebendigere Gruppierung und zahlreiche Einzelheiten verschieden. Gleich ist die Treue im Kostümlichen und in der Architektur sowie die in der Grenze eleganter Formen sich verstohlen äußernde Lüsternheit. Es ist zwar eine nicht mehr stark entwicklungsfähige Manier, bei der Opiz schon als Dreißigjähriger angelangt ist, aber man darf ihn wohl trotzdem, wenn auch im entsprechenden Abstand, als Sittenschilderer neben den Franzosen Debucourt stellen, der ihn beeinflußt hat, und eine Spezialbegabung in ihm sehen, wie sie das damalige deutsche Kunstleben nicht kannte. —

Wir danken den Herausgebern und der Stadt Breslau für dies Monumentalwerk mit all seinen Anregungen umsomehr, als wir die mancherlei Schwierigkeiten zu schätzen wissen, die die nach 1913 hereinbrechende eiserne Zeit solchen Unternehmungen in den Weg legen mußte. Kann man Besseres zu seinem Lobe sagen, als daß es in Gehalt und Technik nichts, aber auch gar nichts von irgend welchen Hemmnissen verrät? Und so ist es nicht nur ein lebendiges Zeugnis von der Größe der Vergangenheit, sondern nicht minder von der unerschöpflichen Schaffenslust und der ungebeugten Kraft der Gegenwart.

WETTBEWERBE

Der unter den deutschen Städtebauern und Architekten ausgeschriebene **Wettbewerb** für einen Generalbebauungsplan der Stadt **Soest i. W.** ist entschieden worden. Die beiden ersten Preise fielen an Berliner Architekten: der erste Preis an Regierungsbaumeister Lange und Dipl.-Ing. Schmitthenner, ein zweiter Preis an den Architekten beim Verband Groß-Berlin, Leopold Stelten.

AUSSTELLUNGEN

Zu Ehren und zum Gedächtnis für **Otto Greiner** hat das **Kupferstichkabinett in Dresden** seine reichen Schätze an Arbeiten des Meisters in einer öffentlichen Ausstellung vereinigt. Ihr besonderer Reiz liegt in der Darbietung der Jugendwerke des Künstlers, die der Allgemeinheit nicht so gut bekannt sind wie sein eigentliches Lebenswerk. Erstaunlich früh, schon als Neunzehnjähriger ist Greiner zu einer Darstellungskunst gelangt, die in ihrer Art meisterhaft genannt werden muß. Die Arbeiten dieser ersten zwei Jahre (1889 und 1890) sind mit einem Temperament hingesetzt und mit einer Ursprünglichkeit aufgefaßt, die sie von den in Ausdruck und Technik stark gehaltenen Werken der späteren Zeit wesentlich unterscheiden.

Es ist ja bekannt, daß Greiner als einfacher Berufslithograph mit der Anfertigung von Geschäftskarten und ähnlichen Dingen seine Laufbahn begann. Eine ganze Anzahl trefflicher Belege für diese Schaffensperiode sind in der Ausstellung zu finden, bei denen namentlich die Sicherheit und Leichtigkeit der Figurenzeichnung und -komposition auffällt. Im Jahre 1889 aber gibt es dann plötzlich in des Künstlers Entwicklung einen gewaltigen Ruck, und der noch nicht Zwanzigjährige steht als Meister seiner Kunst und seines Handwerkes vor uns. Es sind meistens Einzelfiguren, Bildnisse ihm bekannter Personen, die der junge Greiner in der Eigenart ihrer Erscheinung und ihres Wesens mit unglaublich sicherer Hand und mit einer ganz freien, an kein System gebundenen Technik getroffen hat. Da ist der recht gelassen dreinschauende »Maler Kopfstein«, dann das Bildnis des Herrn Kellermann, aus dessen Kurzhalsigkeit und Kopfhaltung man eine ganze Psychologie herauslesen kann, die beweglicheren, lebhafteren Figuren eines »Alexander Oppler« und des »Kunsthändlers Schall« und noch so manche andere treffliche Personenzeichnung. Die technischen Mittel sind ganz frei, sie ergeben sich scheinbar von selbst aus den Forderungen des Objektes. Mit mehr oder weniger Federstrichen, mit kleineren oder größeren Tuschflecken wird eine solche Figur in ihrer malerischen und seelischen Eigenart festgehalten.

Neben dieser Reihe von Bildnissen finden sich bereits Blätter mit größerem und reicherem Inhalt, wie die beiden Steindrucke »In der Laube« und »Betrunkene«. Hier herrscht dasselbe ursprüngliche Naturgefühl, das jeder Darstellung den Reiz bedingungslosen Erlebens verleiht. Es genügt schon, ein kleines Stück Laubwerk mit einer gleichartigen Zeichnung der späteren Zeit zu vergleichen, um sich des Wandels der Anschauung recht bewußt zu werden.

Und dieser Umschwung der Anschauung kam schnell, überraschend schnell. Der harmlose, jugendliche Übermut, der unbekümmerte Schaffensdrang wird gebändigt, mit einer Energie von idealem Ernst und Gediegenheit, die dem Menschen Greiner alle Ehre macht, den Künstler Greiner aber auf einen anderen Weg führte, dem er allerdings bis zu seinem Tode treu geblieben ist. Zwei Worte geben vielleicht Aufschluß über diesen Gesinnungswechsel: Klinger und Rom.

Im Herbst 1891 geht Greiner von München nach Rom und schafft dort in fünfundzwanzigjähriger, rastloser Arbeit die Werke, die ihm seinen bedeutenden Ruf und seinen großen Namen gemacht haben. In ziemlich lückenloser Folge werden in der Dresdener Ausstellung alle diese Dinge gezeigt, zum Teil in Serien aller Zustandsdrucke. Zuerst die Reihe der Übergangswerke, aus der das »Parisurteil«, der »Bacchantenzug«, »Herakles am Scheidewege«, das »Münchener Schießdiplom« und die frühen Stiche, der »Raub des Ganymed« und »Dantes Inferno« hervorgehoben seien. Daran schließt sich als wesentlichster Teil seines graphischen Werkes die Folge der berühmten Bildnisse, und endlich 18 ausgewählte Handzeichnungen, die die unnachahmliche Durchbildung und Durchfühlung der Form am reinsten veranschaulichen. Es seien einige Aktstudien zu größeren Werken, das prächtige Pastell eines römischen

Knabenkopfes und von den Federzeichnungen »Das Mädchen auf dem Hirschkäfer«, »Der Reigentanz« und das große Blatt »An Arnold Böcklin« genannt.

Für den kommenden Winter plant Greiners Vaterstadt Leipzig eine umfassende Ausstellung, die über des Meisters ganze Persönlichkeit, als Maler wie als Graphiker, den weitesten Aufschluß geben wird. *H. W.*

Hamburg. Der Kunstverein, dessen altes Heim demoliert worden ist, ohne daß das neugeplante Ausstellungsgebäude an seine Stelle getreten wäre, so daß er seine Ausstellungszelte hospitierend bald hier bald dort aufzuschlagen genötigt ist, hat seine Herbstausstellung diesmal nach der Kunsthalle verlegt. Das Rückgrat des hier Gebotenen geben die Kriegsbilder von Walther Georgi ab, die aber weit mehr als durch das vom eigentlichen Kriege Mitgeteilte, in dem der Künstler gegen die Erinnerung an das auf diesem Gebiete von den illustrierten Zeitschriften Gebotene anzukämpfen hat, durch die sehr charakteristischen Bildnisse von Kriegsteilnehmern, sowie durch ganz persönlich geschaute und behandelte Verbindungen von Land und Leuten aus dem Kriegsgebiete interessieren. Neben Georgi begegnen wir den Hamburger Malern Friedrich Ahlers-Hestermann und Franz Nölken. Beide haben seinerzeit in verheißungsvoller Weise mit lokalen Noten eingesetzt, haben sich aber seither von ihrem Ursprungsboden in jedem Sinne losgelöst. Im zähen Festhalten am Kubismus und auf dem Umwege über diesen in seinen ausgestellten Veduten und in vermindertem Maße selbst in dem Figurenbilde »Mädchen mit Geige« ist Ahlers-Hestermann wenigstens zu einiger zeichnerischer Klärung durchgedrungen, die er freilich einfacher und gründlicher durch Pflege des reinen Linienstriches hätte erlangen können, während Nölken in seinem Rückenakt ebenso wie in seinen landschaftlichen Ausschnitten alles Heil von einem verschwommenen Farben-Nebeneinander anstrebt, in dem alle Umrißzeichnung rettungslos untergeht.

In der Commeterschen Herbstausstellung, die sich in der Hauptsache aus einer mit Bedacht gewählten Sammlung von Werken Hans Thomas und der Münchner Eichler, Erler und Jank zusammensetzt, begegnen wir einem neuen Bildnis von Arthur Nikisch, mit dem der Hamburger Maler John Philipp seine Galerie nach dem Leben gemalter Berühmtheiten, unter denen sich auch Menzel und Rodin befinden, bereicherte. Der Maler hat sein Modell mit verschränkten Armen und in leiser Rechtsneigung, wie im angespannten Horchen wiedergegeben, so daß die Annahme, der Dargestellte sei von irgend einem, nur seinem inneren Ohre wahrnehmbaren Vorgang angezogen, sich dem Beschauer leicht aufdrängt — jedenfalls die beste Form, an das so reich bewegte künstlerische Innenleben dieses Mannes zu erinnern, ohne in Übertreibung (oder auch in deren Gegenteil) zu verfallen. Einige Steindrucke und Radierungen von Willi Lange (Motive aus dem Variété, dem Hafen und seinen Bewohnern usw.) rufen ins Gedächtnis, daß ihr Schöpfer vom schwer arbeitenden Seemann, der er früher gewesen, aus eigener Kraft den Wandel zum Künstler zu erzwingen versucht hat. Begabung, vor allem im Erkennen des zeichnerisch Wirksamen, ist unzweifelhaft vorhanden, doch trotz des reichlichen Jahrzehnts, das seit seiner »Entdeckung« vergangen, ist W. Lange in seiner tatsächlichen Vertrautheit mit den Elementen der Griffelkunst noch nicht so weit vorgeschritten, um die Zweifel, ob jene, die ihn zum Verlassen seines sicheren beruflichen Nährbodens ermuntert, im Rechte gewesen sind, restlos zu zerstreuen. *h. e. w.*

SAMMLUNGEN

Das Musée Rodin. Der Beschluß der Deputiertenkammer, dem Bildhauer Rodin auf Lebenszeit das Hotel Biron in Paris zu überlassen mit der Bedingung, daß das Gebäude mit den darin befindlichen Arbeiten Rodins nach dem Tode des Künstlers als Musée Rodin dem Staate anheimfalle, ist nicht ohne Widerspruch geblieben. Eine Anzahl Künstler, darunter die Bildhauer Antonin Mercié, Marqueste, Louis Noël, die Maler Luc-Olivier Merson, Léon Glaize und andere haben ein Schreiben an den Senat gerichtet, worin sie diese Körperschaft bitten, dem Beschluß der Deputiertenkammer nicht zuzustimmen und im allgemeinen das Prinzip auszusprechen, daß keinem noch lebenden Künstler derartige Ehren vom Staate erwiesen werden sollen. Man wird sich erinnern, daß ähnliche Proteste dereinst gegen die Aufnahme impressionistischer Bilder in den Luxembourg erhoben wurden. Der Protest gegen Rodin wird wohl kaum mehr Erfolg haben als jene Proteste gegen Manet, Monet und ihre Genossen.

Im Louvre. Als Entschädigung für die vor zwei Jahren aus Paris geflüchteten und immer noch nicht zurückgebrachten Meisterwerke der Antike und der Renaissance hat man im Erdgeschoß des Louvre einen neuen Saal mit Skulpturen eröffnet. Wer im Luxembourg der letzten 20 Jahre bekannt war, findet in den neuen Sälen keine Überraschung. Einige der jetzt im Louvre gezeigten Werke waren allerdings schon seit Jahren aus dem Luxembourg verschwunden, weil man daselbst Platz für neue Erwerbungen schaffen mußte, aber alle haben Jahre lang drüben zur Schau gestanden. Es handelt sich in der Hauptsache um akademisch korrekte Arbeiten wie »Der Mäher« von Eugène Guillaume, »Die Mutter der Gracchen« von Cavelier, »Bacchus als Kind« von Perraud, »Das Liebesgeheimnis« von Jouffroy, »Das junge Mädchen« von Schoenewerk und endlich das in diesen Tagen zu aktueller Bedeutung gelangte »Souvenir« von Paul Dubois, die bekannte elsaß-lothringische Gruppe. Paris muß wenig Zeit für Dinge der Kunst übrig haben, wenn es mit dieser »Entschädigung« vorlieb nimmt.

VERMISCHTES

Aus dem Pariser Figaro erfahren wir, daß in **Marokko** durch 350 deutsche Kriegsgefangene in der alten Römerstadt Volubilis, dereinst eine Stadt von 100000 Einwohnern, die durch ein Erdbeben verschüttet wurde, Ausgrabungen gemacht werden, die bereits ansehnliche Ergebnisse gefördert haben.

Das Novemberheft
der Zeitschrift für bildende Kunst
wird
in der nächsten Woche ausgegeben

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 7. 10. November 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FRANZ MARC

In den Räumen des »Sturm« in Berlin ist eine Gedächtnisausstellung für den im März des Jahres gefallenen Maler Franz Marc veranstaltet worden. Es ist nicht die große Gedächtnisausstellung, die wohl an anderer Stelle geplant ist. Aber zusammen mit den oft sich wiederholenden Ausstellungen, die an der gleichen Stelle zu sehen waren, — der Katalog zählt deren neun im Laufe von nur fünf Jahren — ermöglicht sie doch einen hinreichenden Überblick über das Schaffen des jung Verstorbenen. Wir haben vor einem halben Jahr die Nekrologe gelesen, die mit seltener Einmütigkeit die Bedeutung von Marcs Kunst anerkannten. Auch aus dem »anderen Lager« vernahm man Worte, die von einem Eindruck Zeugnis legten, dem sich selbst die Gegner nicht ganz zu entziehen vermochten. Es sprach eine Persönlichkeit aus dem Werke, es war ein eigener Klang in ihm, ein Rhythmus der Formen, ein Leuchten der Farben von weithin eindringlicher Wirkung, eine neue und nur diesem Einen eigentümliche Bildgestaltung, die auch sonst unempfängliche Augen leicht in ihren Bann zog. Man kannte Marc, wenn man nur ein oder zwei Bilder seiner Hand gesehen hatte. Seine Form prägte sich ein, und sein Name wurde zum Inbegriff eines Stiles.

Marcs Schaffen an dieser Stelle aufs neue in Worten zu umschreiben, wäre aus diesem Grunde überflüssiges Bemühen, und es erübrigt sich doppelt, nachdem Ernst Benkard in einem ausführlichen Aufsatz der »Zeitschrift für bildende Kunst« eindringende Analysen einer Reihe typischer Werke des Künstlers gegeben hat. Aber es bleibt die letzte Folgerung zu ziehen, es bleibt die endgültig wesentliche Frage zu stellen nach dem bleibenden Wert und der künstlerischen Bedeutsamkeit dieses Schaffens, dessen Art und Sinn unschwer zu fassen und zu umreißen war. Gehört Marc wirklich zu den Wenigen, Begnadeten, die in vorbildlichem Schaffen einer Epoche die Wege weisen, oder bleibt seine Schöpfung eine im letzten Grunde abwegige Sonderform? Das ist die Frage, die wir stellen müssen, der wir Antwort suchen, unbeirrt durch das harte Schicksal, das den Künstler in der Blüte der Jahre dahinraffte.

Drei Stufen lassen sich in Marcs Schaffen unterscheiden. Sonnige, in ihrer blassen Farbigkeit allzu körperlose Landschaften mit Tieren, Rehen und Kühen und Pferden stehen am Anfang. Unvermittelt folgen die starkfarbigen Tierbilder mit ihren eigenwillig rhythmisierten Formen, die den besonderen Ruf des Malers begründet haben. Und am Schluß stehen Versuche einer Umstilisierung in das kubistische System mit zuweilen deutlichen Anklängen an Kandinskys Pinselspiele. Dieser Weg, der in verhältnismäßig kurzer Zeit durchmessen wurde, ist nicht eben geeignet, von vornherein Vertrauen zu erwecken. Wir wissen, wie die Meister begonnen haben, Renoir und Cézanne, Liebermann und Munch, um nur ein paar Namen zu nennen. Auch sie waren Schüler und mußten sich frei machen aus einer Tradition, um ihren eigenen Stil zu bilden. Aber schon in der fremden Sprache offenbarte sich die überragende Persönlichkeit, spürte man die gewaltige Faust. Und man hat umgekehrt ein Recht zum Mißtrauen gegenüber dem frühreifen Eklektiker Picasso wie dem harmlosen, fast dilettantischen Illustrator Kandinsky. So will es auch schwerlich einleuchten, daß aus dem matten Nachfolger Heinrich Zügels ein schöpferischer Geist, ein Reformator der Kunst sich entwickeln sollte.

Die blauen Pferde, die gelben Kühe, die roten Hunde, und wie die Bilder des neuen Marc sonst heißen mögen, geben jedem Zweifel Recht. Die freie Linie wird zum gebundenen Ornament. Die blasse Farbe wandelt sich in volle Töne, die Fleckentechnik wird abgelöst durch einen breitflächigen Auftrag. Aber was gewonnen wurde, ist nicht ein Bild, sondern eine Dekoration. Der Rhythmus ist leicht faßlich wie ein gewöhnlicher Reim. Die Farbe steht unverarbeitet auf der Fläche, und sie leuchtet als Materie wie die Gläser einer farbigen Laterne, wie das stechende Licht eines bunten Projektionsbildes. Es ist ein neuer »Jugendstil«, nicht allzu weit entfernt von dem alten des einst ebenso beliebten Christiansen. Vergleiche mit Münchener Malerei, die vor 10 Jahren modern war, drängen sich auf. Man denkt an Fritz Erlers großfigurige Dekorationen, und verfolgt man den Gedanken, so wird man sich mit einiger Verwunderung bewußt, wie gut ihrer künstlerischen Gesinnung und Tendenz nach die Tierbilder Franz Marcs in einen Saal der Münchener »Scholle« passen würden.

So bleibt der dritte Marc endlich, der die »Tierschicksale« gemalt hat, den »Mandrill« und die »Vögel« und das »Bild mit Rindern«. Der Weg ist klar. Von den wesentlich zeichnerisch stilisierten Bildern, die mit großen Konturen und farbig zugestrichenen Flächen arbeiten, galt es zu einer in allen Teilen gleichförmigen Durchbildung zu gelangen, wie die Lehre der Kubisten sie als Forderung aufstellte. Die frei laufenden Kurven werden gebrochen. Der Raum wird mit Flächenteilen, die sich gegen- und ineinander schieben, gefüllt. Es braucht hier nicht vom Wesen oder Unwesen der kubistischen Bildformel gesprochen zu werden, da Marc sie nicht schafft, sondern als fertiges Gebilde übernimmt und nur mit sichtlichem Bemühen seine alte Zeichnung in das neue Schema zwingt. Restlos gelingt es ihm nicht. Es bleiben immer noch unverarbeitete

Elemente seiner früheren, simplen Darstellungsform, Andeutungen von Vogelköpfen und Leibern, Reste von Pferden oder Ochsen, die wie verloren in dem Wirbel von Formen und Farben stehen.

Im Grunde aber ward nicht viel geändert. Die Farbe behält auch jetzt eine materielle Buntheit, die — es sei ein scharfes Wort gestattet — an Jahrmarktbudeneffekte gemahnt. Auch jetzt glänzt und kreischt die Bildfläche. Man wird einen dekorativen Geschmack in all dem vielseitigen Auf und Ab lebhaft erregter Formen nicht leugnen wollen. Aber das Bild bleibt doch nur Dekoration. Die Wege zu einer neuen Monumentalmalerei, die andere hier zu erblicken meinten, vermögen wir nicht zu erkennen.

Marcs Kunst ist ein Münchner Gewächs, im Guten wie im Bösen. Sie vermochte dem Schauenden manche Lust zu gewähren, und wer sie auf die Dauer erträgt, mag sich ihrer, als eines heiteren Wandschmucks, freuen. Aber neben dem, was uns Malerei scheint, ist sie nicht imstande, ernstlich zu bestehen. Man hänge im Geiste einen Frans Hals und einen Cézanne, einen Poussin und einen Liebermann, einen Rubens und einen Renoir, ja einen Tizian und einen Munch in den gleichen Raum, und man versuche einen Marc zu ihnen. Er wird sie für einen Augenblick alle übertönen. Aber wenn die Augen den ersten Eindruck verwunden haben, wird er gleichsam in der Wand verschwinden wie ein offenes Fenster, während seine Umgebung in dem wahren Lichte der Kunst erstrahlt. *GLASER.*

NEKROLOGE

Tina Blau †. Am 31. Oktober ist die Landschaftsmalerin Tina Blau-Lang in Wien gestorben, wo sie am 15. November 1845 geboren war; sie lernte zuerst in ihrer Vaterstadt bei August Schäffer, später 1869—73 bei W. Lindenschmit in München. Hier hat sie dann auch noch seit ihrer Verheiratung mit dem Schlachtenmaler Heinrich Lang 1883 ständig gelebt und erst 1894 ihren Wohnsitz wieder nach Wien zurückverlegt. Um die Mitte der 70er Jahre geriet sie unter den Einfluß von Jakob Emil Schindler, der damals den Wiener Landschaftsmalern die Errungenschaften der Schule von Barbizon vermittelte und eine Reihe der Begabteren unter ihnen zu liebevollem Versenken in die intimen Reize heimatlicher Natur anregte. Seine Anregungen hat niemand kräftiger aufgenommen und treuer gepflegt als T. Blau, die in den duftigen Stimmungen der Praterauen, der versonnenen Lieblichkeit der Wiener Vorstadtgärten und Weinberge ein unerschöpfliches Studienfeld fand. Dabei ist sie niemals in die süßliche Sentimentalität verfallen, zu der die spezifischen Wiener Landschafter die Schindlerschen Anregungen bald verflacht haben, sondern erschien bis zuletzt, wenn sie unter Kollegen ausstellte, immer herber und männlicher als diese; die alte Dame hat — zuletzt inmitten der zunehmenden Verweichlichung ihres Fachs fast allein — die Kraft besessen, ein Stück guter bodenständiger Tradition fruchtbar lebendig zu erhalten. Ein Hauptwerk, einen großen Praterfrühling, besitzt das Wiener Hofmuseum; die meisten Bilder sind in Wiener und Münchner Privatbesitz verstreut. *H. T.*

* **Moritz Meurer †.** In Dresden in einer Privatklinik ist in der Nacht zum 3. November der Maler Prof. Moritz Meurer gestorben, der von 1884 bis zum Ausbruche des Krieges in Rom gelebt hat. Durch Erneuerung und Vertiefung des Studiums der Pflanze hat er sich seiner Zeit große Verdienste erworben. Er wurde am 9. März 1839 zu Waldenburg i. S. geboren, besuchte die Akademien zu Dresden und München — als Schüler von Schnorr — und wandte sich dann in Berlin dem Kunstgewerbe zu. Von 1873—83 war er Lehrer der Dekorationsmalerei an der Schule des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Damals führte er im Kultusministerialgebäude, im Gericht zu Moabit und in andern öffentlichen Gebäuden Berlins dekorative Malereien aus; 1874 und 1875 bereiste er im Auftrage der preußischen Regierung mit seinen Schülern Italien, um dort in Kirchen und Palästen dekorative Malerei zu studieren und aufzunehmen. Im Jahre 1884 ließ er sich in Rom nieder und unternahm von hier aus Studienreisen nach Frankreich, Griechenland und dem Orient. Im Jahre 1891 errichtete er in Rom eine Lehrwerkstätte; das Kgl. preußische Handelsministerium entsendete zu ihm Lehrer an kunstgewerblichen und Baugewerkenschulen, die seine neue Pflanzenornamentik studieren sollten. Meurer lenkte die Aufmerksamkeit vor allem auf die Wachstums- und Entwicklungsformen der Pflanzen und öffnete damit die Augen für viel bis dahin unbeachtetes Schöne in der Natur. Er erregte damit viel Aufsehen und gab mit Anlaß zum erneuten und vertieften Studium der Pflanze; namentlich für die plastischen Formen hat er damit fruchtbare neue Anregungen gegeben. Niedergelegt sind seine Studien in mehreren Werken, besonders zu nennen sind: Pflanzenbilder, ornamental verwertbare Naturstudien; die Ursprungsformen des griechischen Akanthusornaments und ihre natürlichen Vorbilder, vor allem der Vergleichenden Formenlehre der Ornamentik und der Pflanze mit einem Wandtafelwerk von 250 Tafeln. Meurer stand mit seinen Renaissancestudien und mit der gleichzeitigen Erneuerung des Naturstudiums auf dem Übergang vom alten zum neuen dekorativen Stil, ohne sich aber der Moderne zuzuwenden. In Rom gehörte er zu den beliebtesten und angesehensten deutschen Künstlern; er war auch eine Zeitlang erster Vorsitzender des deutschen Kunstvereins. Er wird unvergessen bleiben. Eine treffliche und fabelhaft ähnliche Lithographie von ihm hat Otto Greiner 1914 geschaffen; sie ist dem Dezemberheft des Jahres 1914 unserer »Zeitschrift für bildende Kunst« beigegeben.

Henry Muhrmann †. In Meißen, wo er die letzten sechzehn Jahre seines Lebens verbracht hat, starb am 30. Oktober der Maler Henry Muhrmann. Er war 1854 zu Cincinnati geboren, bereiste Frankreich, England und Deutschland und lebte nacheinander in München, London und Meißen. Die Londoner Nationalgalerie besitzt eins seiner Bilder. Er malte u. a.: Am Münchener Bahnhof, Winterspielplatz in Hampstead Heath. In der Galerie Arnold zu Dresden war von ihm ein gutes Blumenstück zu sehen.

AUSSTELLUNGEN

In der **Kunsthalle zu Düsseldorf** findet z. Z. die vorher in Köln und in anderen Städten des Westens gezeigte Wanderausstellung von Handzeichnungen Menzels aus dem Besitze der Nationalgalerie statt. Daß gleichzeitig der an der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule wirkende Lehrer für Malerei Prof. L. Heupel-Siegen ein riesengroßes für das neue Rathaus in Siegen bestimmtes Wandbild aus der Zeit des Großen Kurfürsten ausstellt, wirkt durch den Vergleich weder für den Künstler noch für die Düsseldorfer Kunstgesinnung günstig. Es ist kaum mehr zu loben, als der auch durch zahlreiche ausgestellte Studien bewiesene Fleiß. Von den Landschaftsmalern Eugen Kampf und Wilhelm Fritzel sieht man zahlreiche niederrheinische und flandrische Motive in ihrer bekannten, soliden Art. Ein jüngerer Künstler, Willy Kukuk, von dem auch die städtische Galerie einige Gemälde besitzt, beweist in einer Reihe von

Landschaften aus dem Allgäu und vom Ammersee aufs neue, daß er zu den geschmackvollsten und begabtesten Malern des Clarenbach-Kreises zu rechnen ist. Nur teilweise erfreulich wirkt die Sonderausstellung des Bildhauers Bernhard Sopher, der vor einer Reihe von Jahren durch die im Kunstpalast ausgestellte Bronze des »Sklaven« die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Seinem zweifellosen Talent drohte die Verflachung durch eine etwas handwerksmäßige Herstellung von Bildnisbüsten. Von den neuesten Schöpfungen seien jedoch die Bronzebüste des Generals von Bissing und besonders die vom Museumsverein erworbene männliche Porträtbüste hervorgehoben: hier ist ein ernsteres Streben unverkennbar, zugleich ein Gefühl für das, worauf es in der Plastik ankommt, wie es seit dem zu frühen Tode G. v. Bochmanns d. J. in Düsseldorf, wo ein öder Naturalismus in der Bildhauerei vorherrschend ist, selten angetroffen wurde. *C.*

SAMMLUNGEN

Die Sammlung Dormagen in Köln ist durch einige Leihgaben im Besitze des Wallraf-Richartz-Museums und durch den von Scheibler so benannten »Meister der hl. Nacht der Sammlung Dormagen« allgemein bekannt geworden. An etwas entlegener Stelle findet sich eine neue Veröffentlichung über diese in ihrer Gesamtheit nur wenigen bekannte Privatgalerie, die jetzt mit dem Hauptteile ihrer Bestände als Schmuck von Krankensälen, Korridoren und Andachtsräumen der »Stadtkölnischen Heil- und Lehranstalt für Krüppel (Stiftung Dr. Dormagen)« dient. Aus Anlaß eines Kongresses wurde eine sehr würdig ausgestattete Festschrift herausgegeben, in der Dr. A. Huppertz, der geistliche Rektor der Anstalt, Interessantes über Herkunft und Bestände der Sammlung Dormagen zu berichten weiß. Die Geschichte des rheinischen Sammelwesens, die durch Ed. Firmenich-Richartz' soeben erschienenes Monumentalwerk über Sulpiz und Melchior Boisserée gewissermaßen ihre Stabilisierung erfährt, wußte von Dr. Hubert Dormagen wenig zu berichten. Wie es scheint, nicht ganz zu Unrecht. Denn den Grundstock und sicher den Hauptteil seiner der Stadt Köln hinterlassenen Sammlung bildet die Gemäldegalerie eines Anderen, des Dr. med. F. J. Kerp, dessen in der Johannistraße gelegenes altes Patrizierhaus Dr. Dormagen im Jahre 1844 käuflich erwarb, und zwar zugleich mit den Bildern. Die Perle, eben jenes in der Farbe köstliche Triptychon mit der heiligen Nacht und den hhl. Felizitas und Ursula auf den Flügeln, befindet sich, neuerdings unter Hagelstange restauriert, im Museum[1]), ebenfalls daselbst Bilder vom Meister des Marienlebens, von B. Bruyn d. J. und Anton von Worms. Von den in der Anstalt verbliebenen Werken bildet Dr. Huppertz eine ganze Anzahl zum ersten Male in der oben erwähnten Veröffentlichung ab: erwähnt seien eine leidliche alte Kopie nach Dierick Bouts' Beweinung Christi im Louvre, eine Goldgrund-Madonna von einem Nachfolger des Qu. Metsys, ein weibliches Bildnis in der Art des B. Bruyn (fälschlich dem Meisters des Todes der Maria zugeschrieben), die dem Jakob Jordaens sehr nahestehende große Kreuzigung, das Bildnis des Otto von Langenfeldt von dem deutschen Monogrammisten MV (verschlungen) von 1510 und schließlich zwei Flügelbilder mit Heiligen von Anton von Worms. Dr. Huppertz hat auch einen handschriftlichen Katolog der ganzen Sammlung angefertigt. *Walter Cohen.*

1) M. J. Friedländer sagt, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen, Bd. 36, 1915, S. 74 von diesem Gemälde: »Mit seinen kleineren Verhältnissen, von durchsichtiger Zartheit und einem Schönheitssinn, der um diese Zeit in den Niederlanden die seltenste Gabe ist, verdient das Dormagen-Triptychon besondere Beachtung.«

VEREINE

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen hielt in Düsseldorf seine 87. Hauptversammlung ab, in der der Geschäftsbericht für das Jahr 1915/16 erstattet wurde. Unter anderen wurde bekannt gegeben, daß die zum Besten der durch den Krieg notleidend gewordenen Künstler veranstaltete Lotterie ein Ergebnis von 70000 Mark erbracht hat. Von Aufträgen aus dem Fonds »Für Beschaffung und Widmung von Kunstwerken zu öffentlicher Bestimmung« seien erwähnt: die musivische Ausschmückung der Kirche zu Köln-Ehrenfeld durch Professor Huber-Feldkirch, die Ausschmückung des Vestibüls im Kurhause zu Aachen durch drei Wandgemälde von Prof. Karl Ederer und die Ausschmückung des Museums in Neuß durch einen Relief-Fries von Prof. Rudolf Bosselt. Aus Anlaß der hundertjährigen Zugehörigkeit der Rheinlande zur Krone Preußens erschien soeben das den Mitgliedern gewidmete, außerordentlich reich ausgestattete Werk von Dr. Richard Klapheck »Die Baukunst am Niederrhein« (Band I).

* **Der Sächsische Kunstverein** hat seinem Jahresberichte nach im Jahre 1915 einen Jahresumsatz von 108683 M. gehabt, inbegriffen sind dabei 45000 M., wofür Kunstwerke zur Lotterie angekauft wurden, durch deren Erlös der wirtschaftlichen Bedrängnis eines großen Teiles der sächsischen Künstlerschaft abgeholfen werden sollte; für diese Lotterie in drei Ausspielungen gingen überdies von hervorragenden deutschen Künstlern 369 Kunstwerke als Geschenke ein. Der Landesausschuß für Kriegshilfe überwies außerdem dem Verein 5000 M., davon wurden 3000 M. zu einem Wettbewerb unter fünf Architekten verwendet. — Ausgestellt waren im Jahre 1915 im ganzen 3934 Kunstgegenstände aus Dresden, Berlin, Königsberg, Leipzig, München, Weimar, Wien usw., davon wurden 534 für 46635 M. verkauft. Der Verein kaufte aus dem Vermögensstamm für öffentliche Zwecke ein Gemälde von Otto Hettner für 1500 M. und schenkte es der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Sonderausstellungen wurden veranstaltet von Werken folgender Künstler: Königsberger Graphiker, Rudolph Schramm-Zittau, Carl Albrecht, Otto Hettner, Adolf Schinnerer und Friedrich Hecht †. Der Mitgliederstand sank von 2382 auf 2175, hat sich aber im dritten Kriegsjahr wieder etwas gehoben. Das neue Verfahren bei der Verlosung hat sich bewährt. Die Gewinner der Nummern 1—50 werden für eine bestimmte Stunde gemeinsam schriftlich eingeladen und haben das Recht, nach der Reihe aus den höchstbewerteten 60 Gewinnen sich ein Kunstwerk auszuwählen. So hat auch der fünfzigste Gewinner noch die Auswahl zwischen 16 Kunstwerken. Dieses Verfahren wurde im Dezember 1915 zum erstenmal angewendet. Die Gewinne waren einige Wochen ausgestellt, so daß die Gewinner sich in Ruhe vorbereiten konnten. Die Wahl vollzog sich daher glatt innerhalb einer Stunde zur offensichtlichen Befriedigung aller Beteiligten. Das neue Verfahren wird also beibehalten. Von nun an soll außerdem immer auf je zehn Lose ein Gewinn entfallen. In Aussicht genommen sind für die nächste Zeit Sonderausstellungen von Eduard von Gebhardt und Gotthardt Kühl †.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 8. 17. November 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

GREINERS ERSTE ITALIENFAHRT

In mehreren Nachrufen auf den zu früh vollendeten Greiner habe ich die Angabe gefunden, daß er 1892 nach Italien gekommen sei. Das ist nicht völlig zutreffend; es war vielmehr der Herbst 1891, der ihn zum erstenmal mit dem Land in Berührung brachte, das seine zweite Heimat und der Boden seiner eigentlichsten künstlerischen Betätigung werden sollte.

Ende September oder Anfang Oktober erschien er in Florenz. Die Mittel zur Reise verdankte er, irre ich nicht, der Hochherzigkeit eines verehrten Münchener Künstlers, der im stillen viel Gutes an jüngeren Kollegen getan hat. Greiners Ansprüche an das tägliche Leben waren die bescheidensten. Da er die italienische Sprache damals kaum in den ersten Anfangsgründen beherrschte, war ich ihm, der aus München an mich empfohlen war, in allerhand praktischen Dingen behilflich: beim Mieten eines bescheidenen Zimmers (unweit von Sto. Spirito), bei der Einführung in ein paar der kleinen Trattorien, wo man damals noch für sehr wenig Geld trefflich speiste. Er fand sich überraschend schnell in die neuen Verhältnisse. Mit der Familie, bei der er wohnte, saß er abends plaudernd zusammen, freundete sich mit den einfachen Leuten in seinem Stammlokal an, deren lebhafte Gestikulation und bewegliche Physiognomien ihn interessierten.

Einer der ersten Wege, die ich mit ihm machte, war, einen großen Stehspiegel leihweise ausfindig zu machen. Um am Modellgeld zu sparen, auch weil er kein Atelier in Florenz mieten wollte, stand er sich gern selbst Modell. Es war ein Zeichen seiner bewundernswerten Energie, wie er oft in schwierigen Stellungen stundenlang arbeitete.

Als wir eben etwas miteinander bekannt geworden waren, eines Abends beim Wein, holte er seine Brieftasche hervor und entnahm dieser einen Brief. Die kühnen Züge der Handschrift waren wohlbekannt: Menzels Hand. Es war der prachtvolle Brief, den Menzel dem noch völlig unbekannten Künstler, der in einem Augenblick der Unsicherheit sich mit einer Sendung seiner ersten Arbeiten an ihn gewandt hatte, als Antwort sandte (in Nr. 2 der »Kunstchronik« nach der Ausgabe von Hans Wolff abgedruckt). Wie einen Talisman trug er ihn stets bei sich; hatte er doch auch alle Ursache, auf diese knurrige Anteilnahme des greisen Meisters, die sich darin kund tat, stolz zu sein. Ob er freilich den ihm von Menzel erteilten Rat — »auch hübsch was zu lesen, nicht lauter Dichtung, auch nicht lauter Künstler Geschichte, aber Geschichte« — befolgte, weiß ich mich nicht zu erinnern; was ich aber weiß, ist, daß ihm damals Dante nahetrat (wo könnte das auch eher geschehen, wie auf Florentiner Boden!). In ihm dunkel ringende Gebilde nahmen nun greifbare Form an. Er erzählte eines Abends, wie ihn seit langem die Vorstellungen von stark bewegten Körpermotiven erfüllt hätten; nun stünde ihm mit einem Male klar vor Augen, was bis dahin verworren mar. Er hat mir damals den Vorschlag gemacht, einen Dante mit Zeichnungen seiner Hand zu schmücken; er traute sich zu, jeden Monat ein Blatt entwerfen zu können. Das einzige vollendete Werk aus diesem Gedankenkreis heraus ist, soviel ich weiß, die bekannte Radierung »Dante und Virgil in der Hölle« geblieben.

Mir aber war dieses kleine Erlebnis, wie Greiner nicht aus dem gegebenen Stoff zu bildkünstlerischen Vorstellungen angeregt wurde, sondern wie umgekehrt ihn beschäftigende Vorstellungen feste Form gewannen durch das äußere Erlebnis der Bekanntschaft mit dem Dichter, neu und im höchsten Maße lehrreich. Denn noch wurde es mir schwer, mich mit der damals in den Kreisen der jungen Künstler platzgreifenden Theorie anzufreunden, die das »Gedankliche« völlig ablehnte. Die Art, Dinge zu erfassen und Eindrücke prägnant wiederzugeben, wie sie Greiner zu eigen war, konnte dabei eines starken Eindrucks nicht verfehlen. In Notizen, die mir aus jenen Tagen übrig geblieben sind, finde ich über ihn: »Wunderbar, wie ein solcher ganz einfacher Mann für alles, was er sagen will, das passendste Wort hat. Was er spricht, hat Mark; kein Wort Geschwätz. Er denkt auch nicht; durch den Zufall von Lichteffekten kombiniert sich etwas für ihn, das im Fortschreiten ein Bild wird. Er hat schon prächtige Studien hinter der Certosa gemacht. Behauptet, daß alle die unter seinen Kollegen, die immer von ihren Gedanken gesprochen hätten, nichts leisteten«[1]).

Von künstlerischen Eindrücken, die ihm Florenz zu bieten hatte, war die Bekanntschaft mit Botticelli der stärkste. Noch erinnere ich mich, wie er von der »Primavera« begeistert war. Wie jeder ganze Künstler, war auch er beim Betrachten alter Kunst ganz auf die Suche nach »Ahnen« eingestellt. Was seiner Art nicht lag, lehnte er ab. — In die Zeit seines kurzen Florentiner Aufenthalts fiel ein Ereignis, das alle in Erregung versetzte: die Fortnahme des hl. Georg von Donatello aus der Nische von Or San Michele. Die völlig überflüssige Einsperrung der Figur in den kalten Raum des Bargello, die Schädigung, die das große Kunstwerk dadurch für immer erfuhr, empörte ihn, wie uns, den kleinen Kreis von Künstlern und Kunsthistorikern, der sich ein paarmal in der Woche abends traf. Vor der leeren Nische, die den Heiligen mehr als viereinhalb Jahrhundert umschlossen hatte, haben wir in einer Novembernacht in erregter Diskussion lange verweilt.

Greiners Aufenthalt in Florenz dauerte nur kurz. Etwa zwei Monate. Schon Ende November, glaube ich, ging er weiter nach Rom. Das Bewußtsein, Klinger dort zu finden, lockte ihn; auch mochte er ahnend empfinden, daß dies der Boden war, der seiner Anlage reichste Frucht verhieß.

GRONAU.

1) Dans l'art, dire n'est rien, faire est tout. L'idée, qui se cache sous un tableau de Raphael, est peu de chose; c'est le tableau seul qui compte (Renan).

VEREINE

Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München. 22. Juli 1916. An Stelle einer Sitzung fand eine Führung durch die Wilhelmischen Teile der Kgl. Residenz in München statt, bei welcher Herr P. Frankl die Ergebnisse seiner Untersuchungen darlegte, so wie er sie im Nachfolgenden zusammengefaßt hat:

In den Hauptzügen übernehme ich die Forschungsergebnisse, die G. v. Bezold im Inventar niedergelegt hatte.

In diesem Referat kann nur das herausgehoben werden, was über jene älteren Beobachtungen hinausgeht.

1. Es betrifft erstens die Hofkapelle. Die Inschrift, welche die Vollendung im Jahre 1601 angibt, bezieht sich nicht mehr auf den jetzigen Bestand; jene erste Kapelle war wesentlich kleiner, d. h. kürzer. Häntle gibt an, daß 1630 die Kapelle vergrößert wurde. Diese Vergrößerung umfaßt den ganzen Chor mit seinen Emporen auf der Nordseite und das letzte Joch des Langhauses. Die Grenze der Kapelle bei ihrer Vollendung 1601 ist im Dachstuhl noch mit Sicherheit zu konstatieren, da der alte Dachstuhl im neuen größeren und höheren zum Teil erhalten blieb. Damit ergibt sich auch eine plausible Datierung der Stukkaturen, die alle erst aus der Zeit der Erweiterung von 1630 herrühren, also sicher nicht auf Castelli zurückgehen und nicht identisch sind mit denen, die 1614 in Arbeit waren. — In der Hofkapelle befinden sich auf der Schmalseite gegenüber dem Hauptaltar jetzt zwei Emporen, die untere mit Pfeilern und Kreuzgewölben gehört zum ersten Bau, wurde aber im 18. Jahrhundert (wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Einbau der Seitenaltäre) durch einen Balkon in das Schiff hinein erweitert. Die obere Empore erweist sich nach Material (gußeiserne Säulen) und Ornament als Zutat der Zeit Ludwigs I. Über diese obere Empore führt jetzt der Weg zur Reichen Kapelle.

2. Es folgt daraus, daß dieser Zugang nicht der ursprüngliche ist. Man kann aber die Reiche Kapelle noch auf zwei anderen Wegen erreichen: durch den Korridor, der zwischen Kapellenhof und Grottenhof als ganz schmaler Trakt vom Vorzimmer der Reichen Zimmer ausgeht — dieser ist auch nicht der alte Zugang, denn dies Obergeschoß, beziehungsweise der ganze Trakt, stammt erst aus dem Umbau Cuvilliés' vom Jahre 1730. So bleibt als letztes die Verbindung durch die oberen seitlichen Emporen der Hofkapelle, die vom Malerzimmer aus erreichbar sind. Dies ist der alte Zugang; rekonstruiert man die Hofkapelle durch Abstrich der Erweiterung von 1630, so sieht man, daß dieser Zugang hell und jedenfalls bequemer war als heute. Weiter aber entsteht dann die vorläufig nicht zu entscheidende Frage, ob die Emporen auf dieser nördlichen Seite der Hofkapelle nicht erst 1630 aus vorhandenen Korridoren gewonnen wurden, während die gegenüberliegenden der Südseite wie nachträglich hinzugebaut erscheinen, im Anschluß an die Errichtung der benachbarten Treppe (Silberkammertreppe). Die Frage ist darum schwer zu beantworten, weil es sich um mehrere Umbauten handeln würde; die Treppe ist wohl schon 1601 gleichzeitig mit der Hofkapelle fertig gewesen, die Hofkapelle kann aber schon vorher unabhängig von dieser Treppe projektiert gewesen sein.

3. Aber auch der Zustand der Reichen Kapelle selbst ist nicht mehr der allererste. Die Kapelle muß schon für Wilhelm V. angelegt worden sein, sie geht also in der Disposition auf Sustris zurück. Die Scagliola-Arbeiten an den Wänden sind von einem Meister, den Trautmann namhaft gemacht hat, sie lassen sich aber nicht genau datieren. Der Stil dieses Mannes ist stationär, seine im Antiquarium erhaltenen Stücke (Verwandtes auch im National-Museum) sind im Stil mit denen der päpstlichen Zimmer gleich, erstere 1600, letztere 1644. Man hat also für die unter Maximilian entstandene Dekoration der Reichen Kapelle einen weiten Spielraum. Die Weihe-Inschrift ist für den jetzigen Bestand kaum verbindlich. Die Decke ist mit Stukkaturen geschmückt, die in ihrer Verteilung über die Fläche, in ihren Formengattungen, wie in der Einzelform durchaus herausfallen aus allen übrigen der Residenz, sie sind zeitlich von denen des Castelli in den Korridoren und Sälen des Kaiserhoftraktes schon ziemlich entfernt. In der Mitte des Gewölbes erhebt sich eine Laterne, ihre Achse entspricht also, da der Raum zweifenstrig ist, dem Fensterpfeiler; die Beleuchtung der Laterne geschah von einem Dachaufbau her, der auf den Grottenhof hinaussieht. Dieser Aufbau ist, wie die Konstruktion des Dachstuhles zeigt, nachträglich, er ist mit der Achse zu einer Fensterachse in Bezug gebracht, steht also nicht in der Achse der nach außen unsichtbaren Laterne selbst. Demnach gehört der Aufbau nicht zum Sustrisentwurf, sondern er wurde der Laterne zuliebe aufgesetzt, und weiter folgt daraus, daß die Laterne nicht zum ersten Baubestand gehören kann. Es scheint also, als wäre für die Zeit des Sustris an derselben Stelle zwar eine Kapelle anzunehmen, aber mit einer einfachen Decke ohne Laterne und einer anderen Wanddekoration. Seit kurzem ist die Laterne im Dachstuhl feuer- und diebessicher ummantelt worden, ihre Glasgemälde, nach denen sich eventuell eine genauere Datierung ergäbe, sind damit in Dunkelheit begraben (es wäre das Natürlichste, sie an andere Stelle zu bringen!) Auch von unten her ist die Kapelle durch Einziehen einer feuersicheren Decke gegen das Mezzanin darunter gesichert worden. Bei dieser Arbeit fand man Spuren von Malereien und Stukkaturen, die es sicher machen, daß hier eine der Grottenhalle analoge Säulenbogenhalle gegen den Grottenhof sich öffnete.

4. Rekonstruiert man nun diese Halle und den jetzt vom Chor der Kapelle bis auf einen geringen Rest bedeckten Hof, so werden eine ganze Reihe von jetzt dunklen oder mangelhaft beleuchteten Räumen teils gut, teils ausreichend beleuchtet. Gut beleuchtet der Vorraum der jetzigen Silberkammer (einst Wohnzimmer) und jener schmale Raum hinter der Apsis der Kapelle, der meist (mit Unrecht) Sakristei genannt wird, der ursprünglich Durchgangsraum vom kühlen Sommerzimmer zu den Wohnräumen (der jetzigen Silberkammer) war. Eine normale Beleuchtung ergibt sich ebenso im Obergeschoß in dem Raum über dem Verbindungsraum, der jetzt ein sehr merkwürdiges Fenster hat, das oben in der Kehle der beiden zusammenstoßenden Dächer hinausgebaut ist und durch einen schrägen Schacht das Licht herunterläßt. Die Silberkammer selbst muß zur Sommerwohnung Wilhelms V. gehört haben. Das jetzt ganz dunkle »Sommerzimmer« mit den feingliedrigen Stukkaturen im Stile des Sustris, einem erhaltenen Deckengemälde und Kapitälen in der Art derer im Antiquarium hatte indirektes Licht von der verbauten zweiten Grottenhofhalle (Gartenhalle) und auf der anderen Seite ebenfalls indirektes Licht vom langen Gartengang, der jetzt als Ahnengalerie und Porzellankabinett fortbesteht, wahrscheinlich einer offenen Pfeiler- oder Säulenbogenhalle, so daß das Sommerzimmer luftig ohne schließbare Türen mit diesen beiden Gartenhallen kommunizierte, und man so vom »schönen Gärtel« (dem Grottenhof) durch dreierlei Hallen in den Residenzgarten (den Königsbauhof) ebenerdig wandeln konnte. Die Umänderung des langen Gartenganges erfolgte 1730 unter Cuvilliés, doch scheint vorher schon ein Umbau stattgefunden zu haben. Es geschieht nämlich die schwache Beleuchtung des »Sommerzimmers« jetzt durch einen Lichtschlauch, der vom Königsbauhof her über die niedrige Tür geführt ist, welche Ahnengalerie und Porzellankabinett trennt, aber im Sommerzimmer beweisen Spuren eines Ausbruchs, daß früher weiter östlich ein Fenster existierte, das schon auf die guten Stukkaturen keine Rücksicht nimmt, also war dieser Raum schon aufgegeben, ehe die Teilung des Gartenganges in Ahnengalerie und Porzellankabinett eintrat. Das jetzt dunkle Sommerzimmer hat zwei Kreuzgewölbe, das östliche ist nur halb erhalten, seine östliche Hälfte wich dem rohen Einbau einer völlig finsteren Treppe, die mit einer Falltüre in das Obergeschoß mündet, in jenen Raum, der meist als Kapelle bezeichnet wird (nebenan die

Josephskapelle) von Bezold aber als Wohnraum erkannt wurde. Unter die Treppe schiebt sich das kleine Badezimmer, das von den Räumen der Hoftapeziererei erreichbar ist und im Zusammenhang mit diesen einstigen Wohnräumen Karl Albrechts auf den Umbau durch Cuvilliés zurückgehen dürfte. Damit wäre der Schluß nahegelegt, daß auch die finstere Treppe dieser späten Bauperiode angehört, denn ohne die Anlage des Badezimmers hätte die Treppe anders geführt werden können. (Das Badezimmer wurde bei der Führung nicht gezeigt, weil es für größere Besucherzahl zu klein ist und außerdem jetzt als Magazin vollgepfropft ist.) Im Erdgeschoß ist hiermit der alte Zustand unter Wilhelm V. durch Abzug der späteren Umbauten wenigstens zu ahnen. An Stelle der Hoftapeziererei befanden sich wahrscheinlich Wohnräume im Stile der Silberkammer, und die Sommerwohnung erstreckte sich kontinuierlich vom Antiquarium um den Grottenhof herum bis an die Residenzstraße.

5. Die Breite des Traktes aber, in dem die Tapeziererei sich befindet, ist ursprünglich geringer gewesen. Ihr jetziger Zustand rührt erst von dem Umbau durch Cuvilliés her. Dies ist mit Unrecht bezweifelt worden, denn der Stich von Wening gibt noch die alte Flucht, die hinter der jetzigen zurücksteht und ohne Risalit. Diese jetzige südliche Längswand des Grottenhofs ist auch in ihrer Substanz aus der Zeit von 1730 und nicht schon aus der des Zuccali. Die Rechnungen über damals an Breni usw. vergebene Maurerarbeit können sich nur auf Wände beziehen, die nicht mehr existieren, weil sie im Brande von 1729 zugrunde gingen. Der Stil im Ganzen und alle Detailformen entsprechen auch genau der Innenseite der grünen Galerie, die sicher von Cuvilliés herrührt. Der Südwand des Grottenhofs gegenüber ist eine analoge aufgeführt, wodurch in Erd- und Obergeschoß Korridore geschaffen sind, welche als Verbindung oben der Reichen Zimmer mit der Reichen Kapelle, unten mit den Erdgeschoßwohnräumen Albrechts fungieren, der untere Korridor hat aber keinen eigentlichen Zweck (jetzt Kupferkammer), er ist nur das notwendige Parterre jenes oberen Ganzen, beide zusammen aber nichts als eine Konzession an das Symmetriebedürfnis. Weil der gegenüberliegende Trakt auf Kosten des schönen Gärtel erweitert wurde, mußte auf der anderen Seite ebenfalls ein Streifen des Gartens verbaut werden. Vorher lagen auf dieser Seite keine Korridore, sondern eine einfache Gartenmauer, welche das Residenzgärtel vom Kapellenhof trennte. Die Mauer war bemalt und hatte ein schützendes Pultdach. Vergleiche die Stiche von Diezel und von Wening und den im Inventar wiedergegebenen Grundriß aus der Zeit Maximilians.

6. Dieser Grundriß und diese Beobachtungen am Bau ermöglichen mit Sicherheit die alte Form des Grottenhofs zu rekonstruieren. Auf der einen Seite sind die Korridore, auf der anderen ein entsprechend breites Stück abzuziehen, auf der Schmalseite gegenüber der Grottenhalle ist eine analoge Halle zu ergänzen, der Dachaufbau über der Reichen Kapelle zu streichen. Es bleibt auf den Seiten der Hallen neben der Ecksäule noch Platz für einen Pilaster (vergl. Stich von Wening); man erkennt auch, wie die Anbauten Cuvilliés in den Ecken sich einbiegen, um dem alten Bestand auszuweichen; wenigstens an drei Ecken ist dies der Fall. In der Südwestecke entstand eine besondere Schwierigkeit, das neue kleine Badezimmer und den kleinen Raum im rechten Winkel zu ihm zu beleuchten. Hier erkennt man noch gut die alte Innenkante des Grottenhofs, sie ragt oben als Außenkante über das Dach, es ist der Giebel jenes Wohnzimmers vor der Josephkapelle (von dem in Punkt 4 die Rede war). An diesen Giebel kann man vom Dachraum über den anstoßenden Reichen Zimmern nahe heran, da die Reichen Zimmer bedeutend höher aufgeführt sind als ihre Vorgänger; er trägt noch alte Bemalung (um 1600) in relativ guter Erhaltung. Stellt man sich nun vor, wie man aus jenem Wohnzimmer von der Josephkapelle auf die große Terrasse hinausgehen konnte, die selbst als Garten mit Springbrunnen eingerichtet war, und von wo aus man den Blick in den Grottenhof links und den alten Residenzgarten rechts hatte, stellt man sich das Erdgeschoß vor, mit den luftigen Gartenhallen zwischen diesen Gärten, mit den Brunnen und Grotten, den vielen Bronzen und den liebenswürdigen Stukkaturen des Sustris, so begreift man, warum dieser Trakt Wilhelms V. »Gartenbau« oder »Kunsthaus« hieß. Es war ein Werk des Sustris, ein Meisterwerk südlicher, fürstlicher Renaissancephantasie, aber im Münchener Klima wohl nur an relativ wenigen Tagen im Jahre wirklich benutzbar, und vielleicht ist das der Schlüssel dafür, daß die späteren Kurfürsten hier so radikal umgebaut haben.

7. Alles will freilich nicht verständlich werden, man fragt vergeblich, wo die Treppe lag, die diesem Sommerhaus diente, die nachweisbaren Treppen liegen weit ab. Und trotz aller künstlerischen Höhe ist das Ganze ein Flickwerk gewesen, an das Antiquarium so gut angeschlossen, als es gehen wollte. Eine beim ersten Entwurf unüberwindliche Schwierigkeit bot die Ecke im Südwesten dieses, im ganzen rechteckigen Gebäudes, hier stand an der Residenzstraße noch ein Bürgerhaus, das Haus Hasslang, das erst 1600 erworben werden konnte. Diese Stelle ist heute noch die dunkelste, auch baugeschichtlich die dunkelste in der ganzen Residenz. Im Obergeschoß läßt der goldene Saal, der erst um 1670 entstand, nichts mehr von diesen Schwierigkeiten bemerken, umso verworrener sind die Verhältnisse im Erdgeschoß. Es ist die Ecke neben der Silberkammer, die sich außen als Dreifensterfassade deutlich absetzt, zwischen dem Bauteil des Sustris und dem des Klenze. Vor dem Bau des goldenen Saales war diese Stelle eine Zeitlang ebenerdig und bildete die gedeckte Verbindung zum Witwenstock, der an der Stelle des jetzigen Königsbaues an der Residenzstraße stand (vgl. die Abb. bei Merian). Im Erdgeschoß schieben sich die heutige Gläserkammer und die dahinterliegenden komplizierten kleinen Räume verschiedenen Niveaus störend und den Zusammenhang beeinträchtigend zwischen die Sommerzimmer Wilhelms V. (diese unscheinbaren Räume wurden bei der Führung nicht gezeigt, da sie nur in sehr kleinen Gruppen betreten werden können). Während im Erdgeschoß die Trennung der Sommerzimmer Wilhelms V. bestehen blieb (nur verbunden durch jenen schmalen Raum hinter der Hofkapellenapsis), hat im Obergeschoß der goldene Saal die Verbindung in prunkvollster Weise hergestellt. Es sind aber die Räume über der Silberkammer durch den Brand von 1683 zerstört (jetzt hier die Staatsratszimmer aus frühem Klassizismus um 1800), so daß der Zusammenhang nur mehr nach der anderen Seite, die kurfürstlichen (jetzt päpstlichen) Zimmer fühlbar ist. In der Gläserkammer im Erdgeschoß und den dahinter liegenden dunklen Räumen und Treppen scheinen noch Reste des alten Hasslang-Hauses innerhalb des heutigen königlichen Hauses fortzuleben.

8. Die Päpstlichen Zimmer, der Name erst seit 1782, gehen in der Ausstattung der Wände auf Maximilian zurück, wieder Scagliolaarbeit, datiert 1644, die Decken entstanden aber erst unter Ferdinand Maria um 1670, also nach Entwurf von Barelli (oder Pictorini?) Die Mauersubstanz aber ist älter, sie gehört zum Bau des Sustris für Wilhelm V.

9. Von gleicher Hand wie diese Decken und die im goldenen Saal sind zwei im Nationalmuseum erhaltene, durch die Monogramme von Ferdinand Maria und Hen-

riette Adelaide als Teile der Residenz gekennzeichnet; sie lassen sich sowohl durch die alten Beschreibungen wie durch alte Grundrisse genau lokalisieren, sie gehörten in das Liebes- und das Rosenzimmer, die beiden kleinen Eckzimmer des Witwenhauses an der Residenzstraße, das ebenfalls in der Substanz schon in die Zeit Wilhelms gehört (vollendet 1580). Nur die Ausstattung wurde im späten Barock verändert (abgebrochen von Klenze).

10. Die Frage, wie weit der Bau des Sustris sich nach der nördlichen Richtung an der Residenzstraße erstreckte, ist nicht auf den Zentimeter genau zu lösen. Man möchte zunächst glauben, daß er mit der Flucht des Kapellenhofs (also der Flucht der Gartenmauer des Grottenhofs und der Nordwand der Hofkapelle) bündig abschloß. Die Stukkaturen der zwei kleinen Kreuzgewölbe zwischen der Silberkammertreppe (im Obergeschoß) und dem Hartschiersaal, die ganz im Stile des Sustris sind, bezeugen aber, daß der Bau über diese Flucht hinausging. Auch im zweiten Obergeschoß setzt sich diese Mauer fort und schneidet dort im Korridor der Kronprinzenwohnung mitten über ein Fenster (auch von außen vom Kapellenhof zu konstatieren). Der Bau des Sustris ging also an der Residenzstraße noch ein Stück weiter nach Norden (jene zwei kleinen Kreuzgewölbe können nicht Abschluß gewesen sein), wie weit, ist aber nicht mehr festzustellen. Das heutige große Portal gehört schon zur Bauperiode des Kaiserhofs (nach 1596), es wurde also schon damals hier verändert, unabhängig von dem Brande von 1683 in dem die Räume über dem Portal, eben der heutige Hartschiersaal, ausbrannten. Im rechten Winkel zu diesem Portalbau, gegen die Hofkapelle schließt die Silberkammertreppe an (der Name modern, seit das Silber der Hoftafel in die Erdgeschoßräume an der Residenzstraße kam; wann das geschah, ist noch nicht eruiert). Schon v. Bezold hat konstatiert, daß diese Treppe eine nachträgliche Zutat ist, sie gehört in dieselbe Zeit wie das Portal, die Balustern sind mit denen des Kaiserhoftraktes in den Treppenhäusern und unten in der Residenzstraße in der Form gleich (resp. auch im Material). Man möchte annehmen, daß hier sich die Haupttreppe auch zur Zeit Wilhelms V. befand, aber die Unterkellerung, einer der wenigen Keller der Residenz, hört vor der Treppe auf.

In dieser Übersicht sind natürlich viele Details unterdrückt, ich habe die Absicht, später in größerer Ausführlichkeit auf die Rekonstruktion des Gartenhauses Wilhelms V. zurückkommen, sie hat für die Sustrisfrage große Bedeutung, aber auch darüber hinaus, weil damit ein Hauptwerk deutscher Renaissance für die Architekturgeschichte wiedersteht. Die Rekonstruktion ist aber nur mit einer Reihe von Grundrißkonstruktionen und mit den noch fehlenden Aufmessungen der Querschnitte verständlich zu machen. Die Führung andererseits an Ort und Stelle ermöglichte vieles klarer zu machen, was sich mit den besten Abbildungen nur mangelhaft auseinandersetzen ließe.

FORSCHUNGEN

Die Florentiner Porträts Julius' II. hat man vor kurzem im Palazzo Pitti vorübergehend vereinigt. Eine solche Konfrontierung der beiden Bilder Wand an Wand hat die dortigen Fachgenossen davon überzeugt, daß das Exemplar der Tribuna trotz seiner schlechten Erhaltung von Raffaels Hand herrührt, das Pitti-Bild aber durch die freiere und breitere Behandlung und durch charakteristische Kennzeichen in der Wiedergabe der Falten unzweifelhaft venezianische, tizianische Züge verrät. N. Tarchiani in seinem Referat im »Marzocco« vom 27. August nennt es eine »malerische Interpretation« des Tribunabildes, die trotz reicher Plastik in der Modellierung und des geschickten Helldunkels an Lebenskraft hinter dem anderen Exemplar zurückstünde[1]). Für die Geschichte der Bilder bringt er das urkundliche Material bei, das mir bei der Abfassung der Anmerkung (S. 232) für die vierte Auflage des Raffaelbandes der »Klassiker der Kunst« bekannt war; nach wie vor bleibt unklar, wann die Herzöge von Urbino das Original, das 1595 sich beim Kardinal Paolo Emilio Sfondrato befand, erworben haben. — Fürst Corsini gab für ein paar Stunden den ihm gehörenden Karton von Raffael leihweise her und so sind einmal, allzu vorübergehend, Karton und die beiden Hauptexemplare miteinander vereinigt gewesen. *Gronau.*

FUNDE

Ein interessanter Fund ist im Nachlaß des verstorbenen Lehrers an der Dresdner Akademie, Professor **Pauwels,** der gebürtiger Belgier war, gemacht worden. Es haben sich sechs Bilder vorgefunden, die als die Entwürfe zu den Wandgemälden in der nunmehr zerstörten Tuchhalle in Ypern erkannt worden sind. Die Bilder sind durchschnittlich 1,60 m lang und 1,35 m hoch. Bekanntermaßen stellen Pauwels' Bilder in der Tuchhalle Szenen aus der Geschichte Yperns während des Mittelalters dar.

SAMMLUNGEN

Vom Berliner Kunstgewerbemuseum. Dr. Wolfgang von Dallwitz, der bekannte Berliner Porzellansammler, hat einige bedeutende Werke der Berliner Manufaktur zum Geschenk gemacht. Es ist die schöne Porzellangruppe des Meisters Riese, Friedrich der Große mit seinem Neffen Wilhelm II., dann einige Arbeiten nach Modellen Gottfried Schadows: zwei Fußgänger, Ebro und Tajo, aus Biskuitporzellan für den Wellington gestifteten Aufsatz, und das Brustbild Friedrich Wilhelms II.

VERMISCHTES

In **Paris** soll der in Belgien erschossenen englischen Spionin **Edith Cavell ein Denkmal** errichtet werden. Nach einer ersten großen Konkurrenz wurden fünfzehn Bildhauer zum engern Wettbewerb bestimmt, und jetzt ist Gabriel Pech mit der Ausführung betraut worden. Sein Entwurf zeigt die Erschossene tot am Boden liegend, daneben eine deutsche Pickelhaube, welche den »Mörder« brandmarken soll. Im Hintergrunde sieht man zerschossene Ruinen. Das Denkmal soll auf der Terrasse der Tuilerien aufgestellt und zwar an das noch aus der vorrevolutionären Zeit stammende Ballspielhaus angelehnt werden.

Dresdner Ausstellungen. In dem Bericht über die Dresdner Ausstellungen in Heft 5 muß es heißen Karl Peres (anstatt Parnas), Ludwig Meidner (anstatt Heidner). In dem Bericht über die Greiner-Ausstellung im Kgl. Kupferstichkabinett ist zu bemerken, daß zum Ganymed fünf Zustandsdrucke vorhanden sind, zur Gäa aber 17 Stück, die die ganze Entwicklung dieses Blattes veranschaulichen.

1) Zu diesem Resultat ist W. Bode schon vor mehr als 40 Jahren gelangt. Vgl. Zahns Jahrbücher V, 1873, S. 11.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 9. 24. November 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ZUR FRAGE DER ITALIENREISE DES MATTHIAS GRÜNEWALD

Von Oscar Hagen

Die alte Lust an rhetorischer Antithese bedient sich gerne eines Vergleichs von Dürer und Grünewald auch in dem Sinne, daß jener sein Deutschtum gleichsam verleugnend, allein nach welscher Schönheit verlangt habe, dieser hingegen in Deutschland bleibend, von südlicher Kunst unberührt geblieben sei. Mögen sich die Zeichen noch so sehr häufen, daß auch Grünewald einmal über die Alpen gegangen ist; man will doch augenscheinlich nicht daran glauben, als fürchte man, seine Selbständigkeit möchte dabei verlieren.

Die redenden Quellen dafür sind allerdings nicht schriftlicher Art. Nur die Malereien bringen ab und zu einen Anklang, der nach einer Erklärung aus anderer Kunst verlangt. Und die ist nicht ganz leicht zu geben. Das Selbstporträt, das Meister Matthias von sich im Sebastian des Isenheimer Altars gemalt hat, steht im plastischen Bewegungs- und Stellungsmotiv so sehr als Ausnahme in der sonst üblichen Ausdrucksweise des Malers da, daß man sich gezwungen gesehen hat, systematisch nach dem Vorbilde zu forschen. Die Vermutung, es könne sich dabei um eine Anlehnung an den Erlöser Michelangelos in S. Maria sopra Minerva zu Rom handeln, ist schon aus chronologischen Gründen von Schmid zurückgewiesen worden; dafür fand er dann eine Figur aus dem Mantegnaschen Triumphzug Cäsars, die Grünewald in Aschaffenburg selbst aus einer Kopie hätte kennen lernen können[1]). Das hatte obendrein den Vorzug, daß man den Meister nicht brauchte außer Landes gehen zu lassen; und man darf es keinem Forscher übel nehmen, wenn er etwa sagen würde: Warum wegen einer einzigen im Kontrapost reich bewegten Figur gleich nach fremdem Gut schürfen und der deutschen Kunst jede Entwicklung aus dem Eigenen beschneiden wollen? Man meint eben, es müsse wie bei Dürer sich der Bruch zeigen lassen, wo das Fremde plötzlich eintritt und den Künstler für eine Weile aus der Bahn wirft. Eine Erklärung solcher oder ähnlicher Übereinstimmungen im Einzelnen durch einen »Zufall« erscheint also zunächst berechtigt.

Doch wird dies Gegenargument nun allerdings von seiner Kraft einbüßen müssen, wenn es sich nicht mehr um die Übereinstimmung einer einzelnen Figur, sondern um die offenkundige Anlehnung an eine ganze Komposition handelt, die Grünewald nur aus einem Bilde entnommen haben kann, das sich in Florenz befand und heute noch befindet.

1) H. A. Schmid, Matthias Grünewald, Straßburg 1911, S. 146.

Bei dem Auftauchen solcher »Entdeckungen« pflegt den Forscher ein nur zu berechtigter Skeptizismus anzukommen. Ich denke aber, der entbehrt in unserm Falle jeden Grundes. Auch bringe ich meine Beobachtung nicht übereilt; sie wurde ganz zufällig vor ein paar Jahren gemacht, und ich würde sie auch heute bei aller Folgenschwere, die sie mit sich bringt, nicht der Veröffentlichung für wert halten, wenn mir H. A. Schmid nicht in der liebenswürdigsten Weise brieflich mitgeteilt hätte, daß er in den Hauptpunkten meiner Ansicht sei.

Schon Heinz Braune hat bei der ersten Anzeige seiner Entdeckung, daß das damals in der Münchner Universität befindliche Bild der »Verspottung Christi« ein Jugendwerk Grünewalds sei (Repert. XXXII, S. 501 ff.) auf die Einzigartigkeit der ikonographischen Anordnung des Bildes verwiesen. Und diese gibt sich in der Komposition mit einer so ausgesprochenen inneren Notwendigkeit, ist scheinbar so ganz aus dem seelisch neu nacherlebten biblischen Vorgang geboren, daß man eher eine eigene Ästhetik und Ausdruckslehre Grünewalds auf dem Verhältnis der Form zum Inhalt der Erzählung dieses Bildes aufbauen möchte als glauben, daß der Maler sich dabei enger als wir es sonst bei ihm kennen, an ein fremdes Vorbild angelehnt habe. Dennoch aber ist es so; zufällige Bekanntschaft mit einem starken Kunstwerk fremder Art muß in ihm so nachgewirkt haben, daß er später, vielleicht ohne es zu wollen, darauf zurück kam, als es galt stofflich Verwandtes bildlich zu erzählen. Es ist der seltenere Fall der Entlehnung: das Erinnerungsbild ist unmerklich zum wirklichen geistigen Eigentum geworden.

Das formal Auffallendste an der Verspottung Grünewalds ist die unerhört sicher verkürzte Gestalt des Schergen rechts im Vordergrunde, der vom Rücken gesehen, den Kopf in verlorenem Profil auf sein Opfer zurückwendet, während er es mit einem in der Linken gehaltenen Tau in die Höhe zu reißen sucht, dessen anderes Ende die Rechte wie eine Hetzpeitsche schwingt. Schmid hat dazu ein sehr ähnliches Motiv in einer frühen Zeichnung von Jörg Breu aufzeigen können (Abb. a. a. O. Nr. 68), ohne allerdings eine Abhängigkeit irgendwie beweisen zu wollen. Er bringt die Analogie nur zur Illustration der Tatsache, daß solche stark verkürzten Vordergrundsfiguren bei vielen oberdeutschen Malern damals aus räumlichen Rücksichten auftauchen. Dennoch darf für Grünewald nicht übersehen werden (und es ist auch Schmid nicht entgangen), daß die Figur des Schergen »neben den späteren Schöpfungen freilich beinahe befremdend und akademisch wirkt, so korrekt sitzt hier alles«. Und zu dieser sehr treffenden Beobachtung stimmt

denn auch Schmids weiteres Urteil »korrekter sind auch sonst die sichtbareren Teile der Komposition« (a. a. O. S. 68). »Korrekt«, »akademisch«, man wird zugeben, daß das Worte sind, die im allgemeinen Grünewaldischen Arbeiten gegenüber nicht am Platze sind. Sind sie es aber wirklich einmal, so müssen diese Seltsamkeiten bedenklich machen. Nicht etwa in dem Sinne, als ob Zweifel an der Autorschaft des Aschaffenburger Meisters — die ja gegen jeden Einwand schon durch die von Braune angeführten Stilkriterien völlig gesichert ist — dadurch wach werden könnten, wohl aber gegen den Grad der Originalität des Grünewaldischen Kunstcharakters, der sich in der Münchner Verspottung eben ganz anders manifestiert als in den folgenden Werken, wie vor allem etwa in den Frankfurter Flügelbildern.

Und da erklärt sich denn vieles, wenn nicht gar alles bei einem Vergleich des Münchner Bildes mit dem abgebildeten Ausschnitt aus der heute dem Pesello zugeschriebenen Predella mit Szenen aus der Geschichte des hl. Nikolaus von Bari, die sich in der Casa Buonarotti befindet.

Die Verwandtschaft zwischen beiden Bildern ist zu groß, als daß sie auf bloßem Zufall beruhen könnte. Es kommt gewiß vor, daß zwei Maler gleichzeitig oder nacheinander unabhängig den gleichen formalen Gedanken aussprechen; dasselbe tritt manchmal ein bei verwandten ikonographischen Voraussetzungen, die hüben und drüben die gleiche Endlösung schon in sich tragen. Wo es sich aber, wie hier, darum handelt, daß der spätere Maler bei der Darstellung einer Passionsszene, für die ein ikonographisches Schema überliefert war, dieses aufgibt und eine Form wählt, die bei einem früheren Meister den Teil einer Legendendarstellung ausmacht und beide im Einzelnen wie im Ganzen sich im denkbar stärkstem Grade ähnlich sind, da muß es wohl verstattet sein, den verwandtschaftlichen Beziehungen näher nachzudenken. Um so mehr, als auch der mehrfach genannte Grünewaldbiograph für das »ausgeklügelte Historienbild« nach Vorbildern sucht, die er allerdings im augsburgischen Kreise vermutet.

Der Vergleich des Personenbestandes in beiden Bildern ergibt zunächst, daß die beiden Schergengestalten rechts im Vordergrunde bis auf ganz geringe Abweichungen völlig identisch im Stand- und Bewegungsmotiv sind. (Vgl. sogar die entlastete linke Ferse.) Die gleiche Körperdrehung, die gleiche diagonale Haltung, das gleiche verlorene Profil. Die Abweichung des linken Armes, der bei Pesello mit ans Schwert greift, während er bei Grünewald das Tau faßt, ergibt sich so sehr aus der Verschiedenheit des gewählten Motivs, daß sie kaum als Gegengrund angeführt werden kann. Dann ist da beide Male der Zuschlagende links, der hier wie dort, als Gegengewicht gegen den Schergen, derselben Bildaufgabe dient. Hier ist es vor allem das auffällige Hochnehmen des schlagenden Armes, so, daß Unterarm und Brust unter eine gemeinsame gerade Linie gebracht werden, wodurch der Schlag erst seine besondere Wucht erhält. Ich kann mich keines analogen Falles, weder in der frühen italienischen, noch in der deutschen Kunst entsinnen. Als drittes wäre auf den Büttel zu verweisen, der bei Grünewald rechts über dem Schergen steht und die Hand Einhalt gebietend ausstreckt. (Schmid will in der Geste allerdings das Gegenteil: den Befehl zum Schlagen sehen, doch scheint es mir nicht ohne weiteres möglich zu sein, sie eindeutig in diesem Sinne zu interpretieren.) Auch auf dem Florentiner Bilde kommt eine ähnliche Figur mit gleicherweise ausgestreckter Hand vor; es ist dort der hl. Nikolaus, der das drohende Verhängnis von den Soldaten abwendet. Rein formal betrachtet ist die Verwandtschaft hier freilich nicht mehr so schlagend wie in den erstgenannten Figuren. Aber es handelt sich ja bei Grünewald nicht um eine wörtliche Kopie aller Teile; der inhaltliche Bildgedanke entspricht sich dennoch durchaus: Der Einhaltgebietende steht an der gleichen Stelle und im gleichen Sinne. Ähnlich ist es mit Christus selbst; bei Pesello steht das Opfer, bei Grünewald sitzt es. Aber hier wie dort hat es die Augen verbunden, und das wieder erklärt in gewisser Weise die Abhängigkeit. Das rührende Motiv der verhüllten Augen bei dem Soldaten mag die Anregung gegeben haben, die Komposition zu einer Verspottung zu verwenden.

Daß die Trachten nicht übereinstimmen, wird niemand in der wirklichkeitsfrohen Zeit, der Grünewalds Bild seine Entstehung verdankt, wundern dürfen. Er wählt natürlich die Zeittracht (die ja auch Gelegenheit gab, dem Bilde seine chronologische Stelle im Werke des Meisters anzuweisen).

Das Verhältnis der beiden Bilder ist also im ganzen betrachtet so, daß man nicht wohl zweifeln kann, Grünewald habe jenes Bild in Florenz gesehen. Wieweit die Übereinstimmung im einzelnen geht, mag durch eine letzte Beobachtung erhärtet werden. Bei Pesello steht der Scherge vor einem beetartigen Streifen Grün, das der Künstler dort in der Absicht angebracht hat, den Raum nach der Tiefe hin zu erschließen und gleichzeitig das räumliche Verhältnis des Schergen aufzuklären. Der Kolorist Grünewald bringt an genau derselben Stelle und genau in derselben Aufgabe in völlig identischer Raumkurve einen dunklen Schlagschatten auf dem Boden an. Auch die Lichtführung von links oben und die Art, die Komposition mit herangeschobenen Köpfen nach hinten abzuschließen, ist die gleiche.

Der Fall ist in mehrfacher Weise fesselnd und historisch bedeutsam. Zunächst und vor allem natürlich, weil wir aus ihm eindeutig entnehmen können, daß Grünewald vor dem Jahre 1503 in Florenz war. Dürfen wir diese Folgerung denn auch gewiß ziehen? Ich denke, soweit unsere historische Kenntnis reicht, müssen wir's. Die Predella des Pesello befand sich damals noch in Sa. Croce in der Capella Cavalcanti unterhalb der Verkündigung des Donatello (Vasari-Sansoni III, p. 37), also an einer Stelle, wo sie jeder kunstbeflissene Italienfahrer sehen mußte. Sie ist von so hoher Qualität, daß man einst sogar glaubte, sie in das Werk des Piero della Francesca einreihen zu können, was sich dann aber bald als unhaltbar erwies. Ein Reproduktionsstich danach, oder eine Kopie, ist uns nicht bekannt geworden. Nun bliebe natürlich

M. Grünewald, Verspottung Christi
(München, Alte Pinakothek)

G. Pesello, Predella (Detail)
(Florenz, Casa Buonarotti)

immer noch die Möglichkeit offen, daß ein anderer Deutscher die Komposition als Reiseerinnerung über die Alpen gebracht haben könnte. Aber dieser Ausweg scheint mir doch in Anbetracht mancher an anderer Stelle durchbrechender Erinnerungen an italienische Kunst gesuchter als der, daß er eben einfach das Bild an Ort und Stelle gesehen haben wird. Einer Romfahrt, etwa 1500 im großen Jubiläumsjahre, steht wirklich nichts im Wege. Im Gegenteil, sie liegt für den zweifellos schon früh mystischen Ekstasen zuneigenden Jüngling sehr nahe. Welch eine Fülle von Deutschen sammelte sich um die Jahrhundertwende doch in Rom! Und da wird die Reise gewiß nicht geschlossenen Auges angetreten worden sein.

Das Jahr 1500 aber paßt vorzüglich zu dem Datum des Bildes (1503—1504). Allerdings berechtigt uns nichts dazu, etwa aus diesem die Dauer des italienischen Aufenthalts zu berechnen. Wir müssen vielmehr annehmen, daß der Maler schon geraume Zeit wieder in der Heimat weilte, ehe er dazu kam, in dem Epitaphbilde seine italienische Erinnerung, die inzwischen die innigste Verschmelzung mit augsburgischer Koloristik eingegangen war, wieder los zu werden.

Und damit kommen wir zu einem weiteren Punkt des Interesses: Rechnet man einmal mit der festen Tatsache einer Bekanntschaft mit italienischer Kunst an der Quelle, und bedenkt man, wie sehr jeder, der damals vom Norden kam, durch sie aus der Bahn geworfen wurde, so erscheint die ungeheure Selbständigkeit Grünewalds in einem neuen und stärkeren Licht als zuvor. Wir wissen allerdings nicht, wie er etwa vor dem Verspottungsbilde sich mit der welschen Weise abgefunden hat. Der weitere Verlauf zeigt ja, daß die Spuren fremden Einflusses immer mehr von ihm abfallen; wir haben es im Gegensatz zu Dürer mit dem seltenen Falle zu tun, daß das neue Erlebnis nicht mitten in eine uns bekannte Bahn hineinfällt; es hat schon stattgefunden, ehe wir der ersten Spur begegnen.

Der letzte Punkt, in dem uns der Fall interessant erscheinen muß, ist dann mehr außenliegender Art: Er betrifft ganz allgemein die Frage nach dem Einfluß der Ikonographie der Legendendarstellung auf die der strengen biblischen Vorwürfe, der zweifellos weit bedeutender ist, als man ahnt. Die größere Freiheit in der Illustration freierer Stoffe bemächtigt sich der strengen Überlieferung und zwingt verwandten Stoffen ihre Haltung auf. Wir haben hier bei Grünewalds erstem Werk gleich den klassischen Fall. Die Darstellung einer Menschenquälerei; einer der Einspruch erhebt; einer der schweigend duldet. Grünewald nimmt's für eine Verspottung des Herrn. Aber dem erhöhten Inhalt entsprechend steigert er auch die Form und den Ausdruck auf ein Maß von Kraft, das weit über die Absichten des im Süden gesehenen Vorbildes hinausgewachsen ist.

AUSSTELLUNGEN

Hannover. Im Kupferstichsaal und Oberlichtsaal des **Kestner-Museums** findet zur Zeit eine umfangreiche Ausstellung von Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien des Graphikers Hans Meid statt, über dessen Schaffen als Zeichner und Radierer in den letzten Heften

der »Zeitschrift für bildende Kunst« und der »Kunst für Alle« ausführlich die Rede war. Neben den zahlreichen Zeichnungen, die Eindrücke einer Reise von Italien, Straßen und Plätze von Berlin und Bilder vom Kriegsschauplatz in Polen enthalten, sind über 80 Radierungen, d. h. ungefähr das gesamte graphische Werk des Künstlers vertreten. Namentlich in den Radierungen spricht sich Meids Temperament am freiesten und charakteristischsten aus. In den Folgen zu »Othello« und »Don Juan« hat er mit virtuoser Meisterschaft in der Handhabung von Nadel und Grabstichel Blätter voll prickelndem Reiz und phantastischer Romantik geschaffen. — Die **Kestner-Gesellschaft** eröffnete am 8. November eine umfangreiche Ausstellung des Münchner Künstlerpaares Carl Caspar und Maria Caspar-Filser, die erste wirklich abgerundete und großangelegte Veranstaltung, die der Kunst dieser starken, nach neuen Zielen strebenden Menschen gilt. Vor den einzelnen Werken Caspars, denen man häufig in den Ausstellungen der neuen Sezessionen in München und Berlin begegnete, fühlte man, daß hier eine der stärksten Begabungen der jungen Generation um die Bewältigung großer Aufgaben rang. Diese große Schau, die eine ganze Reihe der größten Gemälde Caspars vereinigte, ist geradezu eine Offenbarung. (Der Verfasser wird das Schaffen des Künstlerpaares demnächst eingehender behandeln.) Die wuchtige, dröhnende »Zerstörung Jerichos« (1912) der wunderbare visionäre »Johannes auf Patmos« (1912), die von dunklem Leuchten erfüllte »Predigt Johannes des Täufers«, die verschiedenen Fassungen des »Ölbergs«, die tief empfundene große »Taufe Christi«, — das sind Werke, mit intensivster Ausdruckswucht geladen und von einem auf das Große und Ewige gerichteten Geiste gestaltet. Hier ist ein Maler am Werk, der wieder wahrhaft monumental zu formen vermag, der eine weite Fläche wirklich freskal lösen könnte, ohne in leere Dekoration oder großspuriges Pathos zu verfallen. Mögen immerhin die großen Maler der Vergangenheit den Künstler angeregt und begeistert haben, es ist Wahlverwandtschaft, was ihn mit Giotto oder Greco verbindet — die große Leistung wird dadurch nicht beeinträchtigt, denn nicht Äußerlichkeiten entscheiden, sondern der Ausdruck des Lebens. — Neben den monumentalen Werken des Mannes vermag sich die gesunde Kunst der Frau Caspar-Filser kraftvoll zu behaupten; ihre lebendigen, bald lodernden, bald still leuchtenden Gemälde haben etwas von der Wucht des van Goghschen Pinsels, aber sie sind dabei sehr persönlich und eigenwillig. In letzter Zeit liebt man es, bei beiden von der außerordentlichen Fruchtbarkeit des Schaffens zu reden — ein Nachlassen der künstlerischen Kraft ist dabei aber nirgends zu spüren, im Gegenteil: Caspar »Kundschafter« von 1919 gehen in der fast venezianischen Leuchtkraft der Farbe über alle früheren Werke hinaus und die schöne »Agave« der Caspar Filser von 1916 ist eines der besten modernen Stilleben, die in den letzten Jahren gemalt wurden.

Um das Verständnis für die Werke des Münchner Künstlerpaares und der neuen Kunst überhaupt in weiteren Kreisen zu fördern und zu vertiefen, veranstaltete der Unterzeichnete mehrere stark besuchte Führungen durch die Ausstellung. *P. E. Küppers.*

VERMISCHTES

Alte und neue Grab- und Denkmalkunst behandelte ein Vortrag des Geheimrats **Max Georg Zimmermann** im Architekten-Verein zu Berlin. Der Schmuck der Gräber gehört zu den ältesten künstlerischen Betätigungen der Menschheit; alle vergangenen Zeiten verwendeten darauf ihre höchste Kuust. Demgegenüber ist es beschämend, daß in der neueren Zeit, beginnend etwa mit dem Tode Schinkels, der, wie man sich in der gegenwärtigen Ausstellung des Beuth-Schinkel-Museums in der Technischen Hochschule in Charlottenburg überzeugen kann, noch in umfassender Weise für das künstlerische Grabmal tätig war, auch diejenigen, die über größere Mittel verfügen, den Schmuck der Gräber in den weitaus meisten Fällen nicht mehr dem Künstler, sondern der Industrie übertragen, die ihre fabrikmäßig hergestellten Erzeugnisse in der Nähe der Friedhöfe feilbietet. Sie merken gar nicht, welches Unrecht sie dem Verstorbenen antun, indem sie durch die Aufstellung eines Massenartikels am Grabe seine Individualität auf dem Friedhof vernichten. Ein mit einfachen Mitteln hergestelltes persönliches Grabmal würde in vielen Fällen billiger sein als jene Dutzendware. Erzieherisch wirken die von unseren Soldaten auf den Schlachtfeldern improvisierten Denkmäler, z. B. aus nach bestimmten Regeln aufgeschichteten Steinen oder aus nur ungefüge zugehauenen größeren Blöcken. Erfreulich ist es, daß unsere Künstler unter dem Eindruck der ungeheuren Geschehnisse des Weltkrieges Entwürfe zu Grab- und Denkmälern schaffen und daß das Publikum sie lebhaft bespricht. Schinkels derartige Werke aus den Befreiungskriegen, die keineswegs nachgeahmt werden sollen, deren hohe künstlerische Wirkung jedoch vorbildlich sein soll, können anregend wirken, die moderne Kunst in den Grenzen eines guten Geschmacks zu halten. — Auch die Sitte, das Andenken an große Kriegstaten durch Werke der Monumentalkunst zu ehren, ist uralt. Freilich handelt es sich dabei meist um die Verherrlichung der Herrscher, von den Pharaonen, die ihre Kriege an den Wänden der Tempel und Gräber darstellen ließen, und den römischen Kaisern, die sich Triumphbögen und -säulen errichteten, an. Seit der italienischen Renaissance wird es üblich, dem Herrscher, ob er Verdienste hatte oder nicht, Denkmäler zu errichten, und durch das Beispiel Ludwigs XIV. von Frankreich fand dieses weiteste Verbreitung. Auch beim Denkmal für Friedrich den Großen handelte es sich um die Verherrlichung eines Fürsten, aber dieser war volkstümlich wie keiner vor ihm, und zum erstenmal erscheint eine solche Ehrung als die Angelegenheit eines ganzen Volkes. Die Denkmäler für die Befreiungskriege sind die ersten, die das Volk sich selber setzte. Eine Parallele dafür findet sich in der griechischen Antike. In der »Bunten Halle« am Markt zu Athen war die Schlacht bei Marathon auf die Wand gemalt und die Thebaner errichteten am Grabe ihrer bei Chaeroneia Gefallenen einen noch heute stehenden Löwen. Die Befreiungskämpfe waren wie jene Kämpfe der Griechen um ihre Freiheit wahrhafte Volkskriege, so tauchte denn auch der Gedanke des Nationaldenkmals, der uns jetzt so geläufig ist, wieder auf, und Schinkel gab ihm wie die erwähnte Ausstellung, die wochentäglich, mit Ausnahme von Sonnabend, 10 — 2, Sonntag 10 — 1 Uhr frei zugänglich ist, zeigt, Gestalt in vielen schönen, unter sich sehr verschiedenen Entwürfen, statt deren leider nur das unbedeutende Denkmal auf dem Kreuzberg, gegen dessen Form er sich selber gewehrt hatte, zur Ausführung gekommen ist. Möge unsere Zeit zur Verherrlichung der deutschen Ruhmestaten im Weltkrieg einen gleichen genialen Künstler finden, und möge dessen Entwürfen ein besseres Schicksal beschieden sein!

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 10. 1. Dezember 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KUNSTGESCHICHTE UND WELTKRIEG

Neben Wölfflin, dem großen Formalisten des Ästhetischen, tritt als zweite bedeutende Persönlichkeit unter den Kunsthistorikern unserer Zeit Strzygowski immer deutlicher als Erforscher des Innenlebens (Inhaltes) in der Kunst auf. Ob die so liebenswürdig vorgebrachte Bitte, die Ricarda Huch in ihrer ausgezeichneten, menschlich sympathischen Kritik des letzten Wölfflinschen Buches (Neue Rundschau, Juniheft) an den Meister der formalen Kunstbetrachtung gerichtet hat, doch auch einmal den letzten Schritt zu tun und seiner formgeschichtlichen Kunstbetrachtung eine geistesgeschichtliche folgen zu lassen, an die richtige Adresse gerichtet war, wird uns die nächste Zeit wohl lehren. Daß sie, und zwar in weitaus größerem Umfang als dem angeforderten und gewohnten, von anderer Seite erfüllt werden dürfte, läßt Strzygowskis neueste Schrift ahnen [1]). In größerem Umfang, denn die Grenzen sind viel weiter gesteckt. Die westeuropäischen Kulturländer mit Italien an der Spitze werden nicht mehr allein, und von der Weltgeschichte losgelöst für sich betrachtet werden, sondern die Völker werden an ihren Wurzeln angefaßt und von ihren Anfängen her auf ihre künstlerische Wesenheit hin verfolgt und beobachtet werden. Der Krieg hat bekanntlich auf die Gemeinde der romanistischen Kunsthistoriker die sonderbare aber bezeichnende Wirkung ausgeübt, daß man vom verräterischen Italien unter Krokodilstränen endgültig Abschied nahm. Auf die naheliegende Antwort nach der künftigen Beschäftigung empfahl man die noch immer zu sehr vernachlässigte Erforschung der deutschen Kunst größerer Beachtung. Niemand wohl nahm diesen Abschied und die auf seiner Basis trotzig aufgestellten guten Vorsätze so tiefernst, wie sie im ersten Zorn vielleicht wirklich gemeint waren. Gesetzt jedoch sie würden von nachhaltiger Wirkung sein, kehrte dann die deutsche Kunstforschung nicht ganz im Widerspruch mit der deutschen Zukunftspolitik in jene engen Heimatswälle zurück, deren Durchbrechung dieser Krieg gilt? — Nun rächte sich an unserem zünftigen kunstgeschichtlichen Betriebe die Engherzigeit, und man wußte nichts Besseres als sich bieder in den deutschen Schmollwinkel zurückzuziehen. Daß es, selbst unter den Kunsthistorikern, nicht jedermanns Sache ist, sich mit einer ausschließlichen Heimkunstforschung zu bescheiden, wurde bei dieser Paroleausgabe übersehen. —

Dieser kleinmütigen Heimkehr gegenüber wirkt Strzygowskis »Kunst des Ostens« wahrhaft befreiend! Auf das knappste wissenschaftliche Beweismaterial sich beschränkend, ist das Bändchen eine Kriegsschrift im besten Sinne des Wortes, die auf unsere älteste künstlerische Vergangenheit zurückweist und auf Grund ihrer einstigen Wege dem Deutschen seinen künftigen Weg zu weisen sucht. In der Tat! Vollzieht sich in der deutschen, im Schlagwort Berlin-Bagdad gipfelnden Weltpolitik von heute nicht eine, wenn auch axial etwas anders orientierte, Parallelerscheinung zu jenem ältesten halb vorhistorischen Zug der Indogermanen aus dem Nordosten Europas über den Kaukasus quer durch den westasiatischen Kontinent nach Indien? Ist es daher nicht heute mehr denn je unsere Pflicht, die Spuren, die jene große historische Bewegung hinterlassen hat, zu verfolgen?

Die entwicklungsgeschichtliche Übersicht über die Kunst des Ostens ist hier dem Zwecke der Schrift entsprechend nur mit wenigen kräftigen Strichen skizziert. Die Beweisführung für die neuen darin ausgesprochenen Behauptungen werden erst künftig erscheinende Arbeiten des Verfassers, zunächst ein Buch »Altai Iran und die Völkerwanderung«, dann ein großangelegtes Werk über die christlichen Baudenkmäler Armeniens bringen. Die Kritik wird daher erst dann einsetzen können. Einzelne Hypothesen, wie z. B. die Zuweisung der Schöpfung des ostiranischen Kuppelhauses an den arischen Stamm der Saken werden dann Gelegenheit zur Diskussion geben. Aber diese Einzelheiten sind nicht von einschneidender Wichtigkeit für das Gesamtresultat, dem man heute schon unbedingt und erfreut zustimmen muß. Erfreut über die Tiefe der Konzeption, die Neuheit der Gesichtspunkte, die Kühnheit des Aufbaues und über die Weite des Blickes, der hier herrscht.

Der Hinweis auf die beiden großen Achsen naturvölkischer Ornamentik, der arischen und der uralaltaischen, als auf die zwei wichtigsten Generatoren der gesamten eurasischen Ornamentik des Mittelalters wird für eine Klärung der verwickelten Probleme dieser Mischkunst grundlegend bleiben. Was die Aufstellung von so großzügigen Thesen bedeuten und an mühsamer langjähriger Detailarbeit und Materialkenntnis voraussetzen, weiß nur der, der sich selbst damit beschäftigt. In zahlreichen Spezialstudien hat Strzygowski sich in jahrzehntelanger Arbeit bis zu dieser Klarheit des Blickes durchgerungen, ohne sich durch die stets von neuem einsetzenden, oft bis zu beleidigenden Schmähungen ausartenden Widersprüche kurzsichtiger Besserwisser in der Verfolgung seines intuitiv erfaßten Zieles anfechten zu lassen. Die große Verbreitung und das Wesen der indogermanischen Kunst, die sich mit der Völkerwanderung über Südeuropa bis Spanien verbreitete, hat bereits A. Haupt in seiner »Baukunst der Germanen« in klarer und eindringlicher Weise

1) Die Kunst des Ostens von Hofrat Prof. Dr. Josef Strzygowski; Bibliothek des Ostens, bei Dr. Werner Klinkhardt, Leipzig. 1,50 Mark.

dargelegt, ohne aber dabei über Europa östlich hinauszugehen. Strzygowski verfolgt nun ihre Spuren, die bis Indien, ja scheinbar bis China reichen, in Armenien, wo sie ebenso deutlich erhalten sind wie in der Lombardei. Andererseits weist er auf die bisher völlig unbeachtete, von den Altailändern durch die türkischen Nomadenvölker nach Vorderasien und Osteuropa vorgetragene uralaltaische Ornamentik hin, die sich in der textilen Heimkunst und den Metallbeschlägen ihrer Zaumzeuge forterbte, und wofür z. B. der Goldschatz von Nagy Szent Miklos im Wiener Hofmuseum ein prächtiges Denkmal ist.

Aus der Vermischung dieser beiden Ornamentschätze erklärt Strzygowski die islamische Ornamentik, die man mit dem irreführenden Wort Arabeske zu bezeichnen pflegt, »Die Araber haben die arische und altaische, ihrer Nomadenart entsprechende Kunst einfach übernommen« (S. 24). Vorbereitet sei diese islamische Ornamentik schon in der späthellenistischen Ornamentik Vorderasiens, wie sie von den Parthern, Sasaniden und Byzantinern verwendet wurde. Als glänzendstes Beispiel dieses vorislamischen Ornamentstiles wird die »in parthischer Art ausgeführte« Fassade von Mschatta genannt. Sie gehört einer Stilbildung an, die Strzygowski im Gegensatz zum mittelländischen den »sakischen Hellenismus« nennt, wobei im Begriff Hellenismus der Hauptnachdruck auf seine imperialistische Tendenz gelegt wird, die die Ornamentik im Dienst des kirchlichen und weltlichen Machtwillens prunkmäßig ausbaut. Im Kapitel über die Baukunst wird der christliche Zentralkirchenbau in Armenien auf das ostiranische Kuppelhaus als Ursprung zurückgeführt und der starke Einfluß des iranischen Zellenkuppel- und des außen unsichtbaren Verstrebungssystemes auf den orthodoxen Kirchenbau dargelegt.

Im Gegensatz zur Architektur und Ornamentik, die aus der Volkskunst emporstiegen, also im Volke wurzelten, war die Malerei »dauernd unter dem Einflusse der alten Kulturoasen des Südens geblieben«. Gleich wie sie im alten Orient als Reliefplastik im Dienste des Imperiums stand, mußte sie nun der Kirche dienen. Während jedoch der imperialistische Ausbau den beiden anderen Kunstgattungen nicht schadete, sie vielmehr zu größerer Wirkung entfaltete, verfiel die Malerei durch maßlose Anhäufung schematischer Figuren, mit denen sie als Bilderschrift dienen sollte, in einen Stil, der mit unseren künstlerischen Forderungen an sie im Widerspruch steht. Dies gilt in erster Linie von der orthodoxen Kirchenmalerei, dann aber auch für die unter östlichem Einflusse stehende westeuropäische bis zu ihrer Befreiung. Wie stark und nachhaltig der östliche Einfluß auf die europäische Malerei bis auf unsere Zeit blieb, beweist z. B. die vollständige Verdrängung des bartlosen hellenistischen Christuskopfes durch den orientalischen mit Bart und gescheiteltem Haar. In großem Umfang aber zeigt sich diese Nachwirkung des östlichen Imperiums in vielen bis heute aufrecht gebliebenen Einrichtungen des Staates und der Kirche — in der Kunst zum letzten Male in großem Stil in der Barocke. Die Schrift gipfelt im Hinweis dieser starken Durchdringung Osteuropas, ja in vieler Hinsicht ganz Europas mit dem alten orientalischen Machtwillen, einem Machtwillen, der sich auch im Weltkrieg wieder deutlich äußert. Ihm gegenüber verweist Strzygowski auf die »innere Linie, die Europa mit dem von ihm durchsetzten Orient verband« auf »jene indogermanische Achse, die einst die Altaier und Semiten des östlichen und westlichen Asiens auseinanderhielt und eine seelische Einheit von der Ostsee bis Indien herstellte«. Sie könnte durch Wiederaufnahme des alten direkten eurasischen Verkehrsweges über Südrußland um das Schwarze und das Kaspische Meer herum, den die alten Arier zogen, wiederhergestellt und damit neuerdings eine eurasische planetarische Kultur geschaffen werden, die ohne Despotie in sich gefestigt jedem der großen Zukunftsfeinde standhalten würde. *DIEZ.*

FRANZ VON BAYROS

Es ist im allgemeinen nicht der Brauch dieser Zeitschrift, sich eingehender mit Dingen zu befassen, die mit bildender Kunst in einem so losen Zusammenhang stehen wie eine Ausstellung von Zeichnungen Franz' von Bayros, die jetzt im Künstlerhause zu sehen ist. Aber der auffallende Erfolg, den diese Veranstaltung beim Publikum gefunden hat, und der sich sogar in einer ungewöhnlichen Zahl von Verkäufen unzweideutig kund gibt, zwingt für dieses Mal, die übliche Reserve aufzugeben, zumal dieser Künstler, der sich auf besonderen Wegen einen weithin bekannten Namen geschaffen hat, zum ersten Male hier ernsthaft der Kritik sich stellt.

Bayros ist im Laufe der letzten Jahre der erklärte Liebling gewisser Kreise der Bibliophilen geworden. Privatdrucke mit seinen frivolen Illustrationen bilden das höchste Ziel der Sammler. Man kann dazu schweigen, wenn der ohnedies meist nicht eben verwöhnte Geschmack der Bücherliebhaber durch diese nichts als routinierten Zeichnungen von Grund aus verdorben wurde. Ob die süßlichen Niedlichkeiten englischer Modekünstler gesammelt werden oder die lasziven Blätter von Bayros, macht am Ende keinen Unterschied. Beides hat mit Kunst ebensowenig zu tun wie der allgemeine Betrieb der Exlibris-Zeichnung, zu dem auch Bayros sein gut Teil beigesteuert hat. Es wäre auch kaum notwendig, dazu Stellung zu nehmen, wenn nicht von diesen Kreisen, deren Liebhaberei man so wenig zu stören braucht als die der Briefmarkensammler, immer wieder gelegentlich ein Name emporgehoben, der Ruhm eines angeblichen Künstlers mit lauten Tönen verkündet würde, wie jetzt der des Franz von Bayros. So tritt dieser Zeichner nun gewissermaßen mit einer breiten Rückendeckung, die ihm die weitverzweigte Gemeinde seiner Anhänger bietet, vor das größere Publikum und langt nach neuem Ruhme, indem er aus dem Gebiete einer lüsternen Erotik, das ihm zum wenigsten natürlich und angemessen schien, der Stimmung der Zeit folgend zu religiösen Motiven und Kriegsapotheosen übergeht.

Dieses frivole Beginnen fordert den schärfsten Widerspruch heraus. Wer mit so kalter, berechnender Fertigkeit, so ohne jede Spur innerer Beteiligung

an einen Gegenstand herangeht, sollte wenigstens von diesen Dingen, die anderen ernst genug sind, die Hand lassen. Seit Makarts Zeiten ist in Wien der Hang nach äußerlichem Prunk, einem fatalen Schick, einer billigen Niedlichkeit nicht ganz ausgestorben. In den Zeichnungen von Urban und Leffler drängte er sich peinlich empor. Noch in der Ver-sacrum-Bewegung war er nicht ganz erloschen, und selbst in Klimts Gemälden und den Arbeiten der Wiener Werkstätten sind diese Elemente unverkennbar. Es wäre trotzdem ein Unrecht, die Zeichnungen von Bayros, die eher mit gewissen wilden Seitentrieben wie den auf niedrigste Instinkte spekulierenden Illustrationen einiger bekannter Witzblätter in Zusammenhang stehen, der ernsthaften Wiener Kunst zur Last zu legen. Aber es scheint doch in der österreichischen Hauptstadt der Boden empfänglicher für geile Triebe, die in Norddeutschland nicht ebenso unbehindert zur Entwicklung gelangen. Es soll keinen Augenblick bezweifelt werden, daß in ernsthaften Wiener Kreisen die routinierten Niedlichkeiten Bayrosscher Zeichnungen nicht minder entschiedene Ablehnung erfahren würden als in Berlin. So lange sie hier sich in gelegentlichen Ausstellungen im Rahmen eines eleganten, modischen Geschäftshauses hielten, war kein Grund, ihnen entgegenzutreten. Nun sie, mit anderen Ansprüchen, Einlaß in eine Kunstausstellung suchten und fanden, ist es Pflicht der Kritik, ein Wort entschiedenen Protestes nicht zurückhalten. Diesem mit einer aalglatten Routine vorgetragenen Gemisch aus lüsterner Sinnlichkeit und mißverstandenem Rokokoornament gebührt nicht der Name Kunst. *G.*

PERSONALIEN

München. Erfreulicherweise ist in diesen Tagen ein sehr unerquicklicher Streit zur Ruhe gekommen, der weit über München hinaus in den Kreisen der Kunsthistoriker, namentlich der Museumsbeamten viel von sich reden machte: der **Beleidigungsprozeß Braune-Voll.** Professor Braune, der zur Zeit beim Heere steht, hat seine Berufung gegen das Urteil der I. Instanz zurückgezogen und daraufhin hat auch Professor Voll die von ihm eingelegte Berufung zurückgenommen. Damit ist das Urteil der I. Instanz rechtskräftig geworden, nach dem Professor Voll zu einer kleinen Geldstrafe und Tragung der Gerichtskosten verurteilt worden ist. Ich habe trotz der vielfach entstellenden und mißverständlichen Preßberichte, die seinerzeit im Anschluß an die Gerichtsverhandlungen erschienen waren, es mir versagt, eine Notiz über die Angelegenheit zu bringen, solange sie noch nicht als erledigt zu betrachten war. Jetzt aber sei mit besonderer Entschiedenheit festgestellt, daß der Prozeß mit aller Klarheit die Unrichtigkeit jener gegen Professor Braune erhobenen ehrenrührigen Anschuldigungen, die den Anlaß des Beleidigungsprozesses bildeten, erwiesen hat und die Integrität der persönlichen Ehre Professor Braunes außer allem Zweifel damit steht. Wie erinnerlich, handelt es sich um Vorkommnisse, die fast ein Jahrzehnt zurückliegen und die Professor Voll zum Anlaß nahm, Dr. Braune bei seinem neuernannten Chef aufs schwerste zu verdächtigen. Dr. Braune hat nun freilich Genugtuung erhalten, und wenn Professor Voll auch für den Irrtum seiner Beschuldigungen manche Momente erklärend und entschuldigend geltend machen konnte, so blieb doch ein fataler Nachgeschmack von diesem wenig erfreulichen Kapitel der Kollegen-Feindschaften für die Unbeteiligten zurück, und man darf froh sein, es nun endlich als für immer geschlossen betrachten zu können. *A. L. Mayer.*

AUSSTELLUNGEN

Hamburg. Im Kunstverein und bei Louis Bock und Sohn sind Gedächtnisausstellungen größeren Umfanges von im Kriege gefallenen Hamburger Künstlern veranstaltet: Walther Rosam und Fritz Liszmann. Wie so viele Hamburger Künstler auch aus früherer Zeit haben sie Hamburg zwar als festen Punkt benutzt, doch nur, um hier ihre auswärts gesammelten Eindrücke und Studien zu verarbeiten. Liszmann hat vornehmlich die Vogelwelt der Arktis zum Gegenstande seiner Darstellung gemacht. Da es ihm hierbei vor allem auf Festlegung der Artentreue ankam, die ohne größte zeichnerische Genauigkeit nicht erhältlich ist, betonte er selbst dort, wo er als Kolorist sich mitzuteilen suchte, zunächst den Zeichner. Werke seiner Hand finden sich bei Hamburger Kunstfreunden und in preußischen Galerien.

Walther Rosam ging von entgegengesetzten Grundlagen aus. Wiederholter Aufenthalt in Frankreich — u. a. auch bei Matisse — verhalfen ihm zwar zu einer aufgelockerten, flüssigen Farbengebung, doch geschah dies nicht ohne Einbuße an seiner ursprünglich weit gesünderen, wenn auch derberen Eigenart. Erst in seinen letzten Arbeiten, namentlich in figürlichen Genres begegnen wir Anzeichen einer bestimmten Umkehr. Sein räumlich größtes figürliches Hauptbild »Aeneas vor Dido« erscheint als die reichste Frucht seiner auf die Wiedergewinnung eines Eigenstils gerichteten Bestrebungen. *h. e. w.*

KRIEG UND KUNST

Einer Zeitungsnachricht zufolge wurde im englischen Oberhaus ein **Gesetzentwurf** eingebracht, der für gewisse in englischem Privatbesitz befindliche Kunstschätze ein Verbot, sie außerhalb des Landes zu verkaufen, sowie dauernd bereitstehende Kredite für ihren Übergang in Staatsbesitz vorsieht. Ferner sollen Austausche von Kunstwerken zwischen den Museen in England, sowie zwischen England und den Dominions organisiert werden.

Leider läßt sich die Richtigkeit der Mitteilung zur Zeit schwer nachprüfen. Aber sie ist interessant genug, um an dieser Stelle hervorgehoben zu werden. Es mußte nach und vielleicht schon während des Kriegs mit einer erheblichen Abwanderung europäischen Kunstgutes nach Amerika, das zum Gläubiger der Vierverbandstaaten geworden ist, gerechnet werden. Dem scheint das englische Gesetz einen Riegel vorschieben zu wollen. Sehr beherzigenswert ist aber der Grundsatz, daß das Ausfuhrverbot nur für gewisse hervorragende Kunstwerke gelten soll, und daß nicht die Freizügigkeit des Kunsthandels überhaupt aufzuheben beabsichtigt wird. Eine solche Maßregel hätte nur Sinn in einem Lande mit vollkommen abgeschlossenem, historischem Kunstbesitz wie Griechenland, Ägypten, Italien, nicht aber in einem modernen Kulturstaat, der nicht nur das Vorhandene erhalten, sondern auch seinen Besitz erweitern will. Denn der Abschluß eines Landes muß notwendig die Grenzsperre bei den Nachbarn nach sich ziehen. England ist bereits in den letzten Jahrzehnten in sehr hohem Maße Ausfuhrland für Kunstwerke gewesen, da sein außerordentlich reicher privater Kunstbesitz allmählich der Auflösung verfiel. Man wird es berechtigt finden, wenn es sich vor einer Veräußerung der wertvollsten Schätze, die noch im Lande verblieben sind, zu schützen sucht. Aber eine Nachahmung der Maßregel sollte nur mit größter Vorsicht erwogen werden. Und vor allem auf deutscher Seite darf nicht vergessen werden, daß die letzten Jahrzehnte uns eine sehr erhebliche Vermehrung des Kunstbesitzes brachten, der gegenüber der Abwanderung nur in sehr geringem Maße ins Gewicht fiel.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 11. 8. Dezember 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ERICH HECKEL

Vor ein paar Jahren, in den Ausstellungen der »Brücke«, der Neuen Sezession, tauchte sein Name zuerst auf. Man sah eigenwillige, aber ausdrucksstarke Gemälde, Radierungen, Holzschnitte. Man spürte eine Kraft, auch wenn man nicht jeder ihrer Äußerungen zuzustimmen vermochte. Man stand im Banne einer Persönlichkeit, erlebte die Auseinandersetzung eines visuell orientierten Menschen mit den Dingen dieser Umwelt. Eine starke Innerlichkeit rang um sichtbaren Ausdruck ihres Empfindens, und die Formen, die sie schuf, waren oftmals gewaltsam, mußten es sein, um eindringlich zu sprechen, um ihre Intensität dem Beschauer mitzuteilen. Wenn auf einen unter den jüngeren Deutschen das Schlagwort vom Expressionismus paßte, so war es Heckel. Seltsam verzeichnete Akte, übergroße Köpfe mit weit geöffneten Augen auf ärmlich verkümmerten Körpern waren das Kennzeichen seiner Bilder. Die Natur war vergewaltigt, Schönheit und Rhythmus wurden geopfert, um ein inneres Erlebnis mit elementarer Wucht zur Oberfläche zu treiben. Man fragte wohl zuweilen, ob solche Gewaltsamkeit unumgänglich sei, ob dieser scharfe Kontur, diese rauhe und oft grelle Farbe notwendige Mittel der neuen künstlerischen Sprache seien. Man nahm sie hin, da man die malerische Potenz erkannte, die jede Form ihrer Realisierung rechtfertigte. Aber man verstand auch die Zurückhaltung anderer, die solche Kunst nur als einen Sonderfall gelten lassen wollten und sie mit dem Namen einer Bohêmekunst belegten.

Auf die erste Zeit der gemeinschaftlichen Tätigkeit in der Vereinigung der »Brücke«, in der die stärksten Talente der »Wilden« sich zusammengefunden hatten, folgten Jahre, in denen nur gelegentlich im Rahmen verschiedener Ausstellungen Bilder von Heckel auftauchten, Werke, die eine zunehmende Beruhigung und Reife, ein Ringen um die Klärung formaler Bildaufgaben bezeugten. Nebenher gingen noch eigensinnig zeichnerische Figurenkompositionen. Aber es gab Landschaften von einem neuen Wohllaut der Farbe, einem rhythmischen Zusammenklang reiner Formen, die ein sicheres Fortschreiten auf neuen Wegen verrieten. Nach solchen Versuchen ward das Jahr 1916 für Heckel die Zeit einer ersten Ernte. Es ist eine merkwürdige Tatsache, und es gibt zu denken, daß diesem Maler des seelischen Erlebnisses der Krieg nicht zu einem erwünschten Stoffgebiet wurde, obwohl ihm seine Tätigkeit im Krankenpflegerdienste in Flandern Gelegenheit bot, genug des Ergreifenden zu schauen. Es scheint, daß ihm diese Realität des Krieges zu gewaltig sich aufdrängte, um unmittelbare Umsetzung im Kunstwerk zu ertragen. Heckel hat auf zwei Zeltbahnen eine Madonna gemalt, die stärkeres Zeugnis ablegt von einem innerlichen Erleben als die hastig zusammengerafften Impressionen, die andere aus dem Felde heimbrachten. Es ist eine Zartheit lyrischen Empfindens in dieser Madonna von Ostende, die riesengroß auf Meereswogen steht, ein einfach volkstümticher Gedanke in dem steigenden Kranze singender Vögel und kleiner Engelknaben, wie es seit Thomas besten Zeiten in Deutschland ohne Beispiel blieb. Man darf Vertrauen haben zu dem Künstler, der in einer glücklichen Stunde als eine Gelegenheitsarbeit diese Madonna geschaffen hat, die gleich fern steht von archaisierendem Praeraffaelitentum wie gewaltsam absichtsvoller Neuformung.

Die gleiche Vereinfachung des künstlerischen Ausdrucksmittels, der Verzicht auf allzu scharfe Zuspitzung der Linie, Steigerung der Farbe ist bezeichnend für die neuen Bilder Heckels, die in der Ausstellung bei Paul Cassirer vereinigt sind. Es scheint, daß die Schrecken, die ihn umgeben, den Künstler andächtiger vor der Natur gestimmt haben. Wo früher die Formen einer Landschaft scharf, die Farben schwer oder grell wurden, empfindet er jetzt die zarten Stimmungen ruhender Flächen, schwebender Töne. Er malt flache Felder und stille Kanäle, Blumenstilleben, die nicht mehr koloristische Kontraste betonen, sondern die Farben weich betten, Badende am Meeresstrand in einfachen Bewegungen anstatt der gewaltsamen Verrenkungen seiner früheren Akte. Es gibt noch Köpfe, die an Van Gogh gemahnen, aber es unterstreicht nicht mehr eine gleichsam fieberhafte Technik die krampfhafte Steigerung des Ausdrucks, sondern auch die gespannteste Charakteristik ist als künstlerisch ruhende und geklärte Form verstanden. Gewiß wäre ein Bild wie der Saal des Irrenhauses nicht ohne den Vorgang des Van Gogh denkbar. Aber das ist kein Vorwurf, sondern eine Bestätigung, weil keine Kunst ohne Anschluß an Vorangegangenes entstand. Und als malerische Lösung steht dieses Bild ganz in der Konsequenz des Heckelschen Schaffens. Es sind seine Raumkonfigurationen, seine Gestalten, die hier zum ersten Male aus einem noch schemenhaften Dasein ganz zu künstlerischer Realität erweckt sind in dem irren Blick des Vornstehenden, dem versunkenen Sitzen, dem halbbewußt tastenden Gehen.

Es sind seit dem Beginn des Krieges nicht viele Ausstellungen jüngerer Künstler gewesen, die so starken Eindruck hinterließen wie diese. Manche, die draußen stehen, mußten dem Schaffen entsagen. Heckel war glücklicher als sie, da er Gelegenheit zu ruhiger Tätigkeit fand. So gewann er einen Vorsprung vor anderen, denen es in späterer Zeit schwer werden mag, den Weg zu ihrer Arbeit wieder zu finden. Fern von dem oft ungesunden Kunstbetrieb der letzten Friedens-

jahre konnte er seine Kräfte sammeln, seine Kunst von krampfhafter Überspannung reinigen und zu einer Klarheit entwickeln, die in der gehaltenen Farbigkeit und formalen Harmonie seiner jüngsten Landschaftsbilder ihren Ausdruck findet.

OLAF GULBRANSSON

Es gibt von Künstlern mittleren Grades zuweilen erstaunlich lebendige Karikaturen, Gelegenheitsarbeiten, die einem Zufall ihre Entstehung verdanken, und man wundert sich, wenn man ihnen begegnet, wie der trockene Akademiker, den man kennt, zu so launigen und ganz unkonventionellen Zeichnungen kam. Seitdem die Karikatur eine selbständige Spezialität geworden ist — sie ist als solche erst eine Erfindung der Neuzeit — ist der umgekehrte Fall nicht ganz selten. Man kennt einen witzigen und virtuosen Karikaturenzeichner und entdeckt eines Tages, wenn man Bilder von ihm zu sehen bekommt, einen höchst pedantischen und wenig originellen Maler.

So ergeht es dem Besucher der Gulbransson-Ausstellung, die in den vorderen Räumen von Paul Cassirers Kunstsalon zu sehen ist. Es braucht kaum ein Wort verloren zu werden über die höchst geistreich abgekürzten Porträtzeichnungen, die aus den Wiedergaben des Simplicissimus hinreichend bekannt sind. Wie da ein Kopf mit zuweilen überlegenem Witz auf eine lineare Formel gebracht ist, das kann in seiner Art nahezu unübertrefflich genannt werden. Aber es zeigt sich, daß man ein höchst virtuoser Spezialist eines Instrumentes sein kann und doch ein sehr trivialer Musikant. Man soll immer vorsichtig sein im Urteil über einen Künstler, dessen Talent man nicht in seinem ganzen Umfange, sondern nur aus einseitigen Äußerungen kennt. Man mag sich nachträglich an das halten, worin die spezifische Begabung und Stärke des Einzelnen beruht, aber für den Tenor des Urteils muß die Kenntnis aller Betätigungen seines Talentes maßgebend sein.

So ist uns diese Ausstellung willkommen, die einen Gulbransson enthüllt, der vielen eine arge Enttäuschung bereiten wird. Man sieht gezeichnete und gemalte Porträtköpfe, die ganz gewiß fabelhaft ähnlich sind, virtuos in der Mache, aber als künstlerische Leistung von einer Skrupellosigkeit, die in krassestem Widerspruch steht zu dem formelhaft knappen Ausdrucksmittel der rein linear gefaßten Karikatur. Man mag auch in diesen Köpfen die Treffsicherheit bewundern. Aber das bedeutet nicht viel, wenn es an jedem künstlerischen Maße fehlt. Der ausdrucksvolle Kopf Max Liebermanns wird zerpflückt, wird spielerisch in kleine und kleinste Formen auseinandergelegt, und dieses haltlose Gebilde geschmäcklerisch blasser, uncharakteristischer Farben schwimmt in einer weißen Leinwand wie die gezeichneten Köpfe in den zu großen Papierbogen. Es ist die pretiöse Manier Wienerischer Artistenkunst, und man mag zuerst an Gustav Klimt denken, der aber kaum so sehr sich in den Mitteln vergreifen konnte wie Gulbransson etwa in den aus Blaßgrün in Blaßrosa modellierten Männerköpfen oder den billigen Effekten eines spiegelnden Brillenglases. Und das Resultat: der Meister des karikierten Charakterkopfes zeichnet, wo er ernst zu bleiben versucht, Masken anstatt Menschen, den glatt gestrichenen Wachsabdruck eines Gesichtes anstatt seiner lebendigen Form.

Man braucht sich durch diese Ausstellung nicht das Vergnügen an den witzigen Illustrationen des Simplicissimus nehmen zu lassen. Aber man soll den geistreichen Spezialisten nicht mit einem großen Künstler gleichsetzen. Es gab einmal einen Zeichner in dem Münchener Witzblatt, der weit über die enge Sphäre der Karikatur hinausragte. Es war Rudolf Wilke. Er hielt sich frei von formelhafter Manier. Er gab in jeder Zeichnung sich ganz. Gulbransson fand eine geistreiche Abbreviatur, innerhalb deren er sich zum Virtuosen entwickelte. Aber wo er ehrgeizig ist und mehr zu geben versucht, wo er sich frei machen will von dem Leitseil einer selbst gewählten Ausdrucksformel, geht ihm die künstlerische Haltung verloren, es ist, als wäre er nicht mehr derselbe Zeichner. Wenn der eine Gulbransson, den wir schätzen, witzig und geistvoll sich gibt, enthüllt sich der andere als pedantisch und flach. *GLASER.*

PERSONALIEN

Mit den Gesandten hat auch der erste Sekretär der Athener Zweiganstalt des **Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts, Prof. Dr. Georg Caro,** Athen verlassen müssen. Die jüngeren Mitglieder des Instituts waren größtenteils schon im Kriegsbeginn aus Athen abgereist, um ins Heer einzutreten. Professor Caro selbst, Dörpfelds Nachfolger in der Leitung des Athener Institutes, hat in dem hergebrachten freundlichen Zusammenarbeiten mit den griechischen Fachgenossen auch in der bewegtesten Zeit in Athen ausgeharrt. Zwar die Ausgrabetätigkeit des Deutschen Instituts hat fast ganz ruhen müssen. Die große und vielversprechende Aufgabe, die die griechische Regierung den deutschen Gelehrten anvertraut hat, die Ausgrabung des berühmten Zeusheiligtums von Dodona im alten Epirus, hat infolge der Kriegsläufte noch nicht in Angriff genommen werden können. Aber trotzdem brauchte die gelehrte Arbeit in der Erforschung der Schätze Alt-Griechenlands nicht zu ruhen, wovon erst das kürzlich erschienene dicke Heft des Institutsjahrbuches Zeugnis ablegt.

VEREINE

Der Bund Deutscher Architekten wird seine diesjährige Hauptversammlung am 16. Dezember in Berlin (Rheingold) abhalten. Die Tagesordnung enthält u. a. Anträge der Ortsgruppen Hannover, Köln und Minden-Ravensberg betreffend Wiederaufnahme der Architektenkammernfrage.

LITERATUR

E. Waldmann, *Albrecht Dürer.* Im Insel-Verlag zu Leipzig 1916.

Sein Daseinsrecht neben den vielen Büchern über Dürer beansprucht dieses Buch nicht mit Entdeckungen oder mit neuer Auffassung, sondern als anregende und belehrende Zusammenfassung des Bekannten für die »weiteren Kreise«. Das kleine, wie alle Ausgaben des Insel-Verlages schön gedruckte und gefällig gebundene Heft mit 83 Textseiten,

einer Bilderliste und 80 befriedigenden Netzätzungen nach den Gemälden Dürers ist nur der 1. Teil. Zwei weitere Bände werden in Aussicht gestellt; der zweite soll sich mit dem »Wesen der Dürerschen Kunst« befassen, der dritte mit Dürers »Stil«. Als Abbildungen zum 2. Teil ist eine Auswahl von den Holzschnitten und Kupferstichen, zum 3. Teil von den Zeichnungen in Aussicht genommen. Wie der Verfasser die Grenzlinie zwischen dem Inhalt des 2. u. 3. Bandes ziehen wird, müssen wir abwarten. Vorläufig haben wir es nur mit der Lebensgeschichte zu tun, die als ein Ganzes wirkt, da es dem Verfasser gelungen ist, in fließender Erzählung alle bekannt gewordenen Umstände aus Dürers Dasein aneinanderzureihen und das Kunstkritische völlig auszuscheiden. Auf Nachweise, Quellenangaben, Beweisführung ist verzichtet, die Spur der mühsamen gelehrten Arbeit getilgt. Man muß dem Verfasser vertrauen, da er seine Angaben nicht begründet, und man darf es ruhig. Alle Aussagen sind das Ergebnis einer gewissenhaften Durcharbeitung der Literatur, auch der neuesten, so daß die Daten der Lebensgeschichte, wie Familienumstände, Reisen, Geldverhältnisse, Bekanntschaften in keinem anderen Buche so vollständig, den letzten Forschungsresultaten entsprechend geschildert und so bequem beieinander zu finden sind. Die Erzählung ist gewandt und wahrt einen würdigen, dem Gegenstande gemäßen Ton. Die wenigen Seiten mit der Überschrift D.' Persönlichkeit enthalten eine Charakterschilderung, die sich ein wenig in Allgemeinheiten bewegt, aber kaum irgendwo angreifbar ist.

Die Angaben der vollständigen Bilderliste sind zuverlässig und verraten nicht weniger als die Erzählung gründliche Kenntnis und sicheres Urteil. Zu widersprechen hätte ich wenig.

Ist das Selbstbildnis von 1493, das bei den Erben von L. Goldschmidt in Paris bewahrt wurde, wirklich in das Musée André gekommen? — Das Bildnis von Dürers Vater in der Londoner National Gallery ist eine mittelmäßige Kopie. — Vermißt wird die »Fürlegerin mit aufgebundenem Haar« in der Sammlung Heugel zu Paris. — Ein Ausdruck des Zweifels wäre vor der Madonna mit der Schwertlilie in der Cook-Sammlung am Platze, eher als vor der Augsburger (1516) und der Florentiner Madonna (1526). — Sehr übermalt ist nicht der Wolgemut-Kopf in München, wohl aber das Männerporträt bei Mrs. Gardner in Boston und die Madonna im Metropolitan Museum (Pierpont Morgans Sammlung). — Allzu streng ist die Kritik vor dem Porträt in Pest, allzu milde vor der Madonna der Weber-Sammlung in der Hamburger Kunsthalle, die ohne Fragezeichen aufgeführt wird. *M. J. Friedländer.*

Th. Oppermann, *Hermann Ernst Freund 1786—1840.* En kunsthistorisk Skildring. Kunstforeningen i Kjöbenhavn, 1916. Gr. 8⁰. 173 S. Mit Textbildern.

Der Bildhauer Freund ist von Geburt ein Deutscher gewesen, aus Uthlede bei Bremen. Aber seit seinen Lehrjahren ist er in Kopenhagen heimisch und in Thorvaldsens Kreis ein vollwertiges Mitglied der tätigen dänischen Kunst geworden. Als solchem hat ihm ein feinsinniger Kenner und Schriftsteller, selber Fachgenosse und lange Zeit Leiter der Ny Carlsberg-Glyptothek, eines jener anmutenden Denkmäler gesetzt, durch die man in Dänemark pietätvoller als irgendwo die heimischen Künstler zu ehren weiß. Ein schönes Buch, außen wie innen; gedruckt für den Kunstverein in Kopenhagen als Gabe an seine Mitglieder, unterstützt aus dem Vermächtnis Carl Jacobsens, bringt es durch Bild und Wort die ernsten Werke und die tapfere Persönlichkeit dem Beschauer und Leser nahe, gestützt besonders auf die wertvollen Familienbriefe des aus kleinen Verhältnissen rastlos sich emporringenden Mannes. Freund brachte zur Kunst ein gesundes Stück Handwerkswillen mit. Als Schmiedelehrling lernt er nebenher Stempelschneiden und steigt über die Medaillenkunst auf zu den Lehrsälen der Akademie und einem Reisestipendium für Rom, wo damals Thorvaldsens großer Betrieb ein Heim für nordische Bildhauer ausmachte. Als Mitarbeiter und Gast des Meisters, halb sein Vertrauensmann, halb in innerem Gegensatz zu ihm, weil er sich selber auf den großen Auftrag der Apostel für die Frauenkirche Hoffnung gemacht hatte, hat er 10 Jahre in Rom verbracht, in regem Verkehr auch mit den deutschen Nazarenern. Unter dem Einfluß der Zeitstimmung hat er sich vor allem mit den Gestalten der nordischen Götterwelt beschäftigt. Als Seitenstück zu Thorvaldsens Alexanderzug schuf er einen großen Fries des Ragnarok, des Weltunterganges, der leider mit dem Schlosse Christiansborg 1884 verbrannt ist. 1828 heimgekehrt, hat er besonders in tektonischen Aufgaben sein feines Formgefühl und seine technische Meisterschaft bewährt. Auf den dänischen Friedhöfen sind seine Grabstelen, griechischer Anmut voll, die reifsten Werke; auch in Berlin steht noch eine Grabvase für seinen Bruder Martin, den Begründer der bekannten Freundschen Maschinenfabrik. Reiner als in seinen Statuen prägten sich in seinen kraftvollen Bildnisbüsten seine eigenartigen Anlagen für frische Beobachtung und strenge Stilisierung aus. Nebenher hat er Jahre lang bei dem Ausbau der Wohnung, die ihm als Professor der Akademie zur Verfügung gestellt wurde, sich als anregender Raum- und Gerätgestalter bewährt, klassizierend, aber mit selbständiger, werksicherer Erfindung; seine Möbel sind jetzt Prachtstücke der Sammlung in Schloß Frederiksborg. So bietet das schöne Buch auch dem deutschen Freunde der noch gesunden Kunst des 19. Jahrhunderts schätzbare Anregungen. *Peter Jessen.*

Hermann Prell, *Neuere Arbeiten des Meisters.* Zwanzig Tafeln in Kupferätzung nebst erläuterndem Text von *Georg Galland.* Baumgärtners Buchhandlung, Leipzig. 30 Mark.

Dieses neuere Tafelwerk ist zugleich die Ergänzung zu dem großen Mappenwerk Hermann Prells Fresken, Skulpturen und Tafelbilder, das in demselben Verlage vor einigen Jahren erschienen; es wird also vor allem den Besitzern dieses älteren Werkes willkommen sein. Prell hat ja in den letzten Jahren seines rüstigen Arbeitens, bevor ihn Krankheit zur Aufgabe seines Amtes nötigte, noch eine Reihe monumentaler Arbeiten und einzelne Gemälde geschaffen, und diese kommen nun in dem Tafelwerk gesammelt voll zur Geltung. Jedenfalls darf der Künstler hohe Genugtuung empfinden, daß er sein Gesamtwerk, das in so manchen deutschen Städten zerstreut ist, nun in so vorzüglichen Nachbildungen im Baumgärtnerschen Verlag den Freunden seiner Kunst dargeboten sieht. Neun von den zwanzig Tafeln und drei von den Textabbildungen sind als Hauptstock des Werkes dem Festsaale des Rathauses zu Dresden gewidmet, den Prell, man mag im ganzen seiner Kunst gegenüberstehen wie man will, im Verein mit dem Architekten Roth unzweifelhaft zu einem Raum festlichster Pracht im vollen Sinne des Wortes ausgestaltet hat. In dem Tafelwerk sehen wir vor allem das große Deckenbild Dresden als Kunststadt, dann die beiden Giebelfelder Ursprung und Mündung der Elbe, weiter einige Bilder aus der Hohlkehle, eine Gesamtskizze des Plafonds, ein Paar Teilansichten und die beiden Übertürreliefs Musik und Tanz. Andere Bilder entstammen dem Ständehaus zu Dresden: Saxonia und die drei Stände, aus Dresdner Privatbesitz z. B. Romanzo d'amore, Hochzeitsgeschenk des Akademischen Rates zu Dresden für Se. Kgl. Hoheit den Prinzen Johann Georg von Sachsen, aus

Hamburger und aus römischem Privatbesitz: Parsifal und Mönch an der Zisterne. Vorhanden sind weiter die Mosaiklünetten und Friese, die Prell für die Baumwollenbörse und für den Norddeutschen Lloyd in Bremen entworfen hat; sie stellen Handel und Schönheit, den Segen und den Schrecken des Meeres dar. Wir nennen endlich noch das Bildnis Sr. M. des Königs Friedrich August von Sachsen und die Skizze zum Reichstag in Speyer, die Prell im Auftrage Sr. Majestät des Königs entworfen hat. Man erfährt aus dem Texte Gallands, daß das kolossal gedachte Werk drei im Winkel aneinander stoßende Flächen am Treppenturm der neuen Reformationskirche zu Speyer schmücken sollte: als Verherrlichung der Geburt des deutschen Protestantismus. Die Ausführung des Gemäldes, das einen wirklichen Vorgang mit einer seherischen Welt verbinden sollte, ist unterblieben, weil der Stifter des Werkes, der amerikanische Eisenbahnkönig Henry Villard vorzeitig starb. — Der Text des Werkes, in dem Galland Prells Eigenart mit feiernden Worten darlegt, würdigt zuerst seine neueren Einzelwerke, sodann den Festsaal des neuen Dresdner Rathauses und gibt endlich eine abschließende Würdigung von Prells Schaffen überhaupt. Das vom Verlag mit gediegener Vornehmheit ausgestattete Werk wird den Freunden Prellscher Werke um so willkommener sein, weil Prells Gemälde vermöge ihrer Eigenart auch in der Kupferätzung vollständig klar und wirksam bleiben.

VERMISCHTES

Der herzoglichen Kunstsammlung auf der **Veste Coburg** ist eine erfreuliche Schenkung zugefallen. Der bekannte Theatermaler Max Brückner hat 13 große Entwürfe für die Neuausstattung der Bayreuther Ring-Aufführungen von 1895 und einige weitere Entwürfe für Wagnersche Werke, sowie seine sehr interessanten Reise-Skizzenbücher den herzoglichen Sammlungen geschenkt.

In der Sitzung der **Académie des Beaux-Arts in Paris** am 18. November hielt der Präsident Charles Waltner eine Gedenkrede für die Toten des Krieges und erwähnte dabei, daß im ganzen bisher 260 ehemalige Schüler der Akademie gefallen sind, darunter fünf Inhaber des Rompreises. 313 ehemalige Schüler der Akademie haben sich im Kriege ausgezeichnet und sind durch öffentliche Belobigung oder durch Verleihung von Ehrenzeichen belohnt worden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 12. 15. Dezember 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

KASSELER BRIEF

In dem letzten Bericht über künstlerische Begebenheiten in Kassel (Kunstchronik vom 1. Oktober 1915) war über ein Preisgericht berichtet worden, das sich mit den Entwürfen für ein städtisches Schwimmbad zu beschäftigen hatte. Das Endergebnis des Preisausschreibens war die Einsicht, daß mit dem ungewöhnlichen Bauplatz schwerlich eine gute Lösung zu gewinnen sein würde, und daß die Aufrichtung eines Monumentalbaues an dieser Stelle nur dann eine erfolgreiche künstlerische Lösung verspräche, wenn die ganze Umgebung in großzügiger Weise umgestaltet würde.

Auf Grund dieser Erkenntnis wurde nunmehr ein neues Preisausschreiben erlassen; zuvor aber, nachdem die Stadt durch Zukauf eines unschön in das Terrain einschneidenden Eckhauses die Grundrißfrage vereinfacht hatte, vom Stadtbauamt eine über den Schwimmbadbau hinausgreifende Aufgabe gestellt, nämlich Entwurf für einen geschlossenen Platz, an dessen zweiter Hauptseite ein dem Bad ähnlicher Monumentalbau, dessen Zweck vor der Hand unbestimmt bleibt, projektiert ist, dessen schmale Eingangsseite nach der in schrägem Zuge hin auslaufenden Straße(»Königstor«) durch ein Tor geschlossen wird, während die andere Schmalseite ältere Bauten in stumpfer Ecke schließen. Das Stadtbauamt griff hier auf ein altes Projekt des namhaften Baumeisters aus der Zeit des Landgrafen Karl, Du Ry, zurück, dem die Anlage des ganzen neueren Teils von Kassel, der sog. Oberneustadt, verdankt wird. Schon dieser hatte an gleicher Stelle eine solche Platzanlage mit Tor in Aussicht genommen; diese ist in der Achse des Königstors liegend gedacht und mündet schräg auf eine der zur großen Hauptader, der Königstraße, rechtwinklig zuführenden Seitenstraßen.

Für dieses neue, viel einfachere und zugleich bedeutendere Projekt waren sämtliche Baumeister der Provinz Hessen-Nassau aufgefordert, ferner der Erbauer unseres Rathauses, Professor Karl Roth in Dresden, der seither die neuen Rathäuser in Dresden und Barmen erbaut hat, eingeladen. Ende Oktober hat das Preisgericht, dem als auswärtige Sachverständige Stadtbaurat Hofmann-Berlin und Stadtbaurat Schaumann-Frankfurt angehörten, seine Entscheidung getroffen. Den ersten Preis erhielt Prof. Roth-Dresden, den zweiten Architekt Hummel-Kassel, der Erbauer unserer Stadthalle und erster Preisträger für den Stadtbau an der Fuldabrücke; der dritte Preis wurde zweimal: an den Architekt Spitzner-Hanau und die Herren Baurat Karst und Architekt Fanghänel, die Erbauer unseres Hoftheaters und des Kaufhauses Tietz, verliehen; ferner wurden die Entwürfe von Zollinger-Wiesbaden und Baum, zur Zeit im Felde, zum Ankauf empfohlen.

Eine Durchsicht der ausgestellten Entwürfe ergab, daß man sich in der Hauptsache mit der Entscheidung der Jury einverstanden erklären mußte. Sieht man als Haupterfordernis eines eminent praktischem Bedürfnis dienenden Baues die Klarheit in der Anlage der Räume an, so stach der von Roth vorgelegte Grundriß durch die Vereinigung von Übersichtlichkeit und Schönheit ganz offenkundig hervor. An eine große Eingangshalle legen sich rechts und links parallel zur Hauptfassade die großen Schwimmbäder; rückwärtig zu der Eingangshalle sind die anderen Räume angeordnet.

Dagegen erscheint die Lösung der Fassade darum weit weniger glücklich, weil der besondere Zweck des Gebäudes nicht genügend zum Ausdruck gebracht ist. Was haben Wohnhausfenster, an denen später jedes Kennzeichen des bewohnten Raumes fehlt, an einer solchen Fassade zu suchen? Nur im obersten, durch einen durchgehenden Balkon von den anderen Geschossen gesonderten Stockwerk deuten große Fenster auf das hohe Seitenlicht, das von hier aus in die Hallen einfällt.

Der zweite Preisträger hatte in richtiger Erkenntnis deshalb die Schwimmhallen schräg nach rückwärts gelegt und nach vorn Badezellen und andere Einzelräume gebracht, so daß der Wohnhauscharakter der Fassade hier mehr gerechtfertigt erscheint; auch andere Entwürfe hatten in anderer Weise diese beiden Haupträume mehr nach hinten geschoben. Eine besonders künstlerische Grundrißanlage bot ein leider von der Jury nicht berücksichtigter Entwurf (Nr. 9; wie ich höre, von Regierungsbaumeister Kaiser und Bildhauer Sautter, beide in Kassel), mit ovaler Eingangshalle, vier darum gelegte Wendeltreppen, schräg dazu, nebeneinander die beiden Hallen. Die einzige Fassade, die sinnfällig klar machte, daß hinter den Mauern keine Wohnräume zu suchen sind, eine schöne Schauseite im frühitalienischen Geschmack, bot ein anderer, gleichfalls nicht preisgekrönter Entwurf (Nr. 10).

Die Platzanlage war mit Ausnahme von Zollinger-Wiesbaden, der sie reizvoll in Achteckform geplant hat, als Rechteck angenommen. Sehr hübsch der ovale Abschluß von Nr. 9; wahrhaft monumental der große Torbogen von Hummel (2. Preis); eine gute Lösung auch das schlichte dorische Tor von Roth.

Man darf sich nicht verhehlen, daß, falls sofort nach Beendigung des Krieges der Bau in Angriff genommen wird — voraussichtlich nach dem Entwurf von Roth —, das Ganze Fragment bleibt und nur unvollkommen die künstlerische Absicht zum Ausdruck bringt, wenn nicht bald der gegenüberliegende Bau und das sie verbindende Tor folgen. Und da erhebt sich die Frage, welchem Zweck der zweite Monumentalbau dienen wird. Denn bei der geschlossenen

Anlage des Platzes, der später fast wie ein Binnenhof wirken wird, und bei der relativ geringen Breitenausdehnung (36 m), wird es notwendig sein, daß sich in der Hauptsache der zweite Bau im Aufriß dem ersten anpaßt. Demzufolge erscheint es nicht ungefährlich, mit dem ersten zu beginnen und den zweiten gewissermaßen damit schon festzulegen, ehe dessen Zweckbestimmung klar liegt. Sollte wirklich, wie es ein Kreis von Kunstfreunden wünscht und hofft, wie es sogar einige Entwürfe schon mehr oder minder deutlich bezeichneten, hier einmal das »Kunsthaus« erstehen, der Sitz der zukünftigen städtischen Galerie und des Kunstvereins, dann empfiehlt es sich gewiß, daß diese Möglichkeit schon jetzt bei der Fassade des gegenüberliegenden Baues ernsthafteste Berücksichtigung findet.

Zu begrüßen ist es unter allen Umständen und ein Symptom mehr (wenn es dessen noch bedürfte) für die unbezwingbar aktive Kraft, die in Deutschland rege ist, daß in dieser Zeit eine so großzügige Anlage projektiert und so weit gefördert wird, wie es die Zeitumstände gestatten, und daß über den durch die Stiftung des Geh. Rat Henschel gesicherten Bau des Schwimmbades hinaus auch die Möglichkeit des zweiten Monumentalbaues greifbarere Formen annimmt. Schon ist der Gedanke an eine städtische Sammlung neuerer Kunst, die gegebene Fortsetzung der staatlichen Galerie, der für diese Aufgabe Mittel und Räume fehlen, so tief in das Bewußtsein der maßgebenden Kreise gedrungen, daß er sicher nicht wieder fallen gelassen wird, mag auch die Ausführung je nach der Lage der Dinge nach dem Krieg in geringere oder weitere Ferne gerückt sein.

Einstweilen wird an diesem Plan jedenfalls darin weiter geschafft, daß die Erwerbungen für diese Sammlung fortgehen. Gerade im Laufe dieses Jahres ist es gelungen, dieser ein Hauptstück, den vorläufigen idealen Mittelpunkt, zu gewinnen, indem der Besitz eines bedeutenden Gemäldes von Carl Bantzer gesichert werden konnte. Das Bild, das Burschen und Mädchen in der reichfarbigen Schwälmer Tracht durch Frühlingsbuchenwald ziehend darstellt, wurde im März hier ausgestellt; es gelang, einige Kunstfreunde dafür zu gewinnen, die es der Stadt zum Geschenk gemacht haben. Als Ausdruck der Freude darüber, dieses Werk, auf das er mehrere Jahre hingebender Arbeit verwandt hat, für seine Heimatprovinz gesichert zu sehen, hat Bantzer die prächtige Studie zu einer der Hauptgruppen (in natürlicher Größe) dem Kunstverein geschenkt, der sie an die Stadt abgetreten hat. Um dieses Bild werden sich die früheren Erwerbungen aufs beste gruppieren: schon ist für einen Ehrensaal hessischer moderner Kunst hervorragendes Material gewonnen. Ein ernstes, schönes Werk des in Darmstadt lebenden Richard Hoelscher wurde gleichzeitig seitens der Stadt erworben, und jüngst sind ein paar gute, charakteristische Landschaften des im April gefallenen Malers Paul Scheffer dazu gekommen. Alle diese Bilder haben vor der Hand in den Räumen des Rathauses ihre Aufstellung gefunden.

Der Kunstverein, von dessen erfolgreichem Bemühen um die Linderung der materiellen Not der hessischen Künstlerschaft früher berichtet wurde, hat seine Bestrebungen weiter verfolgt und fand darin die Unterstützung weiter Kreise. Die Ankäufe in der Zeit vom 1. Oktober 1915 bis 1. Oktober 1916 haben die Summe von nahezu 38000 M. erreicht, wovon rund 27000 M. auf Private entfallen, während der Verein selbst mit über 7000 M., die Stadt mit über 3000 M. beteiligt ist. An früheren Jahren gemessen, bedeutet diese Summe reichlich eine Verdoppelung. Alles in allem sind seit Beginn des Krieges zwischen 75000—80000 M. für Ankäufe von Kunstwerken verausgabt worden, wohl verstanden, soweit diese durch den Kunstverein vermittelt worden sind; die tatsächliche Ziffer ist erheblich größer.

Während des letzten Jahres konnte auch die Galerie um einige Stücke vermehrt werden, wenngleich nur in der bescheidenen Form, die den zur Verfügung stehenden Mitteln entspricht und die Beschränkung auf Ergänzung besonderer Lücken zur strengen Pflicht macht. Der Zufall führte in dem mit Monogramm bezeichneten Bildnis einer Dame aus dem Nürnberger Geschlecht der Fürleger ein Werk des seltenen Matthaeus Gundelach der Sammlung zu, für diese von besonderem Interesse, weil der Maler gewiß Hesse von Geburt, vielleicht aber sogar — wenigstens nach Sandrarts Zeugnis — direkt aus Kassel selbst gebürtig war. Das miniaturhaft ausgeführte Bild, das 1631 datiert ist, also aus einer Zeit stammt, in der der Künstler längst der Heimat den Rücken gekehrt hatte, darf übrigens mit Rücksicht auf die Epoche als anständige Leistung bezeichnet werden[1]). Von größerem Wert nach dem besonderen Charakter der Sammlung war es dann, daß zwei ausgezeichnete Bilder von Emanuel de Witte erworben werden konnten. Beide stellen die gleiche Kirche dar, nur daß das eine, in kühlen grauen Tönen behandelt, den Blick durch das gesamte Querschiff und den Raum fast figurenleer gibt — nur im Vordergrund eine Gruppe von Totengräber und Leichenbitter —, das andere den Raum mehr in der Breite gesehen zeigt, im warmen Licht der Nachmittagssonne, gefüllt mit Figuren, die dem Prediger lauschen; in höchst pikantem Gegensatz zu dem überwiegenden Weiß und Schwarz steht die Figur eines jungen Mannes im Vordergrund in lichtgrauem Mantel mit einem warmroten Streifen, eine Figur, die auch sonst vom Maler benutzt worden ist. Da in der Galerie nicht nur de Witte ganz fehlte, sondern die so wichtige Gruppe des holländischen Kirchenbildes der besten Zeit nur durch einen unbedeutenden Vliet vertreten war, so füllen die beiden Neuerwerbungen aufs erfreulichste eine Lücke, die gerade in der für die holländische Kunst des 17. Jahrhunderts so reichen Sammlung recht fühlbar war. *G. GR.*

FRANZ VON BAYROS UND DIE WIENER KUNST

In Nr. 10 der »Kunstchronik« ist anläßlich einer im Berliner Künstlerhaus stattfindenden Bayros-Ausstellung sehr berechtigter Weise an diesem Illustrator

1) Eine Abbildung und genauere Angaben brachte die Zeitschrift »Hessenland«, 2. Oktober, Heft 1915, Nr. 20.

scharfe Kritik geübt, dieser dabei aber sehr unberechtigter Weise in einen Wesenszusammenhang mit der Wiener Kunst gebracht worden; die geringschätzige Charakteristik dieser ist so einseitig, wie wenn z. B. ich über spezifisch Berliner Malerei zu urteilen mir herausnehmen würde. Hier liegen eben Wesensverschiedenheiten vor, die wir als Spannung zwischen Nord und Süd, zwischen preußischer und österreichischer Sonderart im reichen Gesamtbild der ganzen deutschen Kultur nicht missen möchten. Liegen im dekorativen Zug und der wärmeren Sinnlichkeit Wiens auch in der Tat Elemente, die in »Hang nach äußerlichem Prunk, einem fatalen Schick, einer billigen Niedlichkeit« umzuschlagen drohen, so ist doch kein Grund vorhanden, die Wiener Kunst geiler Triebe zu bezichtigen, die in Norddeutschland nicht ebenso unbehindert zur Entwicklung gelangen. Nur ein größeres Tatsachenmaterial historischer und psychologischer Natur könnte den Nachweis liefern, ob die Eigenschaften der Wiener oder der Berliner Malerei in höherem Grade geeignet sind, das erotische Blatt — in des Wortes schlimmster technischer Bedeutung — zu fördern. Vorderhand aber liegt zu dieser Streitfrage keine andere Tatsache vor, als daß Bayros mit keinem der für Wiens Kunst maßgebenden Künstler die geringste Verwandtschaft zeigt, und daß er in Wien niemals — nicht einmal im Rahmen eines eleganten, modischen Geschäftshauses — ausgestellt hat. Hätte er es versucht, hätte man ihm wahrscheinlich wohlmeinend geraten: »In Wien ist für so was kein Publikum, wissens was, machens die Ausstellung in Berlin; dort wird sie sicher kolossalen Anklang finden.« Was ja auch tatsächlich in hohem Grade der Fall zu sein scheint. *HANS TIETZE.*

Nachbemerkung der Redaktion: Unser verehrter Wiener Mitarbeiter hat, wie wir meinen möchten, den Ausführungen seines Berliner Kollegen einen Sinn unterstellt, der aus dem Wortlaute nicht zu folgern war. Vergleicht man die Berliner und die Wiener Äußerung, so möchte man eher eine erfreuliche Übereinstimmung der Meinungen feststellen.

NEKROLOGE

Am 8. Dezember starb in Düsseldorf der Bildhauer Professor **Clemens Buscher,** der besonders durch das große Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms I. in Frankfurt a. M. bekannt geworden ist. Andere Kaiserdenkmäler von ihm befinden sich in Bochum und Köln-Mülheim. Vorteilhafter vertreten den sehr fruchtbaren Künstler die Denkmäler Karl Immermanns und Felix Mendelssohn-Bartholdys am Stadttheater zu Düsseldorf und die Büste des neunzigjährigen Andreas Achenbach in der Vorhalle des »Malkastens« daselbst. Buscher stammte aus Gamburg in Baden und war von 1883 bis 1902 Lehrer für Plastik an der städtischen Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf.

SAMMLUNGEN

Kunstdebatten im englischen Oberhaus. Aus dem Haag wird dem Berliner Tageblatt telegraphiert: »Im Oberhaus fanden Debatten über einen Gesetzentwurf statt, der die Treuhänder der National Gallery, denen auch die modernen Bilder in der Tate Gallery unterstellt sind, die Befugnis erteilt, Kunstschätze aus diesen Sammlungen zu verkaufen. Der Ertrag ist für den Ankauf von Kunstwerken von Bedeutung bestimmt, die sonst außer Landes gehen würden. Es ist zunächst mit Verkäufen von Zeichnungen aus der großen Turner-Sammlung zu rechnen. Zahlreiche bedeutende Künstler Englands protestieren gegen die Maßnahme.«

Diese Nachricht scheint in Zusammenhang zu stehen mit einer anderen, die wir kürzlich an dieser Stelle wiedergaben. Es handelte sich damals um ein Ausfuhrverbot für hervorragende Kunstwerke. Durch die neue gesetzliche Verfügung soll nun offenbar die Frage der Bereitstellung der notwendigen Mittel zum Ankauf solcher Werke gelöst werden. Die Maßnahme, die zu dem Zweck vorgeschlagen wird, ist in der Tat von einschneidendster Bedeutung für den gesamten Museumsbetrieb. Gelegentliche Verkäufe von Kunstwerken aus öffentlichen Sammlungen haben allerdings immer stattgefunden. Aber nicht selten boten sie auch bereits Anlaß zu heftigen und oftmals begründeten Anklagen gegen den verantwortlichen Direktor. Aber es bedeutet mehr, wenn nun in England die Befugnis zum Verkauf als allgemeines Prinzip anerkannt werden soll, wenn sogar von den Leitern der Sammlungen verlangt wird, daß sie durch Veräußerung große Summen erzielen, wie sie für den Ankauf bedeutender Kunstwerke erforderlich sind. Die öffentlichen Galerien geraten dadurch in eine Gefahr, der sie gerade durch die relative Stabilität ihres Besitzes enthoben sein sollten, nämlich dem ständigen Wechsel des Geschmacks unterworfen zu sein. Bisher äußerte sich der Einfluß der Kunstmoden wesentlich in dem Charakter der Neuankäufe und dem System der Aufstellung wie der teilweisen Deponierung des vorhandenen Kunstgutes. Die Geschichte der großen Galerien lehrt aber auch, daß die Vorratsräume und Tochtermuseen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt eine Fundgrube der Bereicherung und die Basis der Wandlungsfähigkeit einer Sammlung bleiben. Hätte es jedem früheren Direktor freigestanden, nach seinem Geschmack zu verkaufen, so wäre eine allmähliche Verarmung die notwendige Folge.

Auf der anderen Seite sind die Unzuträglichkeiten, die mit dem ständigen Anwachsen des öffentlichen Kunstbesitzes verbunden sind, nicht zu übersehen. Insbesondere sind die Museen zeitgenössischer Kunst ein schwer zu behandelndes Problem, und ihre Überleitung in historische Sammlungen, wie Tschudi sie in der Berliner Nationalgalerie versucht hatte, wird niemals ohne ganz radikale Maßnahmen möglich sein. So ist es wohl denkbar, daß im Laufe der Zeit eine Wiederveräußerung der übermäßig angestauten Kunstschätze zu einer unausweichlichen Notwendigkeit wird. Aber gerade die Verquickung mit rein finanziellen Fragen, wie sie aus der englischen Meldung hervorzugehen scheint, ist sehr bedenklich, denn sie führt letzten Endes dazu, daß die Museen sich zu Zentralstellen des Kunsthandels entwickeln. Wenn überhaupt das Prinzip diskutiert werden soll, so muß als erster Grundsatz bleiben, daß jeder Verkauf der Steigerung des Gesamtniveaus zu dienen hat, daß keine Veräußerung durch den finanziellen Vorteil, der aus ihr erwächst, motiviert sein darf.

VEREINE

Der **Rheinische Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz** hielt am 7. Dezember seine 10. Hauptversammlung ab. Aus dem Geschäftsbericht für die Jahre 1906 bis 1916 sei hervorgehoben: Der Verein zählt heute 51 Stifter, 68 Patrone, 1655 Mitglieder. Unter diesen Mitgliedern befinden sich sämliche Stadt- und Landkreise der Provinz, 149 Gemeinden und Landbürgermeistereien und 137 sonstige korporative Mitglieder. Selbst der Krieg, der im übrigen natürlich die Vereinstätigkeit vielfach beeinträchtigt und gehemmt hat, vermochte den ziemlich sta-

bilen Stamm der bisherigen Mitglieder nicht allzusehr zu erschüttern. Bewilligungen erfolgten für Burgen und Stadtbefestigungen in 21, für kirchliche Gebäude in 30, für Rathäuser, Bürgerhäuser usw. in 54, für Bauern- (hauptsächlich Fachwerkhäuser) in 61 und in sonstigen gemischten 44 Fällen. Vielfach konnte der Verein im Zusammenwirken mit der staatlichen und provinziellen Denkmalpflege für die Erhaltung von Denkmälern eintreten. Die Einnahmen des Vereins beliefen sich im Jahre 1915 auf 166605 Mark, denen 153830 Mark Ausgaben gegenüberstehen.

Über die praktische Arbeit des Vereins führte Prof. Dr. Bredt aus: In der ersten Darlegung des Vereins über seine Ziele und Aufgaben vor zehn Jahren hieß es: »Es handelt sich nicht nur um Sicherheits- und Erhaltungsarbeiten an Denkmälern selbst, um praktische Schutzmaßregeln, sondern ebensosehr und zunächst darum, das allgemeine Interesse für die Denkmäler und ihre Gefährdung zu wecken und zu stärken durch Veröffentlichung und Bekanntgebung dieser Schätze und durch steten Hinweis auf die Notwendigkeit einer Gesundung unserer Architektur«. Diese zweite Hauptaufgabe einer werbenden und belehrenden Veröffentlichung in Wort und Bild ist im wesentlichen der Zeitschrift, den sogenannten Mitteilungen des Vereins, zugefallen, die heute ebenfalls auf ein zehnjähriges Bestehen zurückschauen. Der vor kurzem ausgegebene Zehnjahrbericht bringt eine umfängliche Zusammenstellung dessen, was in dreißig stattlichen Heften im verflossenen Zeitraum veröffentlicht worden ist.

Bischof Dr. Korum, Domkapitular Prof. Dr. Schnütgen und Geheimer Kommerzienrat Dr. Emil vom Rath aus Köln wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Im Anschluß an die Hauptversammlung hielt Geheimrat Clemen einen durch treffliche Lichtbilder unterstützten Vortrag über »Denkmalpflege und Heimatschutz im westlichen und östlichen Okkupationsgebiet«. Ausgehend von den vielfach verleumderischen Anklagen unserer Feinde über unsere angeblich barbarische Zerstörungswut gegenüber hervorragenden Kulturdenkmälern in den von uns besetzten feindlichen Gebieten zeigte der Redner an wahrheitsgetreuen Lichtbildaufnahmen, daß tatsächlich dort nur verhältnismäßig wenige erhaltungswürdige Kirchen- und Profanbauten durch den Krieg Schaden gelitten haben, und daß deutscherseits, vielfach unter Lebensgefahr der dabei beteiligten Offiziere und Mannschaften, wiederholt auf die Rettung derartiger Werke vor dem Untergang Bedacht genommen worden ist. In den besetzten Landesteilen hat überdies die deutsche Verwaltung die Wiederherstellung beschädigter Baudenkmäler erfolgreich in die Hand genommen.

LITERATUR

Handbuch der Kunstwissenschaft. Herausgegeben von Prof. Dr. *Fritz Burger*, fortgeführt von Prof. Dr. *A. E. Brinckmann*. Berlin-Neubabelsberg, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.

Es kann hier nur über die Anlage des umfangreichen Werkes kurz gesprochen werden, da uns zunächst die ersten 14 Lieferungen zu Anzeige vorliegen. Trotz des Krieges erscheint das Burgersche Handbuch bekanntlich ohne Hemmungen weiter, nachdem A. E. Brinckmann an Stelle des vor Verdun gefallenen Fritz Burger die Leitung übernommen hat. Die Bände über »Altchristliche und byzantinische Kunst« von Oskar Wulff und über die »Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts« von A. E. Brinckmann liegen bereits als vollendete Werke vor. Ihre eingehende Würdigung muß Spezialforschern überlassen werden. Fritz Burger hat die »Deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance« als Torso hinterlassen. Als er den Tod fand, war das Werk bis zu den Anfängen der Malerei im alemannischen und schwäbischen Gebiete erschienen; auf Seite 328 bricht es plötzlich ab. Auch wer Burger persönlich nicht nahe gestanden hat, kann aus diesen dreihundert Seiten und aus der Grundidee des Gesamtwerkes alle Eigenschaften, die seine Freunde an ihm rühmten, herauslesen: sein leidenschaftliches Erfassen der Kunstwerke, sein sehr persönlich ausgeprägtes Urteilsvermögen, seinen rastlosen Arbeitsdrang und seinen Willen, die Dinge in lebendiger und frischer Weise vorzutragen. Die Fehler, die aus diesen Vorzügen erwuchsen, kann man dabei nicht übersehen. Burgers Temperament ließ ihn oft vorschnelle Urteile fällen, sein Mitteilungsbedürfnis verführte ihn bisweilen dazu, redselig zu werden, und die Einfälle, die sich überstürzen, folgen in unübersichtlicher und sprunghafter Weise aufeinander. Neben originellen Erkenntnissen und feinen Bemerkungen stehen Sätze, aus denen ein entschiedener Mut zur Banalität spricht. Ehe Burger zur Sache kommt — und auch dann bleibt er nicht streng sachlich — läßt er sich auf reichverschlungene Erörterungen theoretischer und technischer Fragen ein, mit denen man in einem »Handbuch« nicht viel anfangen kann. Man fragt sich überhaupt immer wieder, an welche Leser sich Burger eigentlich gewandt hat. Der Prospekt sagt an »Museumsbeamte, Sammler und Antiquare, an Schulen, Geistliche, Behörden« usw. Burger scheint aber manchmal auch an naive Leute gedacht zu haben, denen man Begriffe wie »Vorstellung« erst erklären muß. Ob die durch die Erläuterung »Unter Vorstellung wird die auf Erinnerungsvorstellung fußende Tätigkeit des sinnlichen Bewußtseins verstanden« viel klüger werden, ist freilich recht zweifelhaft.

Über die wissenschaftlichen Ergebnisse kann erst gesprochen werden, wenn das von Burger hinterlassene Material zur Geschichte der deutschen Malerei von seinem Nachfolger bearbeitet und durch eigene Forschungen abgeschlossen sein wird. Dem Nachfolger, dessen Name noch nicht bekannt gegeben worden ist, möchte man strengere historische Auffassung, mehr Klarheit und wissenschaftliche Disziplin empfehlen. Man muß aber auch wünschen, daß er in gleich starkem Grade Fritz Burgers Freudigkeit und sein lebendiges Verhältnis zu den Kunstwerken besitzt, und daß er die Fähigkeit hat, den formalen Gehalt der Werke ebenso schön zu erfassen und treffend wiedergeben zu können. Die Art, wie Burger im Sinne Wölfflins — freilich ohne dessen Strenge und Prägnanz — die künstlerischen Schöpfungen dem Leser zu vermitteln weiß, ist recht fein. Daß Burger den Werken mit den unverbildeten Sinnen eines Künstlers gegenüberstand, spürt man am stärksten an der Auswahl und an der Einordnung der Abbildungen, deren Zusammenstellung lehrreich und ungemein anregend wirkt. Schon um der vielen guten Abbildungen willen kann man das Werk empfehlen. Da man von den angesehenen Mitarbeitern Gutes erwarten darf; so kann das Handbuch ein wichtiges und brauchbares Werk werden, mit dessen Schöpfung sich Burger bleibende Verdienste erworben hat. *E. Pl.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 13. 22. Dezember 1916

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WERKE DEUTSCHER KÜNSTLER DES 19. JAHRHUNDERTS BEI FRITZ GURLITT IN BERLIN

Wie schon einmal im vorigen Jahre und mit gutem Gelingen hat die Kunsthandlung Fritz Gurlitt eine Ausstellung deutscher Maler des 19. Jahrhunderts zusammengestellt, die als eine kleine Zehnjahreserinnerung der Jahrhundertausstellung von 1906 genommen werden darf. Im Mittelpunkte steht ein großes Selbstporträt Anselm Feuerbachs aus dem Jahre 1864. Es ist erstaunlich, daß das gründlich durchleuchtete Werk des Meisters um ein so bedeutendes Bild bereichert werden konnte. Sehr interessant ist auch die frisch gemalte umfängliche Studie eines Hundes. Die anderen ausgestellten Werke sind bekannt, insbesondere das sehr feine, farbig reizvolle Bildchen einer Frau am Brunnen, dessen man sich von der Jahrhundertausstellung her noch wohl entsinnt. Neben Feuerbach ist Hans Thoma besonders glücklich vertreten. Einige Bilder aus den siebziger Jahren zeigen den Meister von seiner besten Seite, so das anmutige und dabei ernste Porträt der Schwester Agathe von 1871 und zwei Landschaften von 1875, deren vornehm malerische Haltung von der zeichnerischen Härte mancher späteren Arbeiten des Künstlers angenehm absticht. Auch die feine und geschmackvolle Kunst Johannes Sperls kann in drei hübschen Bildern gut gewürdigt werden. Der Maler, der neben Leibl allzusehr in den Hintergrund gerückt wurde, ist wohl einer selbständigen Einschätzung wert. Vorteilhafter als gewöhnlich erscheint in einem Damenbildnis Stauffer-Bern als Maler. Das schwarze Kleid ist eine ansehnliche malerische Leistung, die an gute Stücke des gleichzeitigen Trübner erinnern kann. Von Hans von Marées endlich sieht man ein schönes und ernstes Bild, zwei Kinder mit einem Hund.

Bilden diese Werke der Hauptmeister der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Hauptstücke der Ausstellung, so sind um so umfänglicher die Künstler der früheren Zeit vertreten. Insbesondere wird von der Münchener Malerei der ersten Jahrhunderthälfte eine gute Anschauung geboten. Den Anfang macht Ferdinand von Kobell mit einer schönen großen Flachlandschaft aus der Mainebene. Drei charakteristische Bildchen von Max Josef Wagenbauer zeugen für den engen Anschluß der Münchener Schule an die niederländischen Meister des Tier- und Landschaftsbildes. Neben ihm ist der weniger bekannte Name des Franz Meixner zu nennen. Mit Karl Rottmann kommt eine neue Note in die Münchener Landschaftskunst, wenn auch seine intimer behandelten kleineren Bilder mit ihrer malerisch tonigen Haltung einer einseitigen Einordnung unter den Begriff der klassizistisch heroischen Landschaft widerstreben. Die Überleitung in den neuen Stil, der um die Jahrhundertmitte maßgebend wird, vollzieht sich in dem Werk des Johann Jakob Dorner, der mit zwei charakteristischen Stücken aus dem Beginn der vierziger Jahre vertreten ist. Der maßgebende Künstler dieses Stiles, Adolf Lier, ist durch eine ziemlich schwache Probe seiner Kunst nicht ganz würdig repräsentiert. Dagegen ist von einem Künstler wie Heinrich Heinlein kaum besseres zu erwarten als die beiden Gebirgslandschaften, lernt man Philipp Sporrer ebenfalls in zwei landschaftlichen Stücken schätzen. Als Dritter mag neben diesen noch der Name des Ludwig Hartmann Erwähnung finden. Eine besondere Note ist in den zwei geschmackvollen Farbenstudien des Ludwig von Hagn angeschlagen. Das eine der beiden von 1867 datierten Bilder fand schon auf der Jahrhundertausstellung gebührende Beachtung und wurde damals nicht zu Unrecht mit Skizzen von Hausmann verglichen. Den charakteristischen Ton der Diezschule vertritt ein Werk des Augustin Geiger. Als besondere Erscheinung ist endlich der Maler Vogel von Vogelstein zu nennen mit scharf gezeichneten Porträts, die aus dem Kreise der Nazarenerkunst zu erklären sind.

Der Hamburger Christian Suhr, dessen männliches Bildnis die Nähe Runges weist, ist innerhalb der Ausstellung die nächst verwandte Erscheinung. Von den bekannteren Hamburger Künstlern der ersten Jahrhunderthälfte ist nur Jakob Gensler mit einer Küstenlandschaft vertreten, deren allzu sentimentale Staffage ein wenig verstimmt. Dagegen wird die Dresdener Kunst in ihren hauptsächlichen Trägern gut dargestellt. Johann Christian Dahl ist zwar Norweger, wird aber mit Recht als Meister der sächsischen Hauptstadt, in der er sich ansässig machte, angesehen. Eine große Seelandschaft von 1832 und eine Anzahl seiner zarten Wolkenstudien zeigen ihn von seiner besten Seite. Von Caspar David Friedrich ist die große, unvollendete Nordlichtlandschaft ausgestellt, die ebenso wie die frühe, kleine Waldlichtung schon von der Jahrhundertausstellung bekannt ist. Ein eigentümliches Bild Rayskys mit zwei Gendarmen, die einen Dieb verhaften, ist eine angenehme Überraschung, Ein so lebendiges Werk, das in der eindringlichen Drastik an Daumier erinnern kann, hätte man dem Dresdener Maler kaum zugetraut. Die Berliner Kunst endlich ist durch zwei Mitglieder der Familie Meyerheim vertreten. Wilhelm, der bis vor kurzem nur wenig beachtete Bruder Eduards, ist durch das spitz und zierlich gemalte Bildchen mit Anglern gut charakterisiert. Von dem berühmtesten Gliede der Familie, Paul Meyerheim, sieht man zwei kleinere Studien, von denen namentlich die grauweißen Dächer im Schnee in ihrer vornehmen tonigen

Haltung die ursprünglich starke malerische Begabung des Künstlers deutlich erweisen.

Zum Schlusse endlich sei zweier wenig gekannter Erscheinungen gedacht. Der eine ist der Düsseldorfer Julius Rollmann, der im Jahre 1863 in Italien eine Anzahl landschaftliche Studien gemalt hat, die in ihrer knappen Behandlung, ihrer edlen, blonden Farbigkeit von fern an Corot erinnern können. Der andere ist der Frankfurter Lunteschütz, den man in geschmackvollen, farbigen Entwürfen schätzen gelernt hat. Hier sieht man eine merkwürdige Studie zu dem bekannten Schopenhauerporträt des Städelschen Instituts, die durch die Unmittelbarkeit der Persönlichkeitswiedergabe interessanter ist als das ziemlich langweilige, ausgeführte Gemälde. Als faszinierende Naturaufnahme des berühmten Philosophen verdiente das Werk trotz der äußeren Unfertigkeit sehr wohl die Aufnahme in eine deutsche Porträtgalerie. *G.*

DRESDNER BRIEF

Dresdens Kunstleben ist — wenigstens was Kunstausstellungen angeht — gegenwärtig sehr rege: an drei Stellen sind wiederum wertvolle Ausstellungen zu sehen. An erster Stelle steht die Herbstausstellung der Künstlervereinigung Dresden, die der graphischen Kunst gewidmet ist. Sie umfaßt wieder alle Räume des neuen städtischen Ausstellungshauses und bietet über 900 Radierungen, Holzschnitte, Wasserfarbenbilder, Farbstift- und Bleistiftzeichnungen. Eingeschlossen sind in dieser Zahl 300 Handzeichnungen von Adolph von Menzel, die die Berliner Nationalgalerie hergeliehen hat. Bieten sie auch dem erfahrenen Kunstfreunde nichts Neues, so erfreuen sie doch den weniger bewanderten Kunstgenießer durch die Schärfe und Kraft der Auffassung, und viele sind auch schon in kulturgeschichtlichen Wert hineingewachsen. Sie sind im großen südlichen Ecksaal aufgehängt, wo auch aus Max Klingers Besitz zwei Dutzend Lithographien und Radierungen als eine vornehme Gedächtnisausstellung für den allzu früh verstorbenen Otto Greiner untergebracht sind. In dem entsprechenden großen nördlichen Saale sehen wir als bedeutsame monumentale Zierde von Otto Gußmann einen Teil eines Wandgemäldes in stilistisch großer Form und Farbengebung sowie die Kartons zu Glasfenstern für Ebingen und andere großzügige Arbeiten, die Gußmann auf seinen Wegen zielbewußt fortschreitend zeigen als Meister der dekorativen Malerei, dazu von Paul Rößler acht nicht minder herb und kräftig aufgefaßte Kartons für Glasmalereien. Im östlichen großen Hauptsaale endlich beherrscht den Blick ein Karton für einen Teil eines größeren Kirchengemäldes von Hans Nadler, der sich damit zum ersten Male auf dem Gebiete der Monumentalmalerei und zwar mit Glück tätig zeigt. Im übrigen bietet die Ausstellung kleinere Werke, darunter keines, das man schlechthin als minderwertig bezeichnen kann. Das Ganze ist mit so viel Geschmack und künstlerisch vornehmem Sinn angeordnet, daß man von Dresdens künstlerischer Kraft wieder einen starken Eindruck erhält.

An der Spitze steht Robert Sterl, dessen feine farbenfreudige Aquarelle uns teils an die Front im Westen, teils nach Moskau, Petersburg und Astrachan versetzen und mit feinstem Farbensinn das dortige bunte Volksleben schildern. Ein Meisterwerk ersten Ranges ist besonders das Fischerboot auf der Wolga. Weiter fällt als Farbenkünstler wieder August Böckstiegel mit den starkfarbigen Aquarellen Russischer Obstgarten, Schlesische Bauernkinder, Pferde im Kampfgebiet usw. auf, nicht minder Max Pechstein, der u. a. ebenfalls Skizzen aus dem Felde gesendet hat. Als Graphiker absonderlicher Phantasie zeigte sich Georg Gelbke, dessen Blätterfolge »Mich schaudert dieses Krieges« tatsächlich grausig und noch mehr als das sind; Walther Rehn stellt aus einer längeren Folge Ende, die anscheinend 30 Blätter umfaßt, vier von ergreifender Gedankentiefe und reicher Phantastik aus: Erwachen der Sphinx, die Boten der Erstandenen, die zerbrochene Zeit, Ankunft des Todes. Andere Pfade phantastisch-spukhafter Kunst wandelt Max Schenke, dessen Mann mit dem häßlichen Auge und Hinrichtung kräftige Eigenart bekunden. Als Graphiker von kräftig eindringlicher Ausdruckskunst und lebendiger Technik erweist sich auch Joseph Hegenbarth mit seinen drei Zigeunern (drei Blatt), der Kreuzerhöhung und der Kreuzerrichtung und andern Blättern nachdenklicher Art, die den Beschauer länger fesseln.

Als sicherer Beobachter der Tierwelt bis in die feinsten Regungen zeigt sich wieder Emanuel Hegenbarth in den fressenden Rehen, einer Hirschgruppe und Heidschnucken. Von Eugen Bracht sehen wir geschmackvoll aufgefaßte Landschaften in geschickter Wasserfarbenmalerei, von Ferdinand Dorsch zwei lebendige Bildnisstudien, von Leonhard Fanto ein vorzügliches, ergreifendes Bildnis des Märtyrers Sir Roger Casement, das in Dresden nach dem Leben auf Stein gezeichnet wurde, weitere gute Bildnisse von Rudolf Scheffler: Eugen d'Albert u. a., von Georg Erler, Cilio Jensen und Georg Gelbke (Bildnis des Prof. Hugo Kehrer).

Unter den Landschaften stehen mit in erster Reihe die Zeichnungen und Steindrucke von Richard Dreher, der auf dem Wege weitgehender Vereinfachung und schlichter Auffassung feines Naturempfinden auszudrücken weiß. Sicheres reiches Können und geschmackvolle Naturauffassung in wirksamer Abtönung bekunden Otto Fischers neue Radierungen Falkenberge, Hügellandschaft, Dorfpartie 1915, Gutshof 1915 und Landschaft mit Zaun. Nennen wir endlich noch: Max Feldbauer und Ludwig von Hofmann, die mit älteren und neueren Arbeiten ihr neuerworbenes Dresdner Bürgerrecht bekunden, und von den übrigen Dresdnern: Ernst Richard Dietze (Bilder aus einem Gefangenenlager), Fritz Winkler (treffliche leicht hingeworfene Eindrucksbilder von Tieren), Otto Lange (Holzschnitte, Aquarelle, Lithographien), Müller-Gräfe (Laon u. a. Kriegsbilder), Lasar Segall (Nach dem Pogrom, An den frischen Gräbern, Die unschuldigen Opfer), Erich Buchwald-Zinnwald (Landschaften aus dem säch-

sischen Erzgebirge), Nitschke-Collande (Acker mit Obstbäumen) und Wilhelm Ritter (feine Buntstiftzeichnungen Frühling und Herbst). Die auswärtigen Gäste der Künstlervereinigung Dresden: Max Liebermann, Gaul, Klinger, Käthe Kollwitz, Corinth, Slevogt, W. Klemm, Genin, Heine Rath, Kalckreuth, Kokoschka u. a. bringen zwar nichts Neues, helfen aber in dankenswerter Weise den trefflichen Gesamteindruck der ersten graphischen Sonderausstellung der Künstervereinigung Dresden wirksam vertiefen, und so ergibt sich ein reiches Gesamtbild, das von neuem die Lebenskraft und Lebensfrische der Künstlervereinigung Dresden erweist. Sie beruht nicht zum wenigstens darin, daß auch der stürmisch vorwärts drängenden Jugend freier Raum gegönnt wird.

Ganz andere Eindrücke erhält man in der großen Sammelausstellung Eduard von Gebhardts, die der Sächsische Kunstverein dem jetzt 78jahrigen Düsseldorfer Meister zu Ehren veranstaltet hat. Sie umfaßt mit 167 Werken 118 Gemälde, 27 Zeichnungen und Aquarelle und 22 photographische Aufnahmen der Wandgemälde im Kloster Loccum, in der Peterskirche zu Mülheim an der Ruhr, in der Friedenskirche und in der Friedhofskapelle zu Düsseldorf. Mit Recht sagte Georg Treu in einem Vortrag, den er im Anschluß an die Ausstellung vor einem vollen Saale hielt, gerade in der sorgenerfüllten Gegenwart verdiene ein Künstler wie Gebhardt, der mit seinem frommen Ernste so eindringlich und so tröstlich zu den Menschenseelen spreche, Beachtung und Würdigung. Auch seine Herkunft aus Estland, jener alten deutschen Nordmark, in der unsere Stammesbrüder unter russischer Knechtschaft um ihres Deutschtums und ihres evangelischen Glaubens willen leiden und bluten müssen, rücke den Künstler in unseren Tagen des Kampfes um deutsche Freiheit und deutsches Recht unseren Herzen besonders nahe. Denn in seiner Liebe zur deutschen Heimat, zum deutschen Wesen und zum deutschen Glauben wurzele seine Kunst. Nach deutscher Art zu malen, als Deutscher für Deutsche, darin erblicke er nach eigenem Bekenntnis die Aufgabe und das Ziel seiner Malerei. Gebhardts Vater war ein strenggläubiger evangelischer Dorfpfarrer in Estland; Eduard von Gebhardt wuchs so von früh auf in die evangelisch-christliche Gestaltenwelt hinein und erstarkte zu tiefer Innerlichkeit religiösen Empfindens. Nicht minder nahm er inmitten bedrängten Deutschtums starkes deutsches Empfinden, unerschütterliche Liebe für deutsches Leben und deutsche Gesinnung von früh an in sich auf, und dazu kam, wie H. Board in der Einleitung zu dem Verzeichnis der ausgestellten Bilder erzählt, eine Eigentümlichkeit des elterlichen Hauses: »Er hatte das Glück, in einer Umgebung groß zu werden, die das innerlich Erlebte, wollend oder nicht wollend, durch lebhaftes Mienenspiel ausdrücken mußte«. Nehmen wir dazu noch die estnischen Bauern mit ihren starkknochigen Gesichtern, ihren herben ernsten Zügen, so haben wir die Keime für Gebhardts Schaffen in den Eindrücken seiner Heimat, seines Vaterhauses, seines ganzen Lebenskreises vollständig beisammen: die biblischen und religiösen Stoffe, die ihn, abgesehen von den Studien bei Des Coudres in Karlsruhe und bei Wilhelm Sohn in Düsseldorf, sein ganzes Leben hindurch fast ausschließlich beschäftigt haben, die herben knorrigen Gestalten, die er zu Trägern religiösen Empfindens und der biblischen Handlungen macht, die eigenartig kräftige Gebärdensprache, die uns ohne jene Erklärung manchmal wohl italienischen Ursprungs anmuten könnte, dazu endlich die echt deutsche tiefinnerliche Empfindung, die Kraft des Ausdrucks, die alle Bilder Gebhardts mit seinem fortschreitenden Können um so stärker durchdringt. Dieses Deutschtum zeigt sich auch in der mittelalterlich-altdeutschen Gewandung, in die er seine Gestalten kleidet. Trägt dieses dazu bei, daß uns Gebhardt heute als ein älter Meister aus schon vergangener Zeit erscheinen will, so müssen wir uns vergegenwärtigen, daß dies bei seinem ersten Auftreten ganz anders wirkte. In seiner Jugend beherrschten die Nazarener die religiöse Malerei; den Cornelius, Schnorr, Veit, Overbeck, Führig galten für die religiöse Kunst nur die alten Italiener als vorbildlich, und ihre Werke ahmten sie nach besten Kräften nach. Dieser fremden, undeutschen Art, die sicherlich dem Volke nichts Eindringliches zu verkünden hatte und nur von höher Gebildeten gewürdigt werden konnte, trat Gebhardt mit seinem deutschen Empfinden, das auch die Äußerlichkeiten dem Deutschtum und zwar der deutschen Vergangenheit entnahm, kraftvoll entgegen, und dieser Nachklang der Romantik, die das deutsche Altertum so erfreulich hoch einschätzte, fand hellen Anklang in deutschen Herzen, und so war Gebhardts Stellung bald nach seinem Auftreten mit solchen deutschen biblischen Bildern — Einzug in Jerusalem 1863, Kreuzigung 1866, Abendmahl 1870 — fest begründet. Allerdings ist es ihm nicht gelungen, wohin sein Streben ging, eine gemeinsame Ausdrucksform für die protestantische religiöse Malerei einzuführen, seine Auffassung schulmäßig zur Geltung zu bringen, doch halten wir dies eher für ein Glück als für ein Unglück, denn wahrscheinlich wäre so die innerliche Kraft und Geschlossenheit der Gebhardtschen Kunst, die uns als sein ganz persönliches Eigentum erscheint, mehr oder minder verwässert und damit in ihrem Werte geschädigt worden. So steht es ja auch mit Fritz von Uhdes religiöser Kunst, auch mit Corinths Bildern dieser Art usw. Protestantische Kunst darf und soll frei und persönlich sein.

Gebhardts Kunst steht weit ab von den Bestrebungen moderner Farbenkunst, er will nicht unser Auge durch malerische Reize ergötzen, das ist aber kein Grund, ihn zu mißachten oder totzuschweigen, wie dies der oberflächliche Muther in seiner dreibändigen Geschichte der Malerei tut, denn was einem starken Bedürfnis mit Ernst genügt, hat auch in der Kunst sein Recht. Lebendigkeit, Ernst und Anschaulichkeit in der Schilderung der Vorgänge kann Gebhardts figurenreichen Bildern sicherlich niemand absprechen, und wenn es manchem scheinen will, als stünde er als unbeteiligter Zuschauer vor einem lebenden Bilde, so wird das wohl größtenteils an der eigenen inneren Unbeteiligtheit an den biblischen Vor-

gängen liegen. Zu Gebhardts Eigenart gehört es auch, daß er für jede Gestalt in Studien nach dem Modell sorgfältige Vorarbeit leistet, daß er alle Einzelheiten seiner Gemälde liebevoll bis in alle Einzelheiten durcharbeitet. Mag daher seinen Schöpfungen die Monumentalität der Auffassung abgehen, so entschädigt dafür die eindringliche Schärfe der Charakteristik, die überzeugende Gläubigkeit und echte Ergriffenheit, das tiefgründige seelische Erfassen christlichen Empfindens, das er seinen Gestalten aufprägt und das eindringlich zu gläubigen Menschenherzen redet. Man darf überzeugt sein, daß Gebhardts biblische Gemälde vermöge dieser Eigenschaften auch über den Kreis des Protestantismus hinaus zu wirken vermögen. Seine Bildnisse aber kennzeichnet dieselben Eigenschaften: die Treue gegenüber dem Modell, der Ernst und die Kraft der Wesensbetonung und, soweit ein bestimmtes augenblickliches Empfinden in Betracht kam, die überzeugende Innerlichkeit solchen Empfindens.

Auf Einzelheiten hier einzugehen, verbietet der Raum. Jedenfalls hat sich der Sächsische Kunstverein ein hohes Verdienst erworben, einmal das reiche Lebenswerk Eduard von Gebhardts in annähernder Vollständigkeit vorzuführen. Der lebhafte Besuch der Ausstellung zeugt davon, daß ein starkes Bedürfnis für diese ernste innerliche Kunst vorhanden ist. Noch sei bemerkt, daß für diese Sonderausstellung ein besonderer reich mit Bildern ausgestatteter Katalog ausgegeben worden ist, zu dem Prof. H. Board eine vorzüglich einführende Würdigung Eduard von Gebhardts geschrieben hat.

Wiederum ganz anderer Art endlich ist die Jubiläumsausstellung der Galerie Arnold, veranstaltet zur Feier des Tages, an dem vor zehn Jahren Hofkunsthändler Ludwig Gutbier seine Kunstausstellungen aus den engen Räumen am Altmarkt in die prächtigen Räume des Ministerialgebäudes in der Schloßstraße verlegte. Die Kunsthandlung Ernst Arnold, die in nicht zu ferner Zeit ihr hundertjähriges Bestehen feiern kann, hat auch in diesen neuen Räumen ihren alten guten Ruf durch ausgezeichnete Ausstellungen mannigfaltigster Art zu wahren und zu steigern gewußt, und die Jubiläumsausstellung darf ebenfalls besondere Beachtung beanspruchen. Denn die 48 Kunstwerke von elf Meistern unserer Zeit, die sie umfaßt, sind durchweg erlesene oder mindestens kunstgeschichtlich bemerkenswerte interessante Stücke, die jeder Galerie oder Privatsammlung zur Zierde gereichen würden. Da ist zunächst von Max Klinger eine Ansicht des Kolosseums von 1888, die vom flachen Dache eines Hauses aus aufgenommen ist, ein ungewöhnliches Bild des alten viel abgebildeten Denkmals in hellen leuchtenden Farben, das den Künstler von einer neuen Seite zeigt. Der wenig bekannte Münchener Maler Gustav Läverenz, geboren zu Hannover 1851 und Schüler von Wilhelm Diez, ist mit einem ausgezeichneten Knabenkopf von 1873 vertreten, der Leibl keine Schande machen würde. Folgen zwei Landschaften von Walter Leistikow, besonders ein köstliches Sommerhaus im Grunewald, das mitten im frischen Grün liegt. In zehn Gemälden kann man sodann Max Liebermanns ganze Entwicklung von 1884 bis 1915 verfolgen. Da ist ein ausgezeichnetes überraschendes Innenbild in blau und gelb von 1884, dessen prächtige Farbenwirkung einen Gotthardt Kuehl ausstechen würde, dann eine Plätterin von 1887, das ist ebenfalls ein Innenraum mit luftigem Durchblick in ein Hinterzimmer, wo eine Plätterin arbeitet; im Gegensatz zu der Starkfarbigkeit des ersten Bildes zeigt es eine feine Stimmung im grauen Licht. Folgt eine Szene im Tiergarten von 1898, ein Biergarten der bekannten Art von 1904, ein treffliches Selbstbildnis von 1908, dann aber wieder eine ganz vorzügliche Landschaft Bäume in Wannsee von 1915, welche die ganze Meisterschaft Liebermanns in zusammenfassender Eindrucksmalerei bekundet. Eine Studie zur Seilerbahn, neue Dorfstraße in Laeren und die beiden Bildnisse des Bürgermeisters Petersen und des Kommerzienrats Seeger schließen diese Reihe erlesener Werke. Folgen einige Zeichnungen von Adolf Menzel, ein halbes Dutzend Bilder von Max Slevogt, von denen das Konzerthaus Berlin 1907 und die feingestimmte Ansicht von Godramstein 1911 hervorzuheben sind. Max Thedys reizvolles Mädchen in der Kirche erinnert in merkwürdiger Weise an Leibls Art. Eine Reihe von sechs Bildern Hans Thomas, die nicht weniger als 53 Jahre seines Schaffens umfassen, eröffnet der Sommermorgen von 1863, ein Bild in einläßlichster Durchbildung der Malerei, die uns wie aus längst verflossenen Zeiten anmutet. Die anmutige Campagna-Landschaft und die Zeichnung einer Italienerin von 1880 zeigen den Künstler schon auf Pfaden einer weit freieren Malweise. Eine prächtige Venus auf dem Meere von 1908 in kräftig leuchtenden Farben, eine gemütvolle Madonna von 1910 und ein Säemann von 1916 kennzeichnen im Verein mit den drei ersten Bildern das reiche vielseitige Schaffen des Karlsruher Meisters. Ganz ausgezeichnet ist sodann Wilhelm Trübner mit sieben Gemälden vertreten, darunter einem frischen jugendlichen Selbstbildnis von 1879 und zwei Bildern vom Starnberger See von 1912 und 1913 Tannen und Blumenbeet, die vermöge ihrer luftigen Klarheit und ihrer fein abgewogenen Farbengegensätze immer neue Bewunderung erregen. An diesen Meister schließt sich der verstorbene Fritz von Uhde mit einem Gang nach Emmaus, einem Mädchen im Garten und einer Ruhe auf der Flucht von 1895, einem kaum bekannten stimmungsvollen Werke des Meisters, das den biblischen Vorgang in den deutschen Wald versetzt. Die Plastik endlich ist mit Georg Kolbes Büste des Reichskanzlers von Bethmann Hollweg und den beiden Büsten des Direktors Steinbach und des Geheimrats Lamprecht von Max Klinger vornehm vertreten. ss

NEKROLOGE

Eugen Dücker (geb. am 10. Februar 1841, gest. am 6. Dezember 1916). 75 Jahre ist Dücker alt geworden, aber er hatte sich nicht überlebt wie so viele berühmtere Düsseldorfer Künstler vor ihm. Vielleicht hatte die Beschäftigung mit der heranwachsenden künstlerischen Jugend ihn vor jedem marasmus senilis bewahrt. Denn Lehrer war er

vor allen Dingen und sicherlich einer der besten, weil weitherzigsten, die je an der rheinischen Kunstakademie gewirkt haben. Seitdem er 1872 die Leitung der Landschafterklasse übernahm, haben Unzählige, und auffallend viele Berufene unter ihnen, Solidität des Malwerks und eine bis zur Nüchternheit treue Naturbeobachtung von ihm übernommen. Wer solche Lehren als Fundament nahm, konnte weiterbauen, ohne je von diesem Einsichtigen gehemmt zu werden. Dücker sah zu und verstand es, fremder Erfolge sich zu freuen. Zu seinem Schülerkreise gehörten Künstler wie Hans Herrmann und Heinrich Hermanns, die verheißungsvoll anfingen, doch frühem Ermatten anheimfielen, aber auch Olof Jernberg, dessen Fortgang nach Königsberg noch heute in Düsseldorf beklagt wird, Liesegang, der so verständnisvoll in den »Rheinlanden« über den Meister schrieb, Westendorp, Clarenbach und der Sucher Ophey. Wenn uns Dückers »Realismus« heute etwas verstaubt vorkommen sollte, so darf doch nie vergessen werden, wie unendlich segensreich sein Protest gegen die Spätromantik wirkte, als er, der früh Berühmtgewordene, die baltische Heimat mit dem Rheine vertauschte. Schaarschmidt hat in seiner so lückenhaften, weil allzu akademischen Geschichte der Düsseldorfer Kunst diese Seite von Dückers Bedeutung sehr richtig erkannt und lebendig geschildert. — Doch wäre es ungerecht, die eigene malerische Tätigkeit des Künstlers hinter der didaktischen zurückzustellen. Man kennt sie eigentlich sehr wenig. Solcher Ausspruch mag verwundern, da ja die meisten deutschen Museen einen »Dücker« besitzen. Aber es ist geradezu erstaunlich, wie wenig günstig die Düsseldorfer Malerei der frühen, der Achenbach- und der Neuzeit in unseren öffentlichen Sammlungen — ich denke etwa an Berlin und München — vertreten ist. Allein dieser Umstand hätte die Revision, wie sie ursprünglich für die Düsseldorfer »Ausstellung westdeutscher Kunst 1915« geplant war, als berechtigt und notwendig erscheinen lassen müssen. Ich kenne nicht die frühesten Bilder des Meisters in den Museen von Moskau, St. Petersburg, Reval und Ssaratoff, auch nicht, was in den Schlössern des Zarenhauses versteckt ist, aber wenn ich von den hier und da auftauchenden stillen und delikaten Landschaften vom Ende der sechziger und aus den siebziger Jahren schließen darf, muß ihre Qualität sehr hoch sein. Auch ist es ein Irrtum, anzunehmen, daß der Künstler damals ausschließlich Küstenbilder und Marinen gemalt habe. Das schönste Gemälde, das ich von Dücker gesehen habe, ist die »Landschaft mit den Holzfällern« (1869) in der gewählten Sammlung des Konsuls Dr. Friederich in Düsseldorf. Hier ist eine Intimität, wie sie damals nicht nur in Düsseldorf selten war, zugleich eine seltene Schönheit des Malwerks und der Farbe. Wenn man es nicht wüßte, erführe man es vor Kunstwerken wie diesem: Dücker hat die großen Franzosen von Barbizon nicht nur gekannt; er kam ihnen gelegentlich erstaunlich nahe. — Nun ist er dahingegangen, der bis zum Tode Pflichttreue und Arbeitsame. Wenn sein Nachlaß öffentlich gezeigt werden sollte, hoffentlich in einer gesiebteren Ausstellung, als sie in Düsseldorf üblich sind, wird man sonderlich von den Ölstudien überrascht sein, die in großer Menge seine Atelierschränke füllten. Fein und frisch sind sie zugleich und von jener Unbefangenheit, wie wir sie gerade bei alten Herren schätzen, die so gemessen und zurückhaltend durch das Leben schreiten. *Walter Cohen.*

FUNDE

Ein sehr bemerkenswerter Menzel-Fund ist durch den Leipziger Bibliophilen-Abend ans Licht gebracht und in einem splendiden Privatdruck in Buchform soeben für die Mitglieder dieser Vereinigung veröffentlicht worden: »Sieben vergessene Holzschnitte zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen«. Die Herausgabe ist schon seit 1914 vorbereitet und nur durch den Krieg etwas verzögert worden. — In dem Text der Veröffentlichung bringt Gustav Kirstein einige neue Tatsachen bei, die für die Geschichte des Kugler interessant sind; im wesentlichen folgende: Der Absatz des bei J. J. Weber 1840—1842 erschienen Buches ließ sich zunächst sehr gut an, hat aber dann doch wohl nicht den anfänglichen Erwartungen entsprochen. Von der 1. Lieferung wurden 10000 Exemplare, von der 2. bis 5. 6000, von der 6. bis 10. 5000 und schließlich von der 11. bis 20. 4500 gedruckt. Diese eigentliche Auflage hat fünfzehn Jahre, also bis 1855 gereicht, während schon 1842, nach Vollendung des Druckes, Menzel auf Wunsch seines Verlegers sich mit den Vorbereitungen für die 2. Auflage beschäftigt hatte. Für diese Auflage schuf er zwölf neue Stöcke, die alle diejenigen Illustrationen der ersten Auflage, die sein besonderes Mißfallen erregten, ersetzen sollten. Diese Stöcke sind spurlos verschwunden. Es ist auch nicht festzustellen, welche Abbildungen sie überhaupt betroffen haben. Fest steht nur Menzels Empörung über diesen durch die Sorglosigkeit des Verlegers verschuldeten Verlust. Vier weitere Ersatzstöcke, die er später noch gezeichnet und bei sich behalten hatte, sind schließlich in den Neudruck von 1856 gekommen. Außerdem schuf Menzel 1842 für die zweite Auflage eine Art Supplement, bestehend aus der Wiedergabe der sechs Statuen auf dem Berliner Wilhelmsplatz und der sieben besonders hervoragenden Prachtbauten, die unter persönlicher Anteilnahme des Königs in Potsdam und Berlin errichtet worden sind. Diese dreizehn Stöcke sind erhalten geblieben und sollten 1856 endlich bei dem Neudruck Verwendung finden. Auf Wunsch des Verlegers sollte das Buch aber statt seines bisherigen Preises von 6 Talern auf 5 Taler gebracht werden, so daß er die Aufwendungen für Neuanfertigungen einzuschränken suchte. Also ließ er nur die Helden-Statuen schneiden, die ja auch bekanntlich der Auflage von 1856 beigegeben sind (irrtümlich am Anfang, statt, wie Menzel gewünscht hatte, am Schluß). Jene sieben Prachtbauten blieben beiseite gestellt und wurden damals nicht geschnitten. So sind die köstlichen Stöcke unberührt bis heute bei dem Sohne des Verlegers Hermann Mendelssohn, der inzwischen von Weber den Verlag des Werkes erworben hatte, liegen geblieben, bis sie jetzt im Auftrage des Leipziger Bibliophilen-Abends durch Reinhold Hoberg vorzüglich geschnitten worden sind. Dabei wurde die Vorsicht beobachtet, nicht die Blöcke zu schneiden, auf denen Menzels Zeichnung sich befindet, sondern von ihnen auf photographischem Wege Duplikate herzustellen, was für den Ausfall der Arbeit sachlich gleichgültig ist, dafür aber die wundervollen Dokumente von Menzels Hand unangetastet läßt. — Noch eine weitere merkwürdige Tatsache ist bei den mit der Herausgabe verbundenen Forschungen zutage getreten: Im Jahre 1867 sind bei dem Brande in der Druckerei die ersten 70 Stöcke des Kugler »des Feuertodes verfahren« (wie Menzel schreibt). Von einem größeren Teil davon waren Klischeeabgüsse vorhanden, die an die Stelle der Stöcke treten konnten; eine Reihe von Stöcken aber mußte nach den Drucken der ersten Auflage ohne Menzels Aufsicht neu geschnitten werden, und man kann durch scharfen Vergleich der ersten Auflage und der späteren die nachgeschnittenen Stöcke feststellen. Leider gehört zu ihnen auch z. B. die ursprünglich von Vogel geschnittene Hausandacht bei Friedrich Wilhelm I. — Die sieben Holzschnitte, die nun jetzt ans Licht treten, sind folgende: Die Bildergalerie von Sanssouci, Das Neue Palais, Die Communs,

Der Potsdamer Marstall, Die Berliner Bibliothek, Das Palais des Prinzen Heinrich (Universität), und die Gensdarmen-Türme. Es braucht kaum gesagt zu werden, daß der graziöse Reiz, mit dem Menzel solche Architekturen in Verbindung mit Staffage zu geben weiß, auch diese Zeugnisse seiner Hand beseelt; die Vorzeichnung auf dem Stock ist Strich für Strich bis ins letzte und feinste genau mit hartem Bleistift in das Holz eingedrückt. Reinhold Hoberg hat die schwierige Arbeit des Schneidens mit anerkennenswerter Geschicklichkeit geleistet.

WETTBEWERBE

Der **Badische Kunstgewerbeverein** und der **Elsaß-Lothringer Kunstgewerbeverein** schreiben unter den deutschen Künstlern einen **Wettbewerb aus zur Erlangung von Entwürfen zu Gedenkzeichen** für gefallene Krieger und zu Erinnerungszeichen an den Wiederaufbau kriegszerstörter Orte und Gebäude. Es sind drei Preise und drei vierte Preise ausgesetzt. Die Bedingungen sind von der Geschäftsstelle des Bad. Kunstgewerbevereins in Karlsruhe erhältlich.

AUSSTELLUNGEN

München. Die Errichtung des geplanten **Neubaues für die Sezession** scheint bis nach Friedensschluß verschoben werden zu müssen. Jedenfalls wird die Regierung, die wie schon früher gemeldet, den Bauplatz zur Verfügung stellt, bei den Bauplänen noch ein Wort mitreden. Im übrigen beabsichtigt die Sezession im kommenden Jahr in verschiedenen deutschen Städten wie Hamburg, Wiesbaden und Essen auszustellen und im Sommer sich im Glaspalast bei einer beschränkt internationalen Ausstellung zu beteiligen.

Eine Nolde-Ausstellung bei Thannhauser konnte die Münchener noch weniger von dem vielgepriesenen überragenden Talent dieses Künstlers überzeugen, als die ungleich imposantere Ausstellung, die man vor einigen Jahren in dem Diezelschen Kunstsalon zu sehen bekam. Es fehlt Nolde sowohl die zwingende Größe eines Munch wie die Selbstverständlichkeit und Naivität jener Volkskunst, auf der er sein Werk aufzubauen sucht. Die Lesser Ury-Ausstellung am gleichen Ort bestätigt das Urteil, das hier bereits von anderer Seite gelegentlich der Berliner Ausstellung gefällt worden ist. Es ist gut, einmal zu sehen, daß auch in Berlin jene Art von Atelierkunst blüht, die man München ständig zum Vorwurf macht, wobei ich bemerken möchte, daß Münchner Bilder dieses Schlages immer einen weit besseren Aufbau zeigen als die Urys. Sehr erfreulich war die Ausstellung einer größeren Anzahl von Zeichnungen R. von Hörschelmanns bei Caspari. Hörschelmann findet für seine erfrischende, kindliche Romantik, die ein ungewöhnlich inniges Verhältnis zur Natur verrät, immer mehr die rechte Weise. *A. L. M.*

Mannheim. Ausstellung aus Privatbesitz. Zugunsten des Roten Kreuzes und der städtischen Zentralfürsorge wird am 24. Dezember eine umfangreiche Ausstellung von Gemälden aus Mannheimer Privatbesitz in der Städtischen Kunsthalle und im Kunstverein eröffnet werden. Die Ausstellung wird bis Ende Januar 1917 dauern und Werke aus allen Zeitabschnitten der Malerei enthalten: Deutsche, Italiener, Niederländer, Engländer, Franzosen usw. bis in die neueste Zeit. Das bis jetzt zusammengebrachte Material gibt einen überraschend reichen Einblick in die Mannheimer Sammlertätigkeit seit dem Mannheim von 100 Jahren her. Ebenso überraschend ist auch die Entwicklung des Sammlerwesens, das sich in vier scharf getrennten Phasen vollzieht. Eine kleine Anzahl völlig neuer Künstlererscheinungen konnten durch ganze Serien von Werken zur Anschauung gebracht werden. Auf diese Ausstellung wird später zurückzukommen sein.

LITERATUR

Möller van den Bruck, *Der preußische Stil.* München 1916, R. Piper & Co.

»Stil ist geistige Kunst. Das reine Sein hat einst den Menschen erdacht. Im unreinen Sein wurde der Mensch verwirklicht. Im Stil findet der Mensch wieder zu seinem Ebenbilde zurück. Stil ist Bewußtsein.« So und ähnlich schmettern viele Kapitelanfänge dieses Buches, und diese Kostprobe mag genügen, die gereizte, geistreichelnde, gewollte Ausdrucksweise, das gedanklich Verblasene den geistesverwandten Feinschmeckern zu empfehlen. Schwer nur widersteht man der Versuchung, dies Buch in seinem eigenen »Stil« anzuzeigen; es trägt seine Parodie in sich.

Der »preußische Stil«, in dem der Verfasser die klassische Ausdrucksweise des soldatischen und disziplinierten preußischen Wesens, gesteigert zu einer monumentalen Sichtbarkeit erkennt, bestaunt, feiert — »so daß wir, wenn wir von einem preußischen Stil sprechen, vor einem Stil an sich stehen« —: dieser preußische Stil scheint mir nicht sowohl eine historische Tatsache, als eine eigenmächtige Konstruktion seines Entdeckers und Propheten, das Ergebnis einer ästhetischen Kriegspsychose. Augenscheinlich war, als Möller van den Bruck sich zum Schreiben niedersetzte (um es in seiner Art zu sagen), der Weltkrieg das Gegebene. Nur damit kann ich mir neben den stilistischen die gedanklichen Verstiegenheiten, das Gestelzte und Verschrobene, das reizt, peinigt und in seiner Einseitigkeit den Widerspruch herausfordert, erklären.

Als Heros dieses Stils wird Friedrich Gilly ausgeschrien. Er hält die hohe Mitte zwischen Schlüter, dessen »deutsches Römertum eine preußische Wahlverwandtschaft war, die freilich zu einem preußischen Stil erst später führen sollte«, und zwischen Schinkel, der »ein Bewußtsein« ist, indem er die Schlütersche Überform auf die Grundform bringt. In der weiteren Ausführung dieser Gedanken wird viel mit Fleiß Erlesenes beigebracht. Dem Kenner verursacht es Erstaunen und Ärger zugleich, wenn er sieht, wie ein reiches, freilich in keiner Einzelheit selbst erforschtes Tatsachenmaterial im Dienste einer verkehrten, einseitigen Grundanschauung vergewaltigt wird. Dieser Radikalismus kennt keine Schattierungen, diese Versteiftheit will, fritzisch gesprochen, »nicht marchandieren«. So kommen die falschen Wertungen dutzendweise zustande.

Doch wäre es kaum im Sinne des Verfassers, über Einzelheiten mit ihm zu rechten. Dies Buch erscheint gefährlich, weil es eine falsche Grundanschauung mit Belesenheit unterstützt. Es ist alles andere als oberflächlich, und so sehr es im Ganzen verfehlt ist, so wird man doch Einzelnes, das meiste in dem Kapitel »Berlin«, wo ausführlich von Schinkel die Rede ist, gelten lassen dürfen. Der Verlag hat für gediegene Ausstattung und ausgezeichnete Abbildungen, vielfach nach den Aufnahmen der Kgl. Meßbildanstalt, Sorge getragen. »Auf falsche Meinung klag' ich allein.« *Hans Mackowsky.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 14. 1. Januar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DIE STELLUNG DER KUNSTGESCHICHTE AN DEN DEUTSCHEN HOCHSCHULEN

VON WILHELM WAETZOLDT

Auf dem letzten Internationalen Kunsthistoriker-Kongreß in Rom (1912) habe ich im Auftrage des Vorstandes über die Stellung der Kunstgeschichte an den deutschen Hochschulen berichtet (Auszug in der Internationalen Monatsschrift, Jahrgang 7, Spalte 639 ff).

Selbst wenn dieser Bericht jemals erscheinen sollte — er würde in den Tatsachen veraltet sein. Wahrscheinlich ist es ja aber, daß er mit andern Referaten und — Illusionen begraben bleibt.

Nach dem Kriege wird sich voraussichtlich auch in der äußeren Stellung unseres Faches an den deutschen Hochschulen manches ändern, wie wir hoffen: zum Guten! Es ist daher, glaube ich, nicht unerwünscht, die augenblickliche Lage der Kunstgeschichte und ihre bisherige äußere Entwicklung zu überblicken.

Die folgenden Zusammenstellungen beschränken sich auf die reichsdeutschen Universitäten, Technischen Hochschulen, Kunstakademien, Handelshochschulen, die Akademien in Braunsberg und Posen und das Kolonialinstitut, sowie das Allgemeine Vorlesungswesen in Hamburg. Anhangsweise sind auch die kunstgewerblichen Fachschulen berücksichtigt worden. Außer Betracht bleiben mußten dagegen die freien hochschulähnlichen Anstalten, wie die Freie Hochschule, die Lessing-Hochschule und die Humboldt-Akademie in Berlin, die Akademie für Jedermann in Mannheim, das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt a. M. und die Frauenhochschule in Leipzig.

Allen Behörden und Fachgenossen, die mich durch die Erteilung von Auskünften bereitwilligst unterstützt haben, spreche ich auch an dieser Stelle meinen Dank aus.

Den statistischen Übersichten sind die Verhältnisse vom 1. Oktober 1916 zugrunde gelegt.

1. Universitäten

	o. Prof.	o. Honor.-Prof.	a. o. Prof.	Priv.-Doz.	Bemerkungen
Berlin	1	—	1	6	
Bonn	1	—	—	3	
Breslau	1	—	—	2	
Erlangen	—	—	1	—	
Frankfurt a. M.	1	1	—	—	
Freiburg i. B.	1	—	1	1	Ein o. Prof. im Ruhestand, a. o. Prof. nicht etatsmäßig
Gießen	—	—	1	—	Ein o. Prof. im Ruhestand
Göttingen	1	—	—	—	Ein o. Prof. im Ruhestand
Greifswald	—	—	1	—	
Halle	1	—	—	—	
Heidelberg	1	—	—	—	
Jena	—	—	2	—	Ein a.o.Prof. liest Archäologie u. Kstgesch., ein a. o. Prof. nicht etatsmäßig und ohne Lehrauftr. f. Kunstgesch.
Kiel	1	—	—	—	
Königsberg	1	—	—	—	
Leipzig	1	—	—	1	
Marburg	1	—	—	1	
München	1	1	1	2	a. o. Prof. nicht etatsmäßig
Münster	1	—	—	1	
Rostock	—	—	—	—	Nur 1 Priv.-Doz. f. Ästh. u. Allgem. Kunstwsch.
Straßburg	1	—	—	2	Ein o. Prof. im Ruhestand
Tübingen	1	—	—	—	
Würzburg	—	—	1	—	
22	16	2	9	19	

2. Technische Hochschulen

	Etatsm. Prof.	a. o. Prof. bzw. Doz.	Priv.-Doz.	Bemerkungen
Aachen	1	—	—	
Braunschweig	—	1	1	
Breslau	—	—	—	Dozent f. Kunstgesch. fehlt, da noch keine Architekt.-Abteilung vorhanden ist
Charlottenburg	1	1	1	
Danzig	1	—	—	
Darmstadt	1	—	1	
Dresden	1	—	—	
Hannover	1	—	2	
Karlsruhe	1	1	—	a. o. Prof. nicht etatsmäßig
München	1	1	—	
Stuttgart	1	—	—	
11	9	4	5	

3. Kunstakademien

	Doz.	Bemerkungen
Berlin	1	Die Dozenten sind Universitätslehrer und Museumsbeamte
Breslau	1	
Cassel	1	
Dresden	1	
Düsseldorf	1	
Karlsruhe	1	
Königsberg	1	
München	1	
Stuttgart	1	
Weimar	1	
10	10	

4. Handelshochschulen

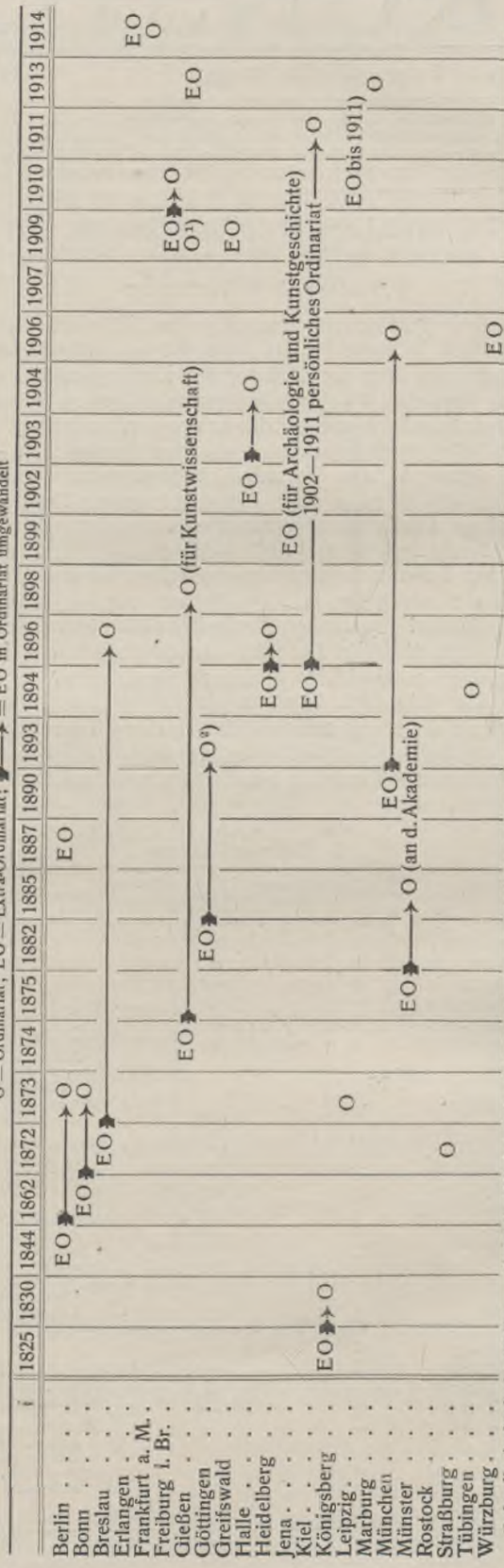
	Doz.	Bemerkungen
Berlin	1	Dozent im Nebenamt
Köln	Zahl schwankt	Nebenamtliche Lehrkräfte aus Köln, Bonn und Aachen
Leipzig	1	
Mannheim	—	Die kunstgeschichtlichen Vorlesungen sind übernommen von der »Akademie für Jedermann«
München	2	Die Dozenten (Universitätslehrer) gehören dem Lehrkörper nicht an
5	4	

6. Kunstgewerbeschulen mit kunstgeschichtlichem Unterricht

Städte	Kunstgewerbeschulen	Bemerkungen
Aachen . . .	Städt. Kunstgewerbeschule	
Altona . . .	Städt. Handwerker- u. Kunstgewerbeschule	
Barmen . . .	Städt. Handwerker- u. Kunstgewerbeschule	
Berlin . . .	Kgl. Kunstschule	
Berlin . . .	Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums	
Bernburg . .	Städt. Handwerkerschule	
Bielefeld . .	Städt. Handwerker- u. Kunstgewerbeschule	
Braunschweig.	Städt. Gewerbeschule	
Bremen . . .	Gewerbemuseum	
Bromberg . .	Kgl. Handwerker- u. Kunstgewerbeschule	
Charlottenburg	Städt. Kunstgewerbe- und Handwerkerschule	
Dessau . . .	Städt. Kunstgewerbe- und Handwerkerschule	
Dortmund . .	Handwerker- und Kunstgewerbeschule	
Dresden . . .	Kgl. Kunstgewerbeschule	
Düsseldorf . .	Staatl. Zeichenlehrerkurse	
Elberfeld . .	Städt. Handwerker- u. Kunstgewerbeschule	
Erfurt . . .	Staatl. städt. Handwerker- und Kunstgewerbeschule	
Essen a. R. . .	Handwerker- und Kunstgewerbeschule	
Flensburg . .	Städt. kunstgewerbliche Fachschule	
Frankfurt a. M.	Kunstgewerbeschule des mitteldeutschen Kunstgewerbevereins	Geschichtliche Stillehre des Kunstgewerbes
Halle	Staatl. städt. Handwerkerschule	
Hamburg . .	Staatl. Kunstgewerbeschule	
Hanau . . .	Kgl. Zeichenakademie	
Hannover . .	Staatl. städt. Handwerker- und Kunstgewerbeschule	
Hildesheim .	Handwerker- und Kunstgewerbeschule	
Karlsruhe . .	Großh. Kunstgewerbeschule	
Kassel . . .	Kgl. Kunstgewerbeschule	
Kiel	Städt. Handwerkerschule	
Köln	Städt. Kunstgewerbe- und Handwerkerschule	
Königsberg .	Kgl. Provinzial Kunst- und Gewerbeschule	Von Mitte nächsten Jahres an
Krefeld . . .	Handwerker- und Kunstgewerbeschule	
Leipzig . . .	Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe	
Magdeburg .	Städt. Kunstgewerbe- und Handwerkerschule	
Mainz . . .	Großh. Kunstgewerbe- und Handwerkerschule	
München . .	Kgl. Kunstgewerbeschule	
Münster . . .	Kunstgewerbeschule	
Nürnberg . .	Kgl. Kunstgewerbeschule	
Pforzheim . .	Großh. Kunstgewerbeschule	
Rostock . . .	Kunstgewerbeschule	
Straßburg . .	Städt. Kunstgewerbeschule	
Stuttgart. . .	Kgl. Kunsgewerbeschule	
Trier	Handwerker- und Kunstgewerbeschule	Stilgeschichte u. ornamentale Stillehre (historisch)
Weimar . . .	Großh. Kunstgewerbeschule	

8. Gründungsjahre der Lehrstühle an den Universitäten

O = Ordinariat; EO = Extra-Ordinariat; ➡ = EO in Ordinariat umgewandelt



1) An die Archäologie gefallen. — 2) Schon 1831 Lehrauftrag für: Zeichenkunst und die auf die bildenden Künste sich beziehenden Wissenschaften durch Erteilung eines geschmackvollen Unterrichts.

5. Anstalten mit Hochschulcharakter

	Prof.	Doz.	Bemerkungen
Kgl. Akademie zu Braunsberg	1	—	Christliche Archäologie und Kunstgeschichte, gelesen von einem Theologen
Kolonialinstitut und Allgem. Vorlesungswesen zu Hamburg	—	3	Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, gelesen von Museumsbeamten
Kgl. Akademie zu Posen	1	—	
3	2	3	

7. Übersicht der Lehrkräfte

	Universität	Technische Hochschule	Kunstakademie	Handelshochschule	Anstalt mit Hochschulcharakter	Kunstgewerbeschulen
O. Prof. bzw. etatsm. Prof.	16	9	—	—	—	—
O. Honor.-Prof. . .	2	—	—	—	—	—
A. O. Prof. bzw. Doz.	9	4	—	—	—	—
Priv.-Doz.	19	5	—	—	—	—
O. Prof. im Ruhestand	4	—	—	—	—	—
Doz.	—	—	10	4	5	43
	50	18	10	4	5	43

Gesamtzahl: 130

9. Politische Übersicht

Staat	Universität	Technische Hochschule	Kunstakademie	Handelshochschule	Anstalt mit Hochschulcharakter	Kunstgewerbeschulen
Anhalt	—	—	—	—	—	Bernburg
"	—	—	—	—	—	Dessau
Baden	Freiburg	Karlsruhe	Karlsruhe	Mannheim	—	Karlsruhe
"	Heidelberg	—	—	—	—	Pforzheim
Bayern	Erlangen	—	—	—	—	—
"	München	München	München	München	—	München
"	Würzburg	—	—	—	—	Nürnberg
Braunschweig	—	Braunschweig	—	—	—	Braunschweig
Freie und	—	—	—	—	—	Bremen
Hansestädte	—	—	—	—	Hamburg	Hamburg
Hessen	Gießen	Darmstadt	—	—	—	—
Mecklenburg	Rostock	—	—	—	—	Rostock
Preußen	—	Aachen	—	—	—	Aachen
"	—	—	—	—	—	Altona
"	—	—	—	—	—	Barmen
"	—	—	—	—	Braunsberg	—
"	Berlin	—	Berlin	Berlin	—	Berlin
"	—	—	—	—	—	Bielefeld
"	Bonn	—	—	—	—	—
"	Breslau	Breslau	Breslau	—	—	—
"	—	—	—	—	—	Bromberg
"	—	Charlottenburg	—	—	—	Charlottenburg
"	—	Danzig	—	—	—	—
"	—	—	—	—	—	Dortmund
"	—	—	Düsseldorf	—	—	Düsseldorf
"	—	—	—	—	—	Elberfeld
"	—	—	—	—	—	Erfurt
"	—	—	—	—	—	Essen
"	—	—	—	—	—	Flensburg
"	Frankfurt a. M.	—	—	—	—	Frankfurt a. M.
"	Göttingen	—	—	—	—	—
"	Greifswald	—	—	—	—	—
"	Halle	—	—	—	—	Halle
"	—	—	—	—	—	Hanau
"	—	Hannover	—	—	—	Hannover
"	—	—	—	—	—	Hildesheim
"	—	—	Kassel	—	—	Kassel
"	Kiel	—	—	—	—	Kiel
"	—	—	—	Köln	—	Köln
"	Königsberg	—	Königsberg	—	—	Königsberg
"	—	—	—	—	—	Krefeld
"	—	—	—	—	—	Magdeburg
"	—	—	—	—	—	Mainz
"	Marburg	—	—	—	—	—
"	Münster	—	—	—	—	Münster
"	—	—	—	—	Posen	—
"	—	—	—	—	—	Trier
Reichslande	Straßburg	—	—	—	—	Straßburg
Sachsen	Leipzig	—	—	Leipzig	—	Leipzig
"	—	Dresden	Dresden	—	—	Dresden
Sachsen-Weimar	Jena	—	—	—	—	—
"	—	—	Weimar	—	—	Weimar
Württemberg	Tübingen	—	—	—	—	—
"	—	Stuttgart	Stuttgart	—	—	Stuttgart
11	22	11	10	5	3	42

Aus den statistischen Übersichten ergibt sich: Ordinariate für Kunstgeschichte fehlen noch an folgenden sechs Universitäten: Erlangen, Gießen, Greifswald, Jena, Rostock und Würzburg. Etatsmäßige Professuren fehlen an den Technischen Hochschulen: Braunschweig und Breslau. Ferner sei bemerkt, daß ohne kunstgeschichtlichen Unterricht die sechs kunstgewerblichen Schulen sind: Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Breslau, Städtische Gewerbeschule in Elbing, Kreisbau- und Handwerkerschule in Kaiserslautern, Gewerbeschule in Thorn, Wredowsche Zeichenschule in Brandenburg a. H. und Kunstgewerbliche Zeichenschule in Oldenburg i. Gr.

Wenn man sieht, daß im 19. Jahrhundert die erfolgreichsten Jahre für die akademische Stellung der Kunstgeschichte die auf den Krieg folgenden Jahre 1872—1873 waren, in denen vier Ordinariate begründet wurden, so liegt es nahe, zu hoffen, daß auch nach Beendigung des gegenwärtigen Krieges ein gleich günstiges Jahr kommen möge, das vor allem uns die Umwandlung der Extraordinariate in Erlangen, Gießen, Greifswald, Jena und Würzburg in Ordinariate und eine etatsmäßige Fachvertretung in Rostock bringt.

AUS DER DRESDNER GEMÄLDEGALERIE

Als im Juni 1916 der Wirkl. Geh. Rat Dr. Lingner starb, hinterließ er der Kgl. Gemäldegalerie, für die er zu Lebzeiten oft mit der Tat eingetreten war, ein sehr ansehnliches und wertvolles Vermächtnis. Lingner war kein Kunstsammler im eigentlichen Sinn, seine Erwerbungen gingen in erster Linie aus dem Schmuckbedürfnis für prunkvolle Behausungen hervor, für den Albrechtsberg in Loschwitz und für die in der Art ihrer Wiederherstellung einzigartige Burg Tarasp im Oberengadin. Eine besonders warme Vorliebe auf dem Gebiete der neueren Malerei aber besaß er, die Vorliebe für Franz von Stuck, von dem er im Laufe der Jahre elf Bilder zusammengebracht hatte. Die Galerie verdankt seinem Vermächtnis zwei der besten Werke des Münchner Malers: eines seiner Hauptstücke, das einst auf der Großen Internationalen Ausstellung in München in den neunziger Jahren beträchtliches Aufsehen erregt hat, die »Vertreibung aus dem Paradiese«, und den an Böcklins Auffassung erinnernden »Centauren mit Nymphen«. Lingner liebte es, sich in seiner Behausung auf dem Albrechtsberg mit den Bildnissen großer Männer zu umgeben; Treppenhaus und Bibliothek zierten Marmorbüsten von der Hand Klingers, Kolbes u. a. Ein lebensgroßes Bismarckbildnis von Lenbach hat er der Gemäldegalerie hinterlassen.

Noch vor Beginn des Krieges hatte Lingner große Pläne für die Ausgestaltung seines Besitzes Albrechtsberg. Der Anbau eines großen Speisesaales nach Plänen Dülfers war beschlossen, als der Krieg dieses Projekt des vielbeschäftigten Mannes beiseite schob. Als dekoratives Schmuckstück für diesen Raum war das große 5½×4½ m messende Freskogemälde eines Schülers des Paolo Veronese vorgesehen, das Lingner nun in seinem Testament der Gemäldegalerie vermacht hat. Das sehr geschickt von der Wand abgelöste und auf Leinwand übertragene Stück hat bereits im Treppenhaus der Gemäldegalerie seine Aufstellung gefunden. Es stammt aus einem Palast der Familie Regazzoni in Sacile bei Pordenone und stellt inmitten einer mächtigen palladiesken Hallenarchitektur, geschmackvoll ganz in kühlen grauen Tönen mit etwas Rot, Grün, Gelb und Violett gehalten, eine Familienempfangsszene dar. Sein Urheber ist einer der Veroneseschüler um 1570, vielleicht Francesco Montemezzano. Jedenfalls ist von der gleichen Hand jene »Beweinung Christi« mit den Stiftern im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, die alle stilistischen Eigenheiten des Freskos, vor allem in den glänzend gemalten Brustbildnissen zeigt. — Noch zwei andere ältere Gemälde, die Halbfigur einer Lucrezia von Francesco Francia und eine fast lebensgroße Madonna mit dem kleinen Johannes von Bacchiacca, gehören zu diesem Vermächtnis. Der Francia, ein schönes und charakteristisches Stück des Bologneser Meisters, dient als willkommene Ergänzung der von altersher in der Kgl. Sammlung vorhandenen Werke von seiner Hand Das gut erhaltene Bild wurde 1914 aus Londoner Privatbesitz erworben. Auch die Madonna ist ein dekorativ prächtiges und in seiner Art und Größe ungewöhnliches Zeugnis der Kunst Bacchiaccas, von der die außeritalienischen Sammlungen nur Bilder kleineren Formats besitzen. —

Die Kriegszeiten haben eine weitere Vermehrung der Sammlung nicht erheblich gehindert. Konnte im vergangenen Jahr u. a. der Ankauf einer künstlerisch so bedeutsamen Folge wie Slevogts Bilder aus Ägypten verwirklicht werden, so hat schon der Beginn des Jahres 1916 die Erwerbung eines neuen Bildnisses von Liebermann, das den Generaloberst von Bülow darstellt, und einer ungewöhnlich feinen Rheinlandschaft aus den siebziger Jahren von Thoma gebracht. Das Brustbild einer Römerin von Feuerbach kam als Vermächtnis der Frau Schröter hinzu. Unter den neuesten Erwerbungen aber ragt das Bildnis der »Dame im braunen Kleid« von Wilhelm Trübner hervor.

Das Porträt ist in demselben Jahr 1876 in München gemalt wie die schon früher erworbene »Dame mit dem blauen Hut«. Nicht nur die meisterliche fleckenhafte Technik macht den Reiz und die Schönheit dieses überragenden Werkes aus, wie uns mancher glauben machen möchte, der immer noch in Trübner nur den Nachahmer Leibls zu sehen vermag. Das Bild besitzt eine einfache Schönheit und Harmonie des tiefen Tons, die wohl an Malerwerke der größten vergangenen Meister erinnern darf, dabei einen Reichtum der Untertöne, alle in dem geschmackvollen kühlen Braun des Kleides gipfelnd. Und wer mit der Vorstellung von Trübner nichts als den Begriff des bedeutenden Technikers verbindet, möchte schon durch dieses Bildnis eines anderen belehrt werden. Denn in der selbstbewußten, beinahe stolzen Haltung, die auch in der eckigen Verteilung der Flächen zur Geltung kommt, in dem nicht unedlen Gesicht mit dem lauernden Blick — die Augen erscheinen feucht durch den Reflex auf dem Farbengrad des unteren Lids —, dem sinnlichen Mund erscheint dieses Porträt

einer Unbekannten als ein Meisterstück eindringlicher psychologischer Beobachtung.

Dem gleichen Münchner Künstlerkreis und denselben für die deutsche Kunst so glücklichen Jahren (1880) entstammt ein auf der Versteigerung der Dresdner Sammlung des Kommerzienrats Schmeil erworbenes Bild, »Der neue Stutzen« von Karl Haider. Als Figurenstück von mittlerer Größe — vier Jäger beim Trunk um einen Holztisch, der jüngste untersucht den Stutzen — nimmt es eine Ausnahmestellung im Lebenswerk des sonst als Landschafter bekannteren Malers ein. Man kann es als das Hauptwerk Haiders, des Freundes von Leibl, bezeichnen, von dem er sich trotzdem in künstlerischer Hinsicht so weit entfernt, daß es als ein höchst eigenartiges Erzeugnis deutscher Kunst für die Sammlung erwünscht sein mußte. Mit Leibls Kunst ist das Motiv des Bildes verwandt, sonst nichts. Es zeigt nichts vom Reiz der farbigen Oberfläche bei Leibl, die Farben sind im Gegenteil ernst und schwer, Weißgrau, Grün und Braun, die Malerei eher gequält als frei. Aber die ganze Darstellung besitzt eine schwere wuchtige Kraft der Empfindung und eine zu Leibl ganz entgegengesetzte Art zu stilisieren, die dieses Bild unter hundert anderen aus seiner Zeit, Defreggers Bauerndarstellungen einbegriffen, immer als Sondererscheinung bemerklich machen wird. Jedenfalls trägt Haiders »Neuer Stutzen« zusammen mit den Bildern von Thoma, Trübner und Schuch dazu bei, daß jene große und fruchtbare Richtung der deutschen Kunst in den siebziger Jahren schon jetzt in der Dresdner Galerie als einigermaßen gut vertreten gelten kann.

Auch die neuere Dresdner Schule hat manche Bereicherung aufzuweisen. Auf der letzten Sommerausstellung der Künstlervereinigung ist ein neues Bild von Carl Bantzer, »Abendruhe« und Robert Sterls »Schuch am Dirigentenpult« erworben worden. Von der Gedächtnisausstellung des verstorbenen Oskar Zwintscher im Kunstverein gelangte das charakteristische Bildnis Ottomar Enkings und die altertümlich stilisierte Elbelandschaft bei Seußlitz in die Galerie.

Ein besonders wertvolles Werk der älteren deutschen Kunst ist durch das Entgegenkommen der Kgl. Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler auf dem Tauschwege der Gemäldegalerie als Leihgabe zugewiesen worden, der »Ehrenfriedersdorfer Altar«, über den eine Veröffentlichung von R. Bruck in den »Mitteilungen der Kgl. Sächs. Kunstsammlungen« bevorsteht. Das Altarwerk, das im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts für die Kirche von Ehrenfriedersdorf bei Annaberg entstanden ist, bildet durch die hohe Qualität seiner Tafelmalereien und den reichen Skulpturenschmuck eine ebenso prächtige wie historisch wichtige Bereicherung der deutschen Abteilung der Gemäldegalerie. —

Die fortschreitende Vermehrung der Sammlung hat es notwendig gemacht, schon vor Vollendung des bereits in seinen Fundamenten fertiggestellten Neubaues die moderne Abteilung der Galerie der so lange aufgeschobenen Umgestaltung und Neuordnung zu unterziehen. Mit Rücksicht auf den Platzmangel und die gebotene Sparsamkeit in der Verwendung der Geldmittel konnte es sich begreiflicherweise nur um ein Provisorium handeln. Seine Inangriffnahme war trotzdem dringend genug, da die Unübersichtlichkeit des Bestandes ihren Höhepunkt erreicht hatte, sehr zum Schaden der allgemeinen Schätzung dieser Abteilung der Dresdner Gemäldegalerie.

Ein beträchtlicher Teil namentlich der größeren Bilder hat ausgeschieden werden müssen und wird erst im Neubau wieder zur Ausstellung gelangen können. In ihrem Kern bietet sich die Sammlung jetzt überraschend gut dar. Liebermann und Slevogt beanspruchen dank der Erwerbungen der letzten vier Jahre einen der größeren Räume für sich. Es folgen vom linken Gebäudeflügel anfangend die Münchner, dann Böcklin, Feuerbach, Thoma und Marées sowie Uhde als Mittelpunkte der einzelnen Kabinette. In den folgenden Räumen sind möglichst geschlossen die Bilder von Trübner und Schuch, von Menzel, dann die süddeutschen Schulen, namentlich Stuttgart, untergebracht. Ludwig Richter und C. D. Friedrich nehmen ein Kabinett für sich ein. Es folgen Rayski und seine Zeitgenossen. Der große Mittelraum, in den die Treppen von unten münden, enthält vor allem die Bilder von Klinger, den großen Courbet und die Frauenfigur von Hodler. Der ganze rechte Flügel aber ist der neueren Dresdner Malerei vorbehalten. Ihr schließt sich in den letzten Kabinetten die Schule von Düsseldorf mit den Landschaften von Achenbach als Mittelpunkt an.

Die provisorische Umgestaltung der modernen Abteilung hat nicht nur den Vorzug, den Inhalt der Sammlung in einer strenger gefaßten Form vorzuführen, sie hat auch das Gute, lehrreich für die Zukunft zu wirken. Denn sie weist mit sprechender Deutlichkeit auf die Lücken in dieser Vorführung moderner Kunst hin, sie zeigt auch, daß die Erwerbungspolitik nicht immer einwandfrei gewesen ist, daß man zwar vielerlei aber oft nur viele Kleinigkeiten erworben hat, und daß für die Verwendung der nicht unbeträchtlichen Mittel, die für Ankäufe moderner Gemälde zur Verfügung standen, nur zu oft die Politik der Dresdner Ausstellungen, nicht das sachliche Interesse am weiteren Ausbau der größten sächsischen Gemäldesammlung ausschlagend gewesen ist. So konnte es kommen, daß — um wenige besonders naheliegende Beispiele anzuführen — Liebermann bis 1913 nur mit einer einzigen älteren Studie vertreten war, daß die Galerie von Trübner bis 1912 nur das schöne kleine Selbstbildnis von 1872 — und dieses als Geschenk eines Kunstfreundes — besaß. Von Leibl aber, ohne den man sich heute eine Sammlung neuerer Kunst nicht vorzustellen vermag, befindet sich außer zwei kleinen, allerdings ausgezeichneten Stücken bis jetzt kein einziges größeres Werk, von denen manches ehemals für einen verhältnismäßig niedrigen Preis auf Dresdner Ausstellungen zu haben gewesen wäre, in der Kgl. Gemäldegalerie.

Die Neuordnung läßt erkennen, daß seitdem Fortschritte gemacht, empfindliche Lücken ausgefüllt worden sind, wenn auch in Zukunft noch das meiste zu tun bleibt. Man wird sich, wenn wieder ruhige Zeiten eingekehrt sind, nicht mehr scheuen dürfen, die Er-

werbungsfrage weiterzufassen und auch die beste bisher mit wenigen Ausnahmen vernachlässigte internationale Kunst in das Erwerbungsprogramm einzubeziehen. Nur dann wird man hoffen können, daß die neuere Gemäldeabteilung einst der künstlerischen Höhe ihrer älteren Schwester nahe kommt, die doch nur dem weiten Programm ihrer Gründer die seit anderthalb Jahrhunderten gleichmäßig bewunderte Größe verdankt. *POSSE.*

DIE MÜNCHNER KRIEGSPINAKOTHEK

Der Besuch, den jüngst ein französischer Flieger München abstattete, hat bewiesen, daß die Isarstadt doch nicht so ganz außerhalb jeglicher Gefahrzone liegt. Es ist daher begreiflich, daß die Direktion der staatlichen Galerien, nicht zuletzt in Anbetracht der örtlichen Lage der Alten Pinakothek, dafür Sorge trug, die wertvollsten Stücke in bombensicheren Gelassen in Sicherheit zu bringen. Die Zahl der besonders wertvollen Bilder dieser Sammlung ist ja recht groß. Man wird sich erinnern, mit welch feinem Sieb Tschudi seinerzeit diese Sammlung von gröberen Bröckchen gesäubert hatte. Man hätte nun befürchten können, daß die Alte Pinakothek nach Entfernung so vieler wertvoller Stücke bis Kriegsende geschlossen bliebe; dies wäre doppelt schwerzlich gewesen, da zur Zeit ja auch die Neue Pinakothek nicht zugänglich ist und durch den umfangreichen Umbau in der Neuen Pinakothek und die Einrichtung des Gebäudes am Königsplatz für die neueren Gemälde das Publikum die Münchener Sammlungen moderner Kunst nicht vor Frühjahr zugänglich findet. Es ist nun erfreulich, daß die Galerieleitung doch einen Weg zu finden wußte, die Alte Pinakothek gewissermaßen als Kriegsgalerie dem Kunstfreund und Fachmann, den Künstlern, wie dem Zerstreuung suchenden Publikum wieder zugänglich zu machen. Dies geschah in der Weise, daß man wirklich nur das Beste vom Besten entfernte, allerdings mehr als 250 Bilder, und die Lücken aus den reichen Beständen des Depots und der Schleißheimer Galerie zu schließen versuchte. Daß das Niveau im allgemeinen noch immer recht hoch ist, läßt sich begreifen, da ja die beiden genannten Quellen genug Material zu liefern imstande sind, das ebensoviel malerischen Reiz, wie kunsthistorisches Interesse besitzt. Zu bemerken ist, daß auch noch einige Stücke allerersten Ranges in der Galerie verblieben sind, wie etwa das »Große jüngste Gericht« von Rubens, dessen Entfernung schließlich doch eine wenn auch nur geringe Schädigung des Bildes mit sich führen könnte, und die man offenbar erst im äußersten Notfall bewerkstelligen will. Die beiden Altniederländer-Säle sind ganz geschlossen, ebenso die drei letzten Säle, von denen zur Zeit der Spanische Saal ganz umgebaut wird. Aus dem Stiftersaal sind die Scherwände entfernt. In diesem Raum, wie in dem Saal, wo sonst Dürer und Grünewald im Verein mit Burgkmayr leuchteten, ist jetzt neben dem, was man an altdeutschen und altniederländischen Tafeln in der Galerie beließ, die Schutzmantel-Madonna eines Salzburger Meisters um 1480, bisher Frühauf zugeschrieben (gewissermaßen als Mittelstück zu den großen Schaffner-Altarflügeln), die zwei mainfränkischen Altarflügel und der große »Christophorus« von Mandyn aus der Schleißheimer Galerie ausgestellt. Wie der Mandyn waren eine große Anzahl noch zu nennende Bilder bis 1909 in der Pinakothek, aber nur zum kleineren Teil später in Schleißheim wieder ausgestellt. Es ist daher besonders für den Fachmann erfreulich, nach einer Reihe von Jahren weit mehr als hundert kunsthistorisch wertvoller Stücke, die vor allem auch wegen Platzmangel hatten desponiert werden müssen, wieder eingehend studieren zu können.

Von Dürer ist, abgesehen von den beiden Flügeln des Jabachschen Altars, nur das Fuggerporträt geblieben; Grünewald und Altdorfer sind ganz verschwunden. Eine neue Erscheinung überhaupt ist der »Christus am Ölberg«, der aus Landshut stammt und wohl in den Kreis des älteren Frueauf gehörte.

Im großen Holländersaal hängt jetzt als Gegenstück zu der »Opferung Isaaks« aus Rembrands Werkstatt die Darstellung des gleichen Vorwurfs von Rembrandts Schüler Gherwen, die 1909 aus diesem Raum nach Schleißheim übersiedelt war. Ferner ist jetzt das große »Dankgebet des Tobias« von Jan Victoors an einem Hauptplatz in der unteren Reihe untergebracht, wie überhaupt eine ganze Anzahl Bilder, die sonst mit gutem Grund in der zweiten Reihe hängen, nun durch eine günstigere Aufstellung besser zu studieren sind. Im allgemeinen hat der große Holländersaal seinen früheren Aspekt am meisten von allen Sälen bewahrt. Sonst findet sich, namentlich auch in den holländischen Kabinetten, gar manches schon lange nicht mehr Gesehene von Bega, van der Lisse, aus Schleißheim Arbeiten von Bloemart, Nouts, Moreelse, de Wet d. Ä., Verkolje, Mommers und Bleecker.

Der kleine Rubenssaal hat sein Gesicht gründlich verändert, ist aber von unleugbarer Eigenart und trägt echt vlämischen Charakter: Das große Arundelfamilienbild von Rubens sowie ein — früher hochhängendes — großes Stilleben von Fyt bilden die Mittelstücke der Hauptwände. Um sie gruppieren sich zwei aus der Aschaffenburger Galerie stammende Bildnisse von de Vos, das sonst im großen Rubenssaal über einer der Türen aufgehängte große Apostelpaar von Rubens, der »bogenschnitzende Amor« nach Parmeggianino aus Rubens' Atelier und drei Gemälde von Bockhorst. Verschiedene weniger bedeutende Rubensporträts sind geblieben. Im großen Rubenssaal hat das umfangreiche, schon leicht klassizistische Werk von Douffet »Papst Nikolaus V. in Assisi« Aufstellung gefunden sowie das so außerordentlich dekorative Bild von Snyders aus dem Prunkschlafzimmer in Schleißheim mit dem spielenden Christus und Johannesknaben aus Rubens' Werkstatt. Einen außerordentlichen vollen Klang gibt die Hauptwand, wo das große jüngste Gericht von den sonst hochhängenden, jetzt sehr gut zu studierenden Werkstattarbeiten »Aussöhnung von Römern und Sabinern« und »Krieg und Frieden« flankiert wird. Hoffentlich erfährt dadurch das so schwierige Kapitel der Rubenswerkstatt eine weitere Klärung. Der Genuß, den diese Wand bietet, wird noch dadurch er-

höht, daß in dem sog. Rubensvorsaal die Scherwände (die z. Z. Tschudi, ebenso wie die des Stiftersaales aus leicht begreiflichen, hier nicht nochmals zu erörternden Gründen hatte einziehen lassen) entfernt worden sind. Hier hängen neben einigen weniger bedeutenden Rubensporträts verschiedene Arbeiten von Rubens, die noch immer der Befreiung vor entstellender alter Übermalung warten, wie die Susanna, der Fall Sanheribs und die Bekehrung Pauli, sowie zwei der schwächeren Medicizyklusskizzen. Im van Dycksaal hat vor allem das hervorragende frühe Meisterwerk Douffets »Die Aufrichtung des hl. Kreuzes durch die Kaiserin Helena« Aufstellung gefunden, das eines der eigenartigsten und stärksten Dokumente des Caravaggio-Einflusses auf die vlämische Kunst bildet. Daneben zeugt der ausgezeichnet in diesen Saal passende große Bockhorst »Dädalus und Ikarus« ebenso wie die »Aschillesszene« im kleinen Rubenssaal den starken Einfluß van Dycks auf diesen geschmackvollen Meister, dessen Persönlichkeit noch immer nicht scharf umrissen genug uns vorgeführt worden ist. Die Streitfrage ob der in jeder Hinsicht fesselnde »Martertod der hl. Dympua« dem Gerard Zeegers oder einem noch unbekannten vlämischen Meister um 1700 zuzuweisen ist, dürfte vielleicht jetzt eher gelöst werden. Das gleichfalls aus Schleißheim stammende Bild »Amor und Dido« von Lairesse zählt wohl zu den schönsten Werken des Lütticher Meisters und gehörte eigentlich dauernd in die Pinakothek. Überraschend gut wirken neben der »Schlacht« von van Dyck die beiden großen französischen Porträts von Goudreaux und Vivien. In den vlämischen Kabinetten wird man als Ersatz für Breughel und Brouwer (von dessen Kunst nur noch ein Original eine Probe gibt) die hübschen Vleughel und Kessel aus Schleißheim hinnehmen müssen. Eine sehr starke Umänderung haben die beiden italienischen Säle erfahren, da natürlich nicht nur alle Tizianbilder sondern auch die Mehrzahl der Quattrocentobilder den Weg ins Dunkel haben gehen müssen. Es ist daher sehr verständlich, daß im hellen Quattrocentosaal alle größeren Bilder aus dem 15. und 17. Jahrhundert vereinigt wurden und der Venezianersaal vor allem das Seicento aufnehmen mußte und einen mehr dekorativen Charakter erhielt.

In dem Venezianersaal kommt jetzt Luca Giordano stark zu Wort. Die Freunde der Barockmalerei werden sich außerdem freuen, daß die lange Zeit deponierte »Madonna« von Guercino und die »Magdalena« von Schidone hier wieder Aufstellung gefunden haben. An dem Platz des Kaiser Karl von Tizian hängt das noch immer nicht genau bestimmte große Porträt des Admirals Mocenigo, das so viele spanische Elemente aufweist, flankiert von zwei religiösen Darstellungen Domenico Tiepolos aus Schleißheim. Von kleineren italienischen Bildern haben in den Kabinetten der Salvator Mundi von Boccaccino, eine weitere lombardische Erlöser-Halbfigur, sowie Madonnenbilder aus dem Francia-Kreis Aufstellung gefunden, ferner Marattas Porträt des Kardinals Rospigliosi sowie die bisher noch nie gezeigte prachtvolle Skizze Piazettas zu einer großen Himmelfahrt Mariä.

Im französischen Kabinett sieht man das entzückende Porträt einer bayerischen Herzogin im weißen Domino, eine schwarze Larve in der Linken, eine der sympathischsten Schöpfungen von Demarées, die ebenso wie die interessante, klassizistische »Szene aus dem alten Sparta« des Genfer St. Ours aus Schleißheim stammt. Endlich sei noch bemerkt, daß die Elsheimer in dem spätdeutschen Kabinett durch Arbeiten von Rottenhammer und Heintz ersetzt sind. *A. L. M.*

WALDEMAR RÖSLER †

Der Krieg hat eine neue, die schwerste Lücke in die Reihe der jungen Berliner Maler gerissen. An einer Krankheit, die er sich im Felde zugezogen hatte, ist Waldemar Rösler am 18. Dezember in Berlin verschieden. Kaum ein Jahrzehnt freien Schaffens waren dem reichbegabten Maler vergönnt. Noch ist in frischer Erinnerung jene Ausstellung der Berliner Sezession, auf der eine große, frühlingshelle Landschaft den Namen des jugendlichen Künstlers weiteren Kreisen bekannt machte. Von dieser Zeit an gehörte er zu den stärksten und berufenen Stützen der fortschrittlichen Vereinigung und war einer der Führer jener Gruppe, die im Jahre 1913 die Freie Sezession begründete. Rösler war eine lyrisch veranlagte Natur. Er suchte in der Landschaft die zarten Stimmungen, er ging den spröden Reizen der Vorstadtstraßen, der kahlen Felder und kaum belaubten Bäume im kalten Licht der Spätwintertage nach, und er fand hier in der Nähe von Berlin, in einem westlichen Vorort, in dem er sich dauernd ansässig gemacht hatte, die Motive, die seinem Temperament am reinsten angemessen waren. Rösler war Ostpreuße von Geburt. Er hatte bei Neide und Dettmann in Königsberg seine Ausbildung erfahren, und im Sommer kehrte er gern an die heimatlichen Küsten zurück, um in dem farbigen Leuchten sonniger Strandbilder Erholung von der ernsten Kargheit des Lichterfelder Bodens zu finden. Was Rösler gewesen, was die Berliner Kunst an ihm verloren, wird uns die Gedächtnisausstellung zeigen, deren Veranstaltung eine Ehrenpflicht seiner Freunde sein muß. Nur dem Gefühl der Trauer um den Verlust eines ehrlich strebenden Künstlers, eines aufrechten und geradsinnigen Menschen sei heut, da die Nachricht von seinem Tode uns erreichte, Ausdruck gegeben.

NEKROLOGE

Adolf von Donndorf ist in Stuttgart im Alter von 81 Jahren gestorben und mit ihm ist der letzte Bildhauer dahingegangen, der die Traditionen der Rauchschen Schule verkörperte. Donndorf ist am 16. Februar 1835 in Weimar geboren; künstlerisch angeregt wurde er zuerst in der väterlichen Tischlerwerkstatt und durch Zeichenunterricht, er wurde dann Schüler und acht Jahre lang Mitarbeiter Ernst Rietschels in Dresden. Nach dem Tode Rietschels vollendete er das Wormser Reformationsdenkmal nach dessen Skizze. Die Dresdner Akademie ernannte dafür den 29 Jahre alten zum Ehrenmitglied. Aus des Künstlers Händen stammen eine Reihe von Standbildern und Porträts, die sich in den verschiedensten Städten Deutschlands befinden. Nach Stuttgart kam Donndorf im Jahre 1876 als

Professor der Bildhauerei. Das Gesamtbild seines Schaffens kommt in dem im Jahre 1910 errichteten Donndorf-Museum in Weimar zum Ausdruck, das eine Sammlung der meisten Modelle seiner Werke enthält.

PERSONALIEN

Dr. Max J. Friedländer, Direktor der Gemäldegalerie und des Kupferstichkabinetts der Kgl. Museen zu Berlin, ist zum **Geheimen Regierungsrat** ernannt worden.

KRIEG UND KUNST

Wien. Der Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz in Niederösterreich und die städtische Kunsthalle in Mannheim veranstalten mit vereinten Kräften im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine Ausstellung, der neben einer grauenvollen Aktualität eine besondere Wichtigkeit für die Zukunft innewohnt; »**Kriegergrab und Kriegerdenkmal**« ist ihr Titel und Thema. Dabei tritt die zweite Frage: »wie sollen wir unsere Krieger ehren?« als eine spätere Sorge gegenüber der dringenderen Aufgabe der Gestaltung der Gräber zurück; auf tausend Schlachtfeldern sind Einzelgräber, Gruppengräber, Massengräber gerüstet worden, in tausend heimatlichen Friedhöfen haben deutsche und österreichische Krieger, mit dem Todeskeim vom Felde heimgekehrt, ihre letzte Ruhestätte gefunden. Schon daraus ergibt sich eine gewisse Doppelheit der Aufgabe: es sind einerseits Grabmäler, vom Glanz des hier erlittenen Heldentodes umleuchtet und der Wehmut der Heimatferne tief beschattet, vielfach Streiter von hüben und drüben gemeinsam umfassend und dereinst der Melancholie der Verlassenheit überantwortet; und es sind anderseits Grabmäler in der Erde des Vaterlandes und Heimatsortes von Stolz und Liebe der Mitbürger dauernd gehegt, die das Bedürfnis fühlen, diese Stätte auch äußerlich als Ehrenplatz auszugestalten. Ein noch größerer Zwiespalt als dieser Gegensatz drückt sich aber — z. T. übrigens mit ihm zusammenhängend — in der Ausstellung dadurch aus, daß sie einerseits Grabmäler zeigt, die bereits errichtet sind, anderseits Entwürfe künftiger Gestaltung bringt, wodurch ein sehr merklicher Zusammenstoß von Wirklichkeit und Ideal erfolgt. Die bestehenden Grabstätten sind zumeist durch die Fürsorge der verschiedenen Etappenkommanden entstanden; diese haben die ersten provisorischen Kreuze und Erinnerungszeichen, die die Kameraden gesetzt hatten, durch dauerhafteren Schmuck ersetzt. Bisweilen waren die Kräfte, denen der dienstliche Zufall die Aufgabe zuteil werden ließ, nicht auch künstlerisch die berufensten; bisweilen kam ein naives Pathos mit barockem Überschwang zu Worte. Sehr häufig ist aber die Anpassung an die Landschaft glücklich und immer die Stimmung, die aus dem blutgetränkten Boden steigt, übergewaltig, Einwand oder Kritik jäh verstummen machend. Auch in der Heimat, wo sogleich ein rascher Entschluß den im Lazarett Verstorbenen ein gemeinsames Ehrengrab stiftete, war oft der Eifer größer als die künstlerische Kraft; auch hier war zuweilen ein warmherziger Dilettantismus am Werk. Umgekehrt sind die Entwürfe, die die nun ach so lange gestellte Aufgabe nach der erschrecklichen Fülle der zahllos variierten Bedürfnisse abwandeln — vom einzelnen zum Massengrab; Offizier und Mann; Eisen, Stein oder Holz; Sonderplatz und Teil des Ortsfriedhofs; Stadt oder Land, mit oder ohne Wald usw. — von Künstlern hohen Rangs oder guter Schulung gearbeitet; sie sind von den besten Traditionen des hochgezüchteten kunstgewerblichen Geschmacks erfüllt, zeigen die Werkbundtreue zum Material, die beherrschte Schlichtheit, die sich für einen solchen Anlaß ziemt. Sie sind gewiß nicht kaltsinnig ausgedacht, aber eine fatale Korrektheit ist ihnen eigen, eine Sicherheit im Tone, die frösteln macht, weil sie bei jeder anderen Aufgabe die gleiche wäre. Die ganze ungesunde und unnatürliche Lage unseres architektonischen und kunstgewerblichen Schaffens wird hier deutlich; die im vollen Besitz der künstlerischen Mittel sind, zwingen sich zu volksmäßiger Einfachheit und die sich den naiven Trieben überlassen, gelangen zu ausschweifenden Unformen. Dieses mag unkünstlerisch erscheinen, jenes wirkt gekünstelt; solange die kulturelle Einheit fehlt, die einer nationalen Baukunst die selbstverständliche Ausdrucksweise verleiht, gibt es nur — in etwas anderem Sinn als dem üblichen — eine Fassadenarchitektur. Die besten unserer Baukünstler wissen das alles sehr wohl, aber mit dem Wissen ist nicht gedient, denn jedes Helfenwollen von außen bleibt äußerlich; nur von innen heraus kann ein Wandel werden. Vielleicht trägt eine Ausstellung wie diese ein wenig dazu bei; denn sie hilft wenigstens zur kräftigen Erkenntnis des heutigen Babel, daß die Bauleute einander nicht verstehen.

H. Tietze.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 15. 5. Januar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DEUTSCHE KUNST

Unter dem Titel »Studien über deutsche Kunst« veröffentlicht E. Mâle in der Revue de Paris eine Serie von Aufsätzen, deren deutsche Übersetzung die Monatshefte für Kunstwissenschaft zu bringen begonnen haben. Daß sie es tun, ist nicht nur schwer begreiflich, sondern auch höchst bedauerlich; denn die von Mâle mit geschickter und von nationalem Haß geschärfter Dialektik verfochtene These der Minderwertigkeit deutscher Kunst und Kultur, die immer nur von fremdem Gut gelebt hätten, ist durchaus nicht neu; sie ist kein Erzeugnis des Krieges und kein Zeugnis der durch ihn auch in bedeutenden Köpfen hervorgerufenen Verblendung; auch in vergangenen Friedenstagen gab es bereits Vertreter dieser Theorie, die ein wahres Schulbeispiel dafür ist, daß schiefe Fragestellung den größten Aufwand von Fleiß und Scharfsinn hinfällig macht. Kurz vor Kriegsausbruch hat Louis Reynaud in zwei dicken Büchern (Les Origines de l'Influence Française en Allemagne, I. Band, Paris 1913 und Introduction générale à l'Histoire de l'Influence Française en Allemagne, Paris 1914) mit einer bewunderungswürdig vielseitigen Gelehrsamkeit und erstaunlicher Konsequenz die völlige Abhängigkeit der deutschen Kultur von der französischen für alle Gebiete geistiger Betätigung nachzuweisen unternommen; selten ist eine Seifenblase mit mehr Fleiß gemauert, eine gewaltige Pyramide sorgfältiger auf ihre Spitze gestellt worden. Auch die französische wissenschaftliche Kritik hat mit rühmenswerter Klarheit die Schwäche der Reynaudschen Aufstellungen erkannt und ihre Einseitigkeit fast einmütig abgelehnt — vor dem Kriege. Während des Krieges scheint sich jene kritische Begabung vielfach verflüchtigt zu haben; dies zeigt neben der bekannten Stellungnahme G. Hanotaux' und anderer Historiker nun auch die Artikelserie Mâles, die auf dem engeren Gebiete der bildenden Kunst die Minderwertigkeit des Germanentums erweisen will, weil es nichts »erfunden« habe. So wenig neu diese Behauptung im allgemeinen ist, so wenig neue Einzeltatsachen enthält der Aufsatz, der sich trotz des gleichmäßig durchklingenden Grundtons der Gehässigkeit als knappe und geistreiche Skizze deutscher Kunstgeschichte des frühen Mittelalters gar nicht übel liest. Abgesehen von einigen wenig geschmackvollen Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse, verläßt dieser temperamentvolle Angriff eigentlich nur durch die stillschweigende — und gelegentlich auch ausdrückliche — Unterstellung, als würden die vorgebrachten Tatsachen von der ernsten deutschen Forschung verkannt oder gar verschleiert, die Grenzen des Anstandes. Es ist ein Aufsatz ohne weitere Bedeutung; bedauerlich ist nur — ich wiederhole dies — daß er mit aufgeregter Beflissenheit deutsch veröffentlicht wurde. Erst dadurch, daß sich in Deutschland Leute finden, die noch dazu im Namen der Wissenschaft dazu befugt sein wollen, die deutsche Kunst gegen einen solchen Angriff zu verteidigen, erhält dieser Sinn und Schärfe; erst durch das auffallende Dementi wird zugegeben, daß er eine empfindliche Stelle traf, während er in Wirklichkeit aus innerer Schwäche die deutsche Kunst überhaupt nicht berührt. Möchten wir doch endlich aufgeben, mit ideologischer Skrupelhaftigkeit, für die uns doch niemand Dank weiß, den Nachweis zu führen, daß man uns Unrecht tut und daß wir besser sind, als die Feinde behaupten; und lieber von den Engländern den männlicheren Grundsatz lernen: Recht oder unrecht, mein Land!

Mâle will den Nachweis führen, daß es in der deutschen Kunst — zunächst des Mittelalters, und später werde es sich wohl auch nicht anders verhalten — kein Motiv, keinen Gedanken gebe, der nicht irgendwie in eine fremde Kunst zurückverfolgt werden könne; daher sei die deutsche Kunst jeder schöpferischen Kraft bar und infolgedessen minderwertig. Diese ganze Methode ist an sich unfruchtbar; sie gleicht jenen einst als höchste Wissenschaftlichkeit geltenden Nachspürungen, woher in einem Kunstwerk diese oder jene Einzelheit stamme oder welche Einflüsse bei einem Künstler nachweisbar seien, Fragen, deren bloß sekundäre Bedeutung uns heute nicht zweifelhaft ist. Keine Kulturentwicklung könnte einer solchen, ein organisches Ganzes in unzusammenhängende Einzelelemente zerlegenden Untersuchung standhalten. Was bleibt von der Reformation, was bleibt sogar vom Christentum übrig, wenn man jede Idee ausscheidet, die sich in irgendwelche andere Kreise verfolgen läßt; was bleibt von Calvins Tat, von Shakespeares Werk, wenn alles abgetrennt wird, wozu Verwandtes irgendwo und irgendwann bereits vorlag! Ganz ebenso läßt sich auch in der bildenden Kunst, die organisch wächst und von allem lebt, was ihren Geist nährt, keine Einzelerscheinung von der Umgebung völlig isolieren; kein individuelles Werk, kein Künstler, kein völkisches Kunstganzes. Jedes — und sei es das reichste und schöpferischeste — löst sich, unter den grellen Lichtschein solcher Analyse gebracht, in Elemente, die man nur genügend weit verfolgen muß, um endlich bestimmt in einen fremden Kunstkreis zu gelangen; auch die französische Kunst zerstäubt bei solcher Zergliederung, auch von der großen Kunst der Griechen bleibt, wenn wir all ihren Motiven so weit nachgehen wie wir irgend können, nichts als ein Haufen zerrissener Giedmaßen, die hierhin und dorthin gehören und sich nur zufällig hier zusammenfanden.

Aber daß sie sich und wie sie sich zusammenfanden,

das eben gibt so gut wie der französischen und griechischen auch der deutschen Kunst ihre Besonderheit und Lebendigkeit; nicht woher all diese Motive stammen, sondern was daraus entsteht, gibt das Maß für Kraft und Eigenart einer Kunst. Nicht das entscheidet über Wert und Unwert der Måleschen Hypothese, ob die Drei- und Fünfknopffibel sich wirklich als urgermanisch erweisen lassen oder ob es doch einen möglicherweise skythischen Fund gibt, der ein entsprechendes vielleicht von einem Volksgenossen oder vielleicht von einem anderen Handwerker erzeugtes oder auch etwa von diesem jenem oder jenem diesem nachgeahmtes Stück enthält, sondern maßgebend ist, daß die ursprünglich zerstreuten Elemente sich zu einer Kunst verdichten, der trotz stets erneuten Zusammenschlusses mit anderen Kreisen das Kennzeichen des Deutschen unverkennbar aufgeprägt ist. Die gleichsam zu Körperhaftigkeit gediehenen, jedem Aug erkennbar mit dem Boden verwachsenen, einmal entstanden, nie mehr völlig schwindenden späteren Charakterzüge bestimmen das Bild deutscher Kunst und führen auch rückstrahlend dem Dunkel der Anfänge einiges Licht zu. Was verschlägt es, ob etwa andere die Muster zuerst zusammenstellten, die Techniken zuerst ersannen; wenn die Kunst der Stämme, die das Römerreich zerschlugen, nicht in der Erfindung der Einzelheiten, so war sie dennoch in ihrer Anwendung und Neubelebung so unzweideutig germanisch, daß nie jemand daran gezweifelt hat, daß diese »Barbarenkunst« die klassische Kultur zertrümmert hat. Aufs tiefste verabscheut von der alten Dogmatik, als eigenartig erkannt von der historischen Kunstbetrachtung, höchlichst gepriesen von nationalistischen Strömungen — immer ist diese Kunst als schroffer Gegensatz derjenigen erkannt worden, die bisher bestanden hatte; in ihr ist, woher immer ihre Mittel und Ausdrucksweisen stammen mögen, unzweifelbar die neue Kraft lebendig, die die alte Welt zerschlägt und die neue baut.

In dieser neuen Welt, in die die gewaltigen Trümmer der alten Kultur unvertilgbar eingebettet lagen, in die der Orient von ferne oder nah hineinwirken konnte, in der sich verschiedene Stämme drängten und durchdrangen, mischten oder verzehrten, in diesem Geschiebe das Germanische rein loszuschälen, bleibt bei aller Vorsicht und Gewissenhaftigkeit — wie die höchst verschieden lautenden Lösungsversuche zeigen — ein höchst heikles Beginnen. Aber wieder ist dieses Unternehmen für das, was Måle eigentlich erweisen will, nicht vonnöten; im hellen Lichte der geschichtlichen Tatsachen steht eine deutsche Kunst, die in romanischer und gotischer Zeit, in Renaissance, Barock und Klassizismus immer wieder an Fremdem lernend, von Fremdem nehmend, dennoch von aller anderen Kunst verschieden und — gut oder schlecht — nichts als deutsch ist. Ob diese deutsche Kunst etwas wert ist, wie will Måle darüber urteilen, der selbst erklärt, daß sie ihm — als deutsch — tief antipathisch ist; sollte er nicht in besonneneren Tagen des Friedens der Meinung gewesen sein, daß eine unter solchen Umständen beanspruchte »Objektivität« eine recht fadenscheinige Selbsttäuschung sei? Über den Wert der deutschen Kunst entscheidet nicht ein solcher Ausbruch kunsthistorischer Kriegspsychose, sondern ein Consensus omnium, wie er vor dem Krieg bestand und nach dem Krieg trotz aller Ligen zur Förderung und Erhaltung des Deutschenhasses wieder bestehen wird; diesem einstimmigen Urteil der Kulturwelt sind die romanischen und gotischen Dome, sind die Skulpturen von Naumburg oder Straßburg, sind Dürer und Grünewald, Stoß und Vischer, sind die Stadtbilder der deutschen Renaissance und die Klöster und Schlösser des deutschen Barock unersetzbare und einzigartige Besitztümer, Schätze der Menschheit gewesen.

Nicht nur, daß es Schätze sind, auch daß sie deutsch sind, darüber waltet kein Zweifel, wenn es auch nicht leicht ist, ihr deutsches Wesen begrifflich einzugrenzen. Denn wenn wir aus der unermeßlichen Fülle widerspruchsvoller Werke aller Zeiten als das Deutsche Eigenschaften herausheben wie die Betonung der Empfindung oder wie die Neigung zum Individuellen, so ist es doch selbstverständlich, daß es sich hier nur um die Feststellung eines Mehr oder Weniger solcher Grundtendenzen handeln kann. Es liegt ja im Wesen aller Kunst, in der Spannung von Empfindung und Form, von Ausdruck und Eindruck, von Individuellem und Allgemeingültigem zu wurzeln; keine Kunst, die nicht an jeder solcher — und ähnlicher — Gabelungen teil hätte, keine, die an dem ausschließlichen Verfolgen des einen Poles nicht zugrunde gehen müßte. Nur eine relative Verschiedenheit der nationalen Kunstideale kann ermittelt werden, wobei ein ähnliches Vortreten der gleichen Eigenschaften in anderen kulturellen Äußerungen den nationalen Charakter des betreffenden Volkes feststellen hilft; innerhalb der Geschichte seiner Kunst wird dieser Charakter bald stärker, bald schwächer zum Ausdruck kommen. Aber so eng sind hier Kraft und Gegenkraft verkettet, daß sich nicht ohne weiteres daraus folgern läßt, jene Perioden, Künstler und Werke, in denen die ausgemittelten Grundtendenzen ungebrochener zum Ausdruck kommen, seien im Sinne der nationalen Entwicklung unbedingt die höherwertigen. Alle Kunst ist ihrem Wesen nach Überwindung; das Einzelwerk setzt den Natureindruck um, auf dem es fußt, das Individuum versucht, sich über die Schranken eines Naturells zu steigern, der große Meister überwindet die Kunst seiner Zeit, sollte nicht auch ein Volk dort zum tiefsten Sinn der in ihm liegenden Kunstmöglichkeiten dringen, wo es die Grenzen seiner eingeborenen Begabung am nachdrücklichsten aufhebt? Wird es nicht erst da, wo es zum Grundstock seiner unausrottbaren Eigenschaften auch noch ihre gegensätzlichen Ergänzungen gesellt, die Spannkraft seiner Kunst am kraftvollsten ausweiten?

Die Geschichte deutscher Kunst könnte eine solche Selbstüberwindung zum Zweck der höchsten Steigerung als notwendig erscheinen lassen; dann erhält jener fremde, dem deutschen Urwesen kontrastierende Einschlag, der aller deutscher Kunst von der Völkerwanderung bis zu den jeweils Jüngsten unter den Modernen innewohnt, einen ganz anderen Sinn, als

die hämische Interpretation Mâles ihm gibt. Es ist ein bewußtes oder unbewußtes Hindrängen zum Ganzen der Kunst, das notwendig auch andere Nationen über die Grenzen ihrer natürlichen Veranlagung hinausstreben läßt — wie etwa in der französischen oder italienischen Kunst das germanische Element gerade in den bedeutendsten Leistungen zu entscheidender Wichtigkeit anzuschwellen scheint; auffallender als bei diesen Nationen, in deren Blut und Begabung jene ethnische Gegensätzlichkeit sich vermischt und ausgleicht, muß dieses Aussichhinausstreben bei der aus einheitlicherer völkischer Grundlage erwachsenen deutschen Kunst sein, weil die dieser zuinnerstwohnenden Eigenschaften der Ergänzung durch Andersartiges ganz besonders bedürfen. Empfindung und Individualismus sind so sehr der Kern aller Kunst, daß sie — gleichsam körperlose Mittelpunkte — für sich nicht bestehen können; keine Kunst ohne sie, keine Kunst aber auch nur aus ihnen, deren reine Erscheinung weit aus der Kunst hinausführt. Dem Deutschen in der Kunst fehlt das rationale, wie das soziale Element, das jener Seele den Körper bilden muß; je reiner es daher auftritt, desto jäher bricht es ohne Fortsetzung und Nachwirkung zusammen, desto mehr zerflattert es in unzusammenhängende Einzelleistungen; um lehrbar zu werden, um allgemeingültig zu sein — also als sich vererbender Gemeinbesitz der Nation — braucht das Deutsche, was die antike Kunst und ihre romanischen Erben ihm geben können.

Der unmittelbaren Empfindung mögen — besonders in Augenblicken nationaler Hochspannung — jene Erscheinungen, in denen das Deutschtum sich hemmungsloser entlädt, wichtiger und wertvoller erscheinen; einer Betrachtung, die dem Ganzen der Entwicklung gerecht werden möchte, werden die entgegengesetzten Momente ebenso unentbehrlich dünken; es ist Ein- und Ausatmen, Frühling und Herbst, untrennbare Hälften des Kreislaufs aller Lebendigkeit. Die Dinge, auf die Mâle mit Spott und Hohn hindeutet, sind keineswegs Pudenda unserer kulturellen Entwicklung; wir haben keinen Grund, sie abzuleugnen oder zu verbergen, wir sind ebenso stolz auf sie wie auf jene Werke, in denen sich das nationale Element zu relativer Reinheit verdichtet. Erweisen diese die grundsätzliche Kunstfähigkeit der deutschen Veranlagung, so zeigen jene, daß das deutsche Volk in seiner Kunst wie auf allen Gebieten immer über seine natürliche Beschränkung hinaus zum Allgemeinen gestrebt hat; daß es die Bescheidenheit besaß, immer wieder lernend ergänzen zu wollen, was ihm fehlte; und die Kraft, all das Fremde, das es aufnahm, sich zu eigen zu machen. Mögen der deutschen Kunst die Eigenschaften, die ihr Mâle von der Wurzel an nachweist, für alle Zukunft bleiben und erstarken. *HANS TIETZE.*

SCHUTZ WELTLICHER BAUDENKMÄLER IN PREUSSEN UND DÄNEMARK

VON RICHARD HAUPT

Der größere Teil unserer Baudenkmäler ist ohne Zweifel kirchlicher Art, und für diese zu sorgen sind die meisten Bemühungen angewandt. Hier führt das preußische System, die Sicherung auf dem Wege freundlicher Verständigung zu erzielen und damit vermischt auf dem Wege der Verwaltung sie zu erreichen, auch ohne Gesetz zu ganz befriedigenden Ergebnissen, meines Erachtens zu den befriedigendsten, die überhaupt erreichbar sind und es ist dem auf Zwang beruhenden deshalb vorzuziehen. Allerdings ist Voraussetzung, daß die kirchlichen Behörden sich diese Bestrebungen zu eigen machen und in derselben Richtung wirken; aber anzunehmen, daß diese Voraussetzung sich heute im ganzen nicht erfülle, ist meines Wissens kein Anlaß.

Dagegen ist die Fürsorge für die Denkmäler profaner Art von vielfältigen Schwierigkeiten umgeben. Es fehlt zwar für einen Teil davon, nämlich den, der sich im Besitze des Staates und der verschiedenen öffentlichen Körperschaften im Staate befindet, nicht an gewissen Umständen, denen man günstigen Einfluß auf die Pflege der Denkmäler zuzuschreiben geneigt sein wird. Aber diese Erwartung ist trügerisch. Doch sollen die Ursachen, welche die Gegenstände von profaner Art, die dem Staate und den öffentlichen Körperschaften unterliegen, dem Schutz viel mehr entziehen, als die im Besitz der kirchlichen Gemeinschaft befindlichen, hier nicht erörtert werden. Denn sie zu ändern, oder auch nur zu beeinflussen, ist unmöglich, solange die oberste leitende Stelle im Staate nicht mit genügender Macht und Nachdrücklichkeit ausgestattet ist, damit sie auf ihrem Gebiete kraftvoll und unbehindert walten könne. Einige besondere, in der Natur der Gegenstände selbst begründete Schwierigkeiten liegen übrigens darin, daß sie im ganzen mehr als die kirchlichen den Erfordernissen des täglichen Lebens zu dienen haben und von ihnen beeinflußt werden.

Ganz im Argen liegt die Denkmalpflege an den in Privatbesitz befindlichen Denkmälern. Der ruchlose Satz, daß Privateigentum heilig und unverletzlich sei, hat seither die Gesetzgebung beherrscht und diese hat sich durch ihn auch noch weiter beeinflussen lassen, indem sie sichs gefallen ließ, den Begriff des Einzeleigentums überall da als bestimmend anzusehen, wo er sich mit idealen, ethischen, völkischen Rechten kreuzt oder mit ihnen streitet. Denn er ist dem römischen Rechtsbegriff, der noch immer das juristische Denken und die juristische Erziehung beherrscht, allein gemäß, vertraut und erfaßbar. Gegenwärtig allerdings weht ein anderer Wind, zum Teil mit schneidender Schärfe durch die Gesetzgebung und durch das ganze Volks- und Staatsleben; vielleicht kommt dieser Zug, wenn er unser Denken und Tun noch mehr durchdrungen hat, und sich losgelöst hat von den Gemeinheiten des Stoffes, der gegenwärtig das Bestimmende ist, auch dem gesamten Gebiete des Staatslebens zugute. Er wird dann wesentlich auch für die Denkmalpflege wirksam werden, die ja überhaupt nur in idealer Gesinnung Grundlage und Wurzel hat.

Es ist bezeichnend, daß die elenden Trümmer dessen, was man jahrelang in Preußen als Denkmalschutzgesetz zusammenzubauen sich bemüht hatte, sich, soweit sie nicht überhaupt in den Abraum ge-

worfen sind, in das Gesetz über Verunstaltung der Ortschaften geflüchtet haben; auf dessen oft recht schwieriger Auslegung, Erstreckung und Anwendung ist dann zu fußen, wenn man einen Denkmalschutz gewissen privaten Eigentümern gegenüber begründen will. Schwer belastet ist das Ganze schon selbst dadurch, daß seine Wirksamkeit im wesentlichen an die Einsicht, den guten Willen, die Beschlüsse und die Tätigkeit der verschiedensten einzelnen Körperschaften geknüpft ist, von denen man nun erwartet, daß sie den Mut und die Entschlossenheit finden und entwickeln, die der Gesetzgeber selbst nicht finden und entwickeln konnte, so daß es als nächster Zweck und oft einziges Ergebnis dieser Gesetzgebung erscheint, Ortsstatuten unter zahlreichen Erschwerungen und Rücksichten hervorzurufen, die dann ihrerseits die Handhabe geben sollen.

Zu dieser Betrachtung unserer Verhältnisse werden wir veranlaßt dadurch, daß wir aus Dänemark anziehende Nachrichten erhalten über das dort vorbereitete neue Denkmalschutzgesetz. Die Nachrichten darüber sind wichtig und bedeutsam genug, um einige allgemeinere Beachtung zu finden. Zudem berühren sie unsere Verhältnisse näher, als allgemein bekannt ist und kommen für einen kleinen Teil von Preußen unmittelbar in Betracht. Denn in einer Anzahl von Gegenden Schleswigs ist das dänische Denkmalschutzgesetz von 1861 in Gültigkeit, allerdings nicht in besonders fruchtbarer; denn es fehlt an den weiterhin in Dänemark getroffenen näheren Bestimmungen, Ergänzungen und Ausführungseinrichtungen, und die diesseitige Gesetzgebung und Verwaltung hat sich um den Gesetzesstumpf, der stehen geblieben ist, noch nicht bekümmert.

Jenes dänische Gesetz betrifft bloß die kirchlichen Denkmäler. Jetzt, nach langer Zeit, ist durch den Drang der auch dort mächtig gewordenen Bemühungen zum Schutze der Heimat und der vaterländischen Altertümer die Gesetzgebung darauf vorbereitet, auf eine Ausdehnung des Schutzes auch für die profanen Denkmäler zu dringen und zwar: 1. für die in öffentlichem Besitze irgendeiner Art begriffenen und 2. für die in reinem Eigenbesitz befindlichen.

Ein bezüglicher Gesetzentwurf, am 24. November eingebracht, liegt vor. Die Grundzüge sind, ins Kürzeste zusammengefaßt, diese: Die älteren Baudenkmäler, d. h. die Baudenkmäler mit Ausschluß der noch nicht hundert Jahre alten, werden in ein Verzeichnis eingetragen. Der Begriff der Baudenkmäler ist folgendermaßen bestimmt: ihr Wert muß so hervorragend sein, daß Zerstörung, wesentliche Veränderung oder verderbliche Vernachlässigung einer wesentlichen Verminderung des vaterländischen Kulturbesitzes gleichkommt. Je nachdem dies im vollen Maße zutrifft und deshalb der Schutz unbedingt notwendig ist, oder wegen geringerer Bedeutung die Erhaltung als wünschenswert anzustreben ist, enthält das Verzeichnis zwei Abteilungen oder Stufen. Der Minister des Kultus läßt die Verzeichnisse selbständig herstellen; es gibt keinen rechtlichen Einspruch dagegen. Die Eintragung wird in zweckmäßiger und umfassender Weise den Beteiligten kundgegeben, zu denen auch alle Behörden gehören, in derem Bereich der Gegenstand liegt, die also für die Durchführung verantwortlich sind. Auch wird sie in das Grundbuch aufgenommen.

Alles Übrige hiernach ist eigentlich selbstverständlich als Folgen der Aufnahme in die Liste. Die Gegenstände stehen, um gesichert zu sein und des Schutzes teilhaftig zu werden, unter Aufsicht, und es wird gesorgt, daß ihnen zweckmäßige Behandlung zuteil werde. Dafür wird eine Behörde eingerichtet. Sie soll bestehen aus dem Konservator der Kunstdenkmäler, einem von der Kunstakademie zu benennenden Mitgliede, das bauverständig sein muß, einem Vertreter der freien Vereinigung für die Erhaltung der alten Bauwerke und einem Rechtsverständigen. Diese haben die zu treffenden Maßregeln zu prüfen, zu genehmigen, abzuändern, anzuordnen. Der Kultusminister ist die oberste, in besonderen Fällen entscheidende Stelle.

Wer sich an den geschützten Werken eigenmächtig vergreift, wird bestraft; die Buße beträgt bis zu 10000 Kronen. In der Verfügung über sein Eigentum wird der Einzelne aber weiter nicht behelligt; er kann es belasten oder veräußern, wie er mag. Die ganzen Kosten der Einrichtung trägt der Staat vorweg; sie werden auf jährliche 5800 Kronen angeschlagen. Die sachlichen Kosten, welche durch die Anordnungen und das Eingreifen der Behörde und durch die von ihr bestimmten Maßregeln erwachsen, werden durch Bewilligungen des Reichstags gedeckt. Allerdings wird den einzelnen die Sorge für die regelmäßige, zweckmäßige Unterhaltung, die ihnen selbstverständlich obliegt, nicht abgenommen. Machen es die Umstände jedoch nötig, so kann der Minister, um die Gegenstände wirklich wirksam schützen zu können, sie enteignen. Sie werden dann dem Bestande der gefriedeten Denkmäler hinzugefügt, die als öffentliches Eigentum des Staates unter der besonderen Aufsicht der Abteilung des Nationalmuseums stehen, die dem Konservator der geschichtlichen Kunstdenkmäler untersteht.

Die Begründung gibt uns die merkwürdige Nachricht, daß die Sicherung der profanen Baudenkmäler bereits 1915 angestrebt gewesen ist. Aber auch nur so nebenbei, nämlich untergebracht in einem Winkel des Ganzen zur Sicherung der Naturdenkmäler. Der Ausschuß des Reichstags hat diesen Punkt verständigerweise ausgeschieden und verlangt, daß eine besondere Vorlage ausgearbeitet würde. Bisher unterlagen, von den 20 bereits gefriedeten Denkmälern abgesehen, die übrigen profanen Baudenkmäler keinerlei schützender Aufsicht, haben also der Willkür der Eigentümer oder der als Eigentümer schaltenden Behörden unterstanden, und dies ist für den Kulturbesitz des Vaterlandes mit nachweisbar schweren Verlusten verknüpft gewesen. Im Auslande hat man sich der Lösung der Aufgaben, die hier vorliegen, nicht entzogen, und es wird als auf eine Art von Vorbildern auf das französische Gesetz von 1887 und das italienische von 1902 hingewiesen. Dann auch in einer Weise, die zwar

gänzlich zurückhaltend ist, aber auch so die beste Kritik in sich enthält, auf jenes unser preußisches Verunstaltungsgesetz.

Mit Bezug auf die Eigentumsbeschränkungen wird noch besonders darauf hingewiesen, wie wenig weit sie gehen. Der Wert der Gegenstände wird durch die Eintragung, welche die Hochschätzung beweist, nicht verringert, sondern vermehrt. Und wenn nur der Eigentümer seiner Unterhaltungspflicht genügt und nicht das verwahrlost, was er hoch zu schätzen behaupten wird, so unterliegt er keinerlei Unbequemlichkeiten, und hat nur Vorteile. Denn die Beihilfen, die der dänische Staat für die Denkmalpflege alljährlich zu leisten pflegt, sind außerordentlich beträchtlich. Für Besitzer von vaterländischen Denkmälern allerdings, die kein Gefühl für die Erhaltung des nationalen Kunstbesitzes haben und die Mitwirkung ablehnen, ist das alles leer und anstößig.

In die sonstigen Einzelheiten der Begründung einzugehen, ist hier nicht zweckmäßig; vielleicht wird nach Verabschiedung des Gesetzes darauf zurückzukommen sein. Verhandelt ist der Vorschlag bereits in der Sitzung des Volksdings vom 30. November, und hat, wie man mir mitteilt, die beste Aufnahme gefunden. Es ist wichtig, zu erwähnen, daß ein Gutsbesitzer und Vertreter der Rechten kräftig hervorgehoben hat, wie nötig es ist, den gewordenen Eigentumsbegriff in seine Schranken zu weisen. Im übrigen braucht man bloß einen Blick auch in die dänischen Zeitungen zu tun, um zu sehen, wie der alte feste Grundbesitz, gleich Dampfschiffaktien von Hand zu Hand geht, und wie sich die Gulaschbarone zu Rittergutsbesitzern entwickeln. So wird erwartet, daß auch das Landsding (die erste Kammer) sich zu dem Entwurf günstig stellt. Man bemerkt dazu, daß der Krieg auch in Dänemark das ganze Volk zu einer von sozialen Gedanken durchdrungenen Gemeinschaft gemacht habe, wie es sonst undenkbar gewesen sei.

SAMMLUNGEN

Zurückgezogene Schenkung für das Wallraf-Richartz-Museum. Aus Köln wird uns geschrieben: Baron A. van der Heydt hat kürzlich dem Museum ein Bild von Dietz Edzard gestiftet, das den Kölner Kardinal-Erzbischof in Anbetung zeigt. Das Bild sollte an die Ernennung des Herrn Prof. Dr. Biermann zum Generaldirektor für Kunst und Kunstgewerbe in Köln erinnern. Auf Wunsch des Kardinals ist das Bild aber wieder aus dem Museum entfernt worden.

AUSSTELLUNGEN

Karlsruhe. Der **Badische Kunstverein** veranstaltete anläßlich des fünfzigsten Geburtstages des Landschaftsmalers und Lehrers an der hiesigen Malerinnenschule, Prof. Wilhelm Nagel, eine umfassende Ausstellung von dessen neuesten Werken.

Hervorgegangen aus der Schule Schönlebers, wozu sich bemerkbare Einflüsse von Otto Reiniger, Fr. Fehr und neuerdings auch Albert Haueisen gesellen, zeigt uns der fleißige, begabte und strebsame Künstler in seinen Landschaften — wobei er mit Vorliebe Winterstimmungen meisterhaft zu schildern liebt — sonnigen Interieurs und starkfarbigen Blumenstücken, eine ausgereifte, sichere und zielbewußte, von durchaus modernen Prinzipien geleitete, formvollendete Kunstweise. Besonders reizvoll in ihrer kräftigen, stimmungsvollen Beleuchtung erscheinen seine prächtigen Interieurs aus den badischen Barock- und Rokokoschlössern, wie Bruchsal, Salem und Favorite bei Rastatt, denen sich die fein empfundenen, harmonischen Blumenstücke wirkungsvoll anschließen.

LITERATUR

Curt Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei.* 317 Seiten mit 250 Abbildungen. München, F. Bruckmann, 1916.

Dieser Band umfaßt zwar nur den Zeitabschnitt von 1350 bis 1550, damit aber die gesamte deutsche Malkunst, insofern wie erst die aus dem Zusammenhange mit dem Gebäude und dem Buche gelöste Tafelmalerei als Malerei im engeren Sinne betrachtet wird, und insofern es eine deutsche Malkunst nach 1550 — vom 19. Jahrhundert abgesehen — nicht gibt.

Eine Darstellung dieses Ganzen ist nach Janitschek nicht gewagt worden. Und seit Janitscheks Tagen hat sich vieles geändert. Die Vergleichung des alten Buches mit dem neuen erfüllt uns mit Befriedigung über Fortschritte. Monumente, Daten, Tatsachen sind hinzugewonnen worden. Dankbar gedenken wir der Ermittlungen D. Burckhardts, Thodes und Lichtwarks. Namentlich die Periode von 1350 bis 1450 hat an Inhalt beträchtlich gewonnen. Für die Zukunft ist, gerade was diese Zeit betrifft, noch viel zu hoffen, da die Forschung allerorten unbeachtete Denkmäler von Wert und Bedeutung zu finden erwarten darf. Dennoch, wie weit jeweilen die Kenntnis reicht: der Zeitpunkt für zusammenfassende Darstellung ist stets da. Nur muß der Darsteller über einige Eigenschaften verfügen, die nicht gerade häufig anzutreffen sind, insbesondere über die Fähigkeit, einen Zusammenhang zu sehen. »Wir leben im Zeitalter der Spezialforschung.« Diese abgegriffene Wendung trifft durchaus nicht zu. Gerade bei Vergleichung von Janitscheks und Glasers Arbeiten fällt auf, von der erfreulichen Bereicherung des Materials abgesehen, daß der jüngere Gelehrte eher mit einem festen Maßstab ans Werk geht als der ältere, und daß die Erzählung dadurch an Einheitlichkeit und Fluß gewonnen hat. Nach Wöfflins Lehre, der Glaser offenbar viel verdankt, werden vor jedem Kunstwerk dieselben Fragen gestellt. Die Antworten fügen sich zu einer Kette und vermitteln das Bild einer Entwicklung.

Nicht als Kompilator arbeitet der Verfasser und auch nicht als ein Ästhetiker, der aus weitem Abstande die Dinge betrachtet und ungenau Beobachtetes einem System unterwirft, sondern als ein scharfsichtiger Kritiker, der das Einzelne selbständig prüft und zum Allgemeinen aufsteigt. Freilich kann nicht ausbleiben, daß das Gesetz der Entwicklung sich nicht stets aus der Beobachtung ergibt, daß zuweilen die Beobachtung von dem Gesetze geleitet und wohl auch verleitet wird.

Die einzelnen Meister und Monumente werden hauptsächlich je als Vertreter ihrer Zeitstufe betrachtet. Die zeitliche Gliederung ist folgerichtig durchgeführt wie nie zuvor. Dadurch enthüllt sich ein neues und überraschendes Gesamtbild. Dinge, die sonst fern voneinander stehen, rücken zusammen. Was z. B. allenthalben in Deutschland um 1420 entstanden ist, offenbart, aneinandergereiht, den Kunstwillen einer Generation. Wir sind gewöhnt, die Monumente in anderer Ordnung gezeigt zu bekommen. Die Forscher haben fast stets in örtlich beschränkten Grenzen gearbeitet und das draußen Liegende nicht beachtet. Wir

besitzen Ansätze zu einer Geschichte der kölnischen und der nürnbergischen Malkunst, wo etwas tendenziös der landschaftliche Charakter betont wird. Glaser betont, ebenfalls etwas tendenziös, den Zeitcharakter und bietet damit eine wertvolle Ergänzung und Korrektur der geläufig gewordenen Vorstellungen.

Die Entwicklung wird fast ausschließlich im Formalen gesucht, in der Komposition, dem Verhältnis der Figur zum Raum. Die Kunstform erscheint — im Sinne Wölfflins — isoliert von allen übrigen Äußerungen des Zeitwillens, gelöst von politischen, wirtschaftlichen und religiösen Umständen. Das Kulturhistorische, das ehemals, meist ohne organische Verbindung, dem Kunsthistorischen zugesellt wurde, ist bis auf den letzten Rest getilgt.

Die — im großen gewiß richtig erkannte — Entwicklung unterliegt Schwankungen, Verzögerungen und Beschleunigungen, je nachdem der Boden hier und dort bereitet oder unfruchtbar ist, je nachdem Begabungen von dieser oder jener Art, von größerer oder geringerer Kraft eingreifen. Wer das Allgemeine erkannt hat und sich bemüht, es zu lehren, wird die landschaftlichen Spielarten und die individuellen Besonderheiten mit verminderter Teilnahme betrachten. In diesem Fall ist der Verfasser. Und wenn die Persönlichkeiten des 16. Jahrhunderts mit ihren drastischen Profilen ihn zum Porträtieren locken: was die ältere Zeit betrifft, herrscht das »Gesetz« unbestritten.

Jedes Kunstwerk, ein chinesischer Lackkasten wie ein Gemälde von Dürer, wurde von einem Menschen geschaffen, dessen Organisation niemals wiederkehrt, und deshalb sind darin individuelle Merkmale zu suchen, wenn auch in vielen Fällen nicht zu finden. Es ist nicht wohlgetan, die Frage nach dem Autor aufzugeben, auch wenn hundertmal keine Antwort zu erlangen ist. Mag sein, daß der sog. Meister Wilhelm als Persönlichkeit nicht fester umschrieben werden kann als in Glasers Darstellung: auf die fruchtbarste Fragestellung sollte man dennoch nicht verzichten. Ohne Zweifel wird die Beobachtung, die der schöpferischen Persönlichkeit — wenn auch erfolglos — nachspürt, in feinere Verästlungen der Stilerscheinung eindringen als eine Prüfung, die sich bei Feststellung des Zeitcharakters bescheidet.

Diese Einwendung trifft nicht den Verfasser, eher die Aufgabe, die er sich gestellt hatte. Ohne Weitsichtigkeit wäre er am Einzelnen, Zufälligen und Willkürlichen hängen geblieben und hätte das feste Gerüst seiner Darstellung nicht zu bauen vermocht. *Max J. Friedländer.*

Paul Clemen, *Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden.* Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde XXXII. 834 Seiten gr.-4° mit 548 Abbildungen und 42 Tafeln in Licht- und Farbendruck. Düsseldorf, L. Schwann. 1916. 45 Mark.

Als im Jahre 1905 das große Tafelwerk »Die romanischen Wandmalereien der Rheinlande« erschien, war ein Textband aus der Feder von Paul Clemen in Aussicht gestellt, auf dessen Erscheinen indes die gelehrte Welt von Jahr zu Jahr vertröstet wurde. Nun inmitten der Kriegsstürme ist der Band ausgegeben worden, und zwar als ganz selbständiges Werk mit allem Material, indem die Mehrzahl der Tafeln noch einmal in verkleinertem Maßstab wiederholt wurde, selbst ein monumentales Werk, ein Zeugnis majestätischer Gelehrsamkeit ohne Vergleich in der neuern Kunstliteratur. Wie in einem tiefgehenden Rheinkahne hat der Verfasser das ganze Wissen um seinen Gegenstand darin verfrachtet. Was irgendwo und irgenwann über die Malereien selbst, ihren Ort, ihren Inhalt, ihre Schicksale, ihren gegenwärtigen Zustand, ihre näheren und ferneren Beziehungen geschrieben wurde, nicht nur in Deutschland, sondern in den Grenzen der weißen Rasse überhaupt, das ist hier gebucht, und wenn die Chinesen oder Azteken sich jemals über rheinische Kunst geäußert hätten, so würde es der Verfasser sicher aufgespürt haben. Das ist nicht etwa gelehrter Prunk, sondern überall ernste kritische Arbeit. Wenn Clemen eine Frage anschlägt, auch eine scheinbar nebensächliche, so geht er ihr nach bis auf die Quellen und legt in den umfangreichen Anmerkungen die Belege oft in langen Auszügen nieder. Die Nachbarschaft bringt es mit sich, daß die französische Forschung die reichste Ausbeute liefert, doch werden auch die Italiener, Spanier, Engländer, Niederländer, Schweden, Dänen und Russen abgehört. Und neben dieses erstaunliche Buchwissen tritt eine ebenso ausgebreitete Anschauung der Denkmäler. Es ist unserm Buch zustatten gekommen, daß Clemen die südlichen und östlichen Länder Europas als fleißig Reisender durchforschen konnte. Wo er Vergleiche anstellt und Beziehungen bejaht oder verneint, empfangen wir das Urteil des Augenzeugen. Denn gerade auf dem Gebiet der Wandmalerei läßt sich das Entscheidende, Farbe, Stimmung, Wirkung im Raum, durch Abbildungen und Beschreibungen nicht mitteilen. Dazu kommen noch die klärenden und fördernden persönlichen Beziehungen zu den führenden Gelehrten des In- und Auslandes, welche Clemen vom Anfang seiner arbeitsreichen Laufbahn gepflegt hat und deren Wirkung sich an vielen Stellen unseres Werkes offenbart. Es ist in Wahrheit das schöne Denkmal des europäischen Gelehrtenbundes, der befreundeten völkerbindenden Wissenschaft, wie sie vor dem Kriege bestand und auf allen Trefftagen der Fachleute gefeiert wurde. Es muß dem Verfasser eine bittere Erfahrung sein, daß sein Lebenswerk vorläufig wenigstens die Grenzen des Deutschtums nicht überschreiten darf, daß seine Stimme im Ausland nicht gehört wird. Um so dankbarer werden wir in der Heimat, soviele noch die alte, liebe Arbeit des Friedens treiben dürfen, die köstliche Gabe aufnehmen. Da über das Tafelwerk und dessen Vorbereitung schon früher in der Zeitschrift für bildende Kunst berichtet wurde (N. F. XVI. 249), so will ich lediglich versuchen, die neuen Erkenntnisse herauszuheben, welche Clemen als Summe seiner mehr als zwanzigjährigen Bemühung in dem schweren und dicken Bande niedergelegt hat.

Die Einzelbeschreibung nimmt den größten Teil des Buches Seite 1—640 ein und reiht schon die Malereien in die ungefähre zeitliche Folge. Für jedes Denkmal wird erst die Literatur verzeichnet und die Baugeschichte bis zum Zeitpunkt der vermutlichen Entstehung sorgsam erwogen, denn nur auf diesem Wege läßt sich einige Sicherheit in der Datierung gewinnen. Die Berichte über die späteren Schicksale der Malereien bis zur Gegenwart sind fast immer gleichartig, die Übertünchung hat alle Zyklen ohne Ausnahme betroffen, die Aufdeckung und Wiederherstellung ist oft noch eine schlimmere Leidensgeschichte. Manche Zyklen wie der von S. Severin sind dadurch erst endgültig zugrunde gerichtet. Bis die sorgsamen Hände der Denkmalpflege die kostbaren Reste in Behandlung nahmen, manches noch rettend und bessernd, was die Väter gesündigt hatten. Es ist hoffnungsvoll, daß in dem Jahrzehnt seit 1905 noch zahlreiche Reste, in Aachen, Werden, Münstereifel, Oberbreisig, Benndorf, Köln und Trier aufgedeckt wurden, deren unberührte Haut noch besser von Linie, Farbe und Technik zeugt als die früher gefundenen Denkmäler. Man darf also hoffen, daß der Quell noch nicht erschöpft ist und in der Zukunft doch noch manchen Tropfen geben wird. Daran schließt sich dann die Beschreibung und Ausdeutung der Malereien, sehr eingehend, sehr peinlich, jeden Strich, jeden Farbenfleck, jede Figur und jede Verzierung liebevoll umfassend. Wo der Gegenstand es mit sich bringt, namentlich in ikonographischen Fragen, öffnet sich plötzlich der Blick in die Weite und

Breite, und wir erhalten kleine Abhandlungen, in denen alle Verbindungsfäden innerhalb der christlichen Kunstwelt bloßgelegt und alles Material über ein Thema gesammelt ist. Um Mitarbeiter aufmerksam zu machen, seien die wichtigsten der Untersuchungen genannt: Marmorinkrustationen S. 39, Stuckierung S. 49, die 24 Ältesten der Offenbarung S. 63, das Sternmotiv S. 71, Engelchöre und Engelgeschichten S. 104, 129, Samsons Löwenkampf S. 149, David S. 156, Mosaiken diesseit der Alpen S. 168, die Daurade bei Toulouse S. 183, die Anastasis (Höllenfahrt) Christi S. 209, der Täufer S. 231, der Rex gloriae S. 257, Mosaikgrabsteine S. 264, die Verklärung S. 299, der Kampf der Tugenden S. 314, die Gesichte Ezechiels S. 329, die heiligen Ritter S. 419, die Platytera S. 467, bemalte Balkendecken S. 528, der Lebensbaum S. 716. Dies alles ist durch reichliche Abbildungen erläutert.

Man muß den Inhalt der Einzelbeschreibungen genau im Kopfe haben, um das Geschichtsbild zu verstehen, das Clemen am Schluß des Bandes S. 740—817 entwirft. Um dies nämlich voraus zu sagen, so ist bis zum Schwarzrheindorfer Zyklus eine schulmäßige Entwicklung nicht zu erkennen. Und auch später hat sich weder der fließende Stil noch der Zackenstil allgemein durchsetzen können. Wir finden vielmehr immer neue, wechselnde Ansätze ohne rechte Verbindung, auch ohne genauere Verwandtschaft mit der weiteren Umgebung. Alle die sorgsamen Vergleiche, mit denen sich Clemen abgemüht hat, laufen in dem Ergebnis aus, daß innerhalb des Zeitstils die rheinischen Malereien ihr Eigenleben, oft ihren stark persönlichen Charakter bewahren. Selbst das Byzantinische, das immer als die höhere, vornehmere Kunst empfunden wird und als letzte Quelle der meisten Neubildungen spürbar ist, kommt überall nur in einer abgeleiteten, aufgesogenen Form zum Durchbruch.

Für die karolingische Zeit ist in der Kuppel des Aachener Münsters die Mosaizierung (Christus und die 24 Ältesten) durch die Quellen und durch die Reste der Vorzeichnungen völlig gesichert, während die Nachricht des Pseudoturpin von einem biblischen Zyklus als Irrtum nachgewiesen wird. Dazu sind aber in den Umgängen noch die merkwürdigen zusammenhanglosen Skizzen von Menschen und Tierköpfen auf der bloßen Mauer gekommen, die offenbar nur Maßproben waren. Denn Clemen macht es sehr wahrscheinlich, daß die ergänzende Dekoration nicht in Malerei und nicht in Marmorverkleidung (wie jüngst ausgeführt), sondern in Stuck hergestellt war. Die Fülle älterer und karolingischer Beispiele bekommt ihr besonderes Gewicht durch die ganz gleiche Dekoration von Germigny de Près, wo die Verbindung von Mosaik und Stuck noch erhalten ist. Unter Otto III. ist die Kaiserloge durch den Maler Johannes mit einem (undeutbaren) Figurenstreifen und Ornamenten ausgemalt worden und etwa gleichzeitig (943—1040) die Tonnengewölbe der Peterskirche in Werden mit laufenden Erzählungen (Legende des Täufers und der thebaischen Legion) und die Nischen der Luziuskirche mit 6 Heiligen, hier die früheste wirklich erhaltene Malerei, ganz eigenartig hell und dünn auf blau und grünem Grund. Im Nonnenchor zu Essen (um 1050) finden wir das erste Denkmal des bewußt zeichnerischen Stils (Engelgeschichten, Erscheinung Christi nach der Auferstehung, Weltgericht, Predigermedaillons); aber gerade in dem angenommenen Mittelpunkte des Byzantinischen ist nichts von Nachahmung oder direktem Einfluß zu spüren. Vielmehr beruht die Formgebung noch auf der altchristlichen Überlieferung, der deutsche Stilwille ist aber deutlich in der Richtung auf klare Ausdruckskraft erkennbar. Daneben offenbart sich eine Richtung auf starke Farbigkeit in Münstereifel (Löwe und Lamm am Triumphbogen um 1099) und wieder anders-artig in Emmerich (Christus vor Pilatus und in der Vorhölle um 1076), während die Malerei im Chor von Knechtstedten (Rex gloriae und zwölf Apostel vor 1150) durch gedämpfte Vielfarbigkeit und strichelnde Modellierung ganz aus der Entwicklung fällt. Der zeichnerische Stil von Essen scheint nun wieder aufgenommen in S. Maria im Kapitol (Legende des Täufers um 1065), und er erhebt sich in dem großen Meister der Unterkirche von Schwarzrheindorf (1151—56) zu dem weichen, fließenden Stil, der bis 1190 herrscht. Den Hauptgegenstand, die Visionen des Ezechiel, hat jüngst Wilhelm Neuß in einem eigenen Buche erläutert (Münster 1912), woraus die lange Vorbereitung namentlich in der Buchmalerei ersichtlich wurde. Dem genialen Maler von Schwarzrheindorf gelang die Vollendung durch seine Begabung für dramatischen Ausdruck und schönen Linienfluß. Die schwierigen Bildfelder scheinen seine Fähigkeiten darin nur gesteigert zu haben. Mit flüssigem Schleppinsel zeichnet er seine Figuren zuerst nackt in das Feld und umgibt sie raumfüllend mit dem Gewand. Die Farbe ist nur Tuschmittel. So entstand aus der Arbeit ein Stil, der als Raumschmuck klassisch genannt werden kann, zumal auch die Dekoration ihre volle Schönheit erreicht. Die vier sitzenden (deutschen) Könige sind Erscheinungen von unvergänglicher Gewalt. Den gleichen Geist und das gleiche Verfahren zeigt der mönchisch ausgeklügelte Zyklus von Brauweiler um 1175 (Sieg des Glaubens nach Hebr. 11), doch ohne das edle Schönheitsgefühl, und volkstümlich weitergeführt die Legende von Cosmas und Damian im Münster zu Essen (1175), schwächer und ungeschickter die Oberkirche in Schwarzrheindorf 1193. Auch Köln huldigt dem fließenden Stiel, das Hauptdenkmal bietet die Apsis von S. Gereon, doch überraschen hier wie in den Resten von S. Pantaleon viele neue byzantinische Vorstellungen, der Pantokrator, die Deesis, die Panagia, die Platytera, die Ritterheiligen, allerdings in die rheinische Formensprache übersetzt, während beispielsweise in der Apsis von S. Patroklus zu Soest (1166) die östlichen Motive weit reicher, feierlicher und künstlicher zutage treten.

Das erste Viertel des 12. Jahrhunderts ist auch in der Malerei eine Zeit des Überganges. Zunächst wird das dekorative System zu einer so vollendeten raumstimmenden Wirkung gebracht (Münster in Bonn, Dom in Limburg, Andernach, Boppard), daß die figürliche Malerei nur noch nebensächlich auftritt, teppichartig in Boppard, als Druckmittel an wichtigen Sehpunkten in Bonn und Limburg. Der fließende Stil mischt sich mit seltsamen Starrheiten in Bonn, mit eckiger Vielfältelung z. T. in Limburg, mit höfischer Eleganz in den Philosophen und der Esthergeschichte aus Kölner Bürgerhäusern. Seine Wirkung ist in der Buchmalerei, in der Goldschmiedekunst, auch in der Großplastik (Cäcilienrelief und Plektrudisgrab) zu spüren, doch hat er nirgend wieder die anfängliche Größe und Linienschönheit erreicht.

Den Zackenstiel finden wir völlig reif und fertig in der Taufkapelle von S. Gereon (nach 1227). Der Meister der großen Standfiguren (Ritter, Bischöfe, Frauen) nimmt in gewissem Sinn die ersten zeichnerischen Absichten des fließenden Stils wieder auf, er ist auch leise von dem gotischen Schönheitsideal berührt. Das Bestimmende ist aber eine von außen hergebrachte Manier, der harte, spitzige Kontur, die künstliche Aufregung und Zerknitterung des Gewandes und die strichelnd aufgesetzten Lichter. Leider sind gerade die größeren Kölner Zyklen in S. Severin, in S. Maria Lyskirchen, in S. Kunibert und auch der volkstümliche Zug der Compostellapilger in Linz übel durch die Restauration angegriffen, so daß die Neben- und Weiterentwicklung in Westfalen (S. Maria zur Höhe 1220—30, hier auch die bekannten Tafelbilder) in Sachsen (Braun-

schweig und Goslar) und Thüringen (Haseloffschule) verfolgt werden muß. In den Rheinlanden finden wir nur noch einige Denkmale der barocken Verwilderung, die Kreuzigung in der Taufkapelle von S. Kunibert, die Apostel auf den Schieferplatten in S. Ursula, die ausdrucksvolle Deesis in Nideggen und kleinere Sachen. Die Herkunft dieses Stils aus byzantinischen Quellen ist außer Frage. Schwieriger ist es, die Mittel und Wege der Übertragung zu bezeichnen. Die Einfuhr von Buchmalereien und Tafelbildern war nachweislich zu gering, um den allgemeinen Umschwung zu erklären. So bleibt der vergleichende Blick auf den italienischen Mosaiken haften. Die Mosaiken in Venedig, Torcello, Messina, Cefalù (1148) und Palermo waren Beispiele, welche die Wirkung im Großen zeigten. Und der Zackenstiel ist in der Cappella Palatina und in Monreale schon um 1150 völlig klar entwickelt. Daß die Hohenstaufenherrschaft in Sizilien die Kunstverbindung herstellte, wäre freilich noch zu beweisen.

In den einleitenden Kapiteln des allgemeinen Teils bespricht Clemen zunächst die Technik, das dekorative System und die Außenbemalung. Was die Technik anlangt, so findet sich meist Kalkmalerei auf angefeuchtetem Feinputz, die Umrisse in Gelb oder Rot mit dem Schleppinsel umzogen und ausgefärbt. Daraus wächst von selbst der zeichnerische Flächenstil. Im 13. Jahrhundert ist das Verfahren, die harte Zeichnung und der strichelnde Farbenauftrag nur aus der Nachahmung des Mosaiks zu erklären. Die Dekoration und die Farbenstimmung wechseln in leiser Schwankung bis Schwarzrheindorf. Die feinen Abstände lassen sich in Kürze nicht beschreiben. Im 13. Jahrhundert ist mit Bewußtsein für Farbenwerte das System ausgebildet und zwar ein kaltes mit Weiß, Grau, Braunrot und Ockergelb (in Bonn und Boppard) und ein warmes mit Weiß, Grau und Braungelb (in Bacharach und Limburg). Neu ist dann das architektonische Gerüst in der Taufkapelle von S. Gereon, ähnlich in Gerresheim 1236, wo die Figuren nicht erhalten sind. Von der Außenbemalung sind nur geringe Reste von Anstrich, Friesen und Einfassungen erhalten, doch auch einige Beispiele freudiger Buntheit, das volle System in Bacharach, Arkaden mit Füllmustern an der Klosterkirche in Sayn.

Am wichtigsten für die allgemeine Kunstgeschichte sind aber die fünf Kapitel, worin Clemen die Frage »Orient oder Rom« behandelt. Er bekennt sich gleich eingangs als dankbaren Verehrer Courajods, der schon vor einem Menschenalter den bestimmenden Einfluß des Morgenlandes auf das ganze islamische und christliche Mittelalter in seiner stürmischen Prophetenart verkündete. Aber wenn nun Ainalow und besonders Strzygowski alles Heil und Leben nur im Osten sehen, so muß doch auf Grund der Tatsachen das Gleichgewicht »Orient und Rom« wieder hergestellt werden. Jene These stützt sich vornehmlich auf die sichtliche Wanderung der Kunstvorstellungen und der Ziermittel, des Ornaments. Aber allen Einzelheiten gegenüber muß man dem Abendland einen eignen Formenwillen und ein eignes Raumgefühl zuerkennen. Alle baulichen oder bildlichen Anregungen werden durch diese Kräfte umgebildet und dem abendländischen Empfinden angeglichen. Es muß betont werden, daß in karolingischer Zeit die früheren kräftigen Kunstquellen, Alexandria, Antiochia, Jerusalem dem Christentum verloren waren, daß mit Byzanz nur ein ganz dünner Zusammenhang bestand. Im Frankenreich war das Griechische tot. Dagegen bestand mit Rom die Gemeinschaft der Sprache, des Glaubens, der Liturgie, des Bauhandwerks und die lebendige Anschauung des römischen Kunsterbes in der Stadt und in den Provinzen. Wir würden in dieser Frage viel deutlicher sehen, wenn nicht das mittelalterliche Rom bis zur Verödung ausgeleert und die berühmtesten merowingischen und karolingischen Kunststätten fast spurlos verschwunden wären. Das wenige, was wir noch besitzen, erhärtet die dauernde Verbindung mit Rom. So ist beispielsweise in den fränkischen Mosaiken, in der Toulouser Gruppe der Sarkophage der östliche Einfluß offenbar, die Arleser Sarkophage sind jedoch von Rom abhängig. Das stärkste Beweismittel ist die ungemeine Vielfaltigkeit merowingischer Kirchengrundrisse, die nach den alten Beschreibungen zu urteilen alle aus der reichsrömischen Kunst herauswuchsen. In diesem Zusammenhang wird noch einmal die Streitfrage über die Aachener Pfalzkapelle aufgenommen. Clemen weist mit Nachdruck auf das Urbild aller zweigeschossigen Zentralanlagen, das Pantheon in Rom hin. Es mag sein, daß diese Form im Morgenland weiter ausgebildet und dann in den Westen zurückgewandert ist, aber die Möglichkeit muß offen gehalten werden, daß alle Verwandten, S. Vitale in Ravenna, S. Lorenzo in Mailand, das Aachener Münster und besonders die verschwundene Daurade bei Toulouse, an dem römischen Stammbaum sitzen. Die vielberufenen Einzelheiten, die Bärin, die Artischocke, die Elfenbeine Heinrichs II. beweisen gar nichts, da ihre Herkunft völlig unsicher ist. Der Gegenstand des Kuppelmosaiks, die 24 Ältesten, ist im Morgenland nicht nachweisbar und der Stil der Vorzeichnungen ist nicht byzantinisch. Ein lehrreiches Gegenbeispiel zu Aachen ist Germigny de Près, 806 von Bischof Theodulf von Orleans erbaut. Der Typ dieser Kreuzkirche ist östlich. Aber es mag sein wie bei den Abkömmlingen des Pantheon, daß er von Rom nach dem Morgenland gewandert und bereichert zurückgekehrt ist. Im Ornament der Zwerggalerie findet sich zweimal der Lebensbaum, das eine Mal in Stuck als (römische) Palme stilisiert, das andre Mal in Mosaik als (orientalische) Urpflanze. Die Herkunft dieser Ziermittel aus Cordova ist ziemlich sicher, Bischof Theodulf war Westgote. Dorthin ist Stuck wie Mosaik aus dem Osten über den maurischen Verbindungsweg gewandert. Das Kuppelmosaik (Engel mit der Bundeslade, in der Vierung Cherubim) ist seiner Herkunft nach byzantinisch, der Stil stimmt aber zu Aachen, zu S. Johann in Münster und besonders zu den Paschalismosaiken in Rom (817—24), in denen die Rückkehr zum altchristlichen Schema deutlich ist. Wenn nun weiter in byzantinischen Vorhängen und Teppichen, die als Geschenke und Handelsware reichlich ins Abendland kamen, die wirksamste und brauchbarste Vorbilderquelle für Wandmalereien zuzugeben ist, so muß darin nach den Papstbüchern doch auch Rom unendlich viel hervorgebracht haben. Man sieht daraus: der Mittelpunkte und Kunstwege sind viele und die Bewegung läßt sich nicht auf eine einzige Formel bringen. Wenn das Byzantinische trotzdem auch für die fernen deutschen Völker immer im Hintergrund steht, immer Vorstöße macht und zuletzt im Zackenstil sogar das Abendland in breiter Zone überflutet, so wirkt eben das Vorurteil, daß es die höhere, vornehmere Kunst ist. Diese Erkenntnisse in der unendlich mühseligen Kleinarbeit vieler Jahre gewonnen und sichergestellt zu haben, wird das bleibende Verdienst unseres verehrten Forschers sein. *Bergner.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 16. 12. Januar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WECHSELSEITIGE ERHELLUNG DER KÜNSTE

In der Berliner Kantgesellschaft hielt der Dresdener Literarhistoriker Professor Oskar Walzel am 4. Januar einen Vortrag, in dem er die Frage nach der Möglichkeit einer wechselseitigen Erhellung der Künste stellte und einige Andeutungen für ihre Beantwortung gab. Es handelt sich, um dies vorauszuschicken, genauer gesprochen, um die wechselseitige Erhellung der Wissenschaften von den verschiedenen Künsten, nicht der Künste selbst. Schon seit langer Zeit hat man versucht, die Künste untereinander zu vergleichen, wie etwa die Architektur als versteinerte Musik bezeichnet wurde. Es ist auch in neuerer Zeit ernstlich versucht worden, Begriffe, die der wissenschaftlichen Deutung einer Kunst dienen, auf die einer anderen zu übertragen, wie Schmarsow und seine Schüler den Begriff der Rhythmik für die Baukunst fruchtbar machten, wie Schmarsow selbst eine bestimmte Bauform durch das Wort Strophe charakterisierte. Ist hier die Kunstwissenschaft der empfangende Teil, so bekennt Walzel — und auf dieser Feststellung ruhte der Nachdruck seiner Ausführungen, — daß es ihm als Literaturhistoriker nützlich und förderlich scheine, nun umgekehrt in die Schule der Kunstgeschichte zu gehen, da sie Begriffe entwickelt habe, deren systematische Bedeutung weit über das bisher in der Erkenntnis der Dichtkunst Erreichte hinausgehe. Er nannte den Namen Wölfflins und zeigte, wie zu versuchen sei, die von ihm formulierten »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe« auf die Literaturgeschichte zu übertragen, von dem Linearen und Malerischen, der geschlossenen oder offenen Form, der Klarheit und Unklarheit einer Dichtung, von Vielheit und Einheit, ja möglicherweise auch von Fläche und Tiefe zu reden, um zu einer umfassenden Deutung ihres Stiles zu gelangen.

So weit Walzel, dessen Ausführungen im einzelnen sich naturgemäß auf das Gebiet der Dichtung bezogen und daher an dieser Stelle weniger interessieren als ihr Ausgangspunkt. Der Gedanke, den er vertritt, ist nicht neu, er selbst suchte ihn historisch zu begründen. Ihm verdankt letzten Endes die Berliner Gesellschaft für ästhetische Forschung ihr Dasein und der aus dieser hervorgegangene Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, der die Vertreter der Wissenschaften von den verschiedenen Künsten zu einander führen sollte, um eine wechselseitige Befruchtung der Methoden anzuregen. Was aber die Vertreter der Kunstgeschichte an dem Abend der Kantgesellschaft mit einer besonderen Genugtuung erfüllen konnte, war dieses, daß ihre angeblich noch immer so jugendliche Wissenschaft nicht mehr als eine lernende und dienende auftrat, sondern als Vorbild und Beispiel anerkannt wurde. Und es schien doppelt wertvoll, daß dieses Zugeständnis von einem Außenstehenden kam, da den Kunsthistorikern über einem Methodenstreit, der selbst durch die entscheidenden Errungenschaften der letzten Zeit ins Leben gerufen wurde, nicht zur Genüge bewußt geworden ist, was für die neue Grundlegung ihrer eigenen Wissenschaft erreicht ist. Gilt doch die Kunstgeschichte vielen noch nur als eine Tochter der Allgemeingeschichte, als eine jüngere Schwester der Literaturgeschichte, als eine Dienerin der Kulturgeschichte, ist doch die entschiedene Stellungnahme zu dem ihr allein eigentümlichen Material, eben der Kunst durchaus noch nicht so allgemein anerkannt, wie man es denken sollte.

Die Kunstgeschichte als Wissenschaft, zu der die Archäologie als ein integrierender Teil gehört, ist aus der Philologie hervorgegangen, und sie übernahm deren Methoden der Quellenkritik und Attribution. Wenn wir von Morellischer Methode reden, so meinen wir eine systematische Zergliederung und Vergleichung, deren Endzweck der Schluß auf die Autorschaft eines Kunstwerkes bedeutet. Dieser Rückgang auf den Künstler schließt zugleich eine psychologische Fragestellung in sich, und es war folgerichtig, daß auch diese Seite der kunstwissenschaftlichen Forschung weiter ausgebaut wurde. Es entstand eine Kunstpsychologie, die den Nachdruck auf die psychologische Tatsache des Kunsterzeugens und Kunstgenießens legt, also im letzten Grunde eine Sonderdisziplin der allgemeinen Psychologie darstellt. Alle diese Fragestellungen führen unmittelbar auf den Künstler als historisches Individuum, und es liegt nahe, ihn menschlich und geistig in seine Zeit und Umgebung einzustellen. Jede Künstlergeschichte hat, sofern sie sich nicht spezialistisch bescheidet, die Tendenz, sich der allgemeinen Kulturgeschichte einzuordnen. Justis Velasquez ist das klassische Werk einer philologisch und psychologisch aufbauenden Künstlergeschichte, die sich nach allen Seiten zu einer umfassenden Darstellung eines kulturellen Zusammenhanges weitet. Es liegt auf der Hand, daß sich eine methodisch vollkommen analoge Darstellung von Dantes oder Goethes Leben denken läßt, da die letzte und allgemeinste Fragestellung nicht auf das spezifisch Kunstgeschichtliche, sondern auf das Kulturgeschichtliche orientiert ist.

Einer solchen Künstlergeschichte hat sich in neuerer Zeit eine eigentliche und methodisch vollkommen verschiedene Kunstgeschichte gegenübergestellt. Ihr ist der Rückgang auf den Künster verhältnismäßig unwesentlich. Sie hält es auch kaum für erforderlich, außerkünstlerische historische Fakten in den Kreis ihrer Betrachtungen einzubeziehen. Sie nimmt das Kunstwerk als eine objektive und von den Bedingtheiten seiner

Entstehung abgelöste Wesenheit und sucht ihm unmittelbar seine spezifischen Eigenheiten abzulesen. Dabei verfährt sie systematisch, indem sie gewisse, aus der Erfahrung gewonnene Fragestellungen, wie Wölfflin sie in seiner Kategorientafel aufgestellt hat, an das Kunstwerk heranträgt. Aber sie wird wiederum historisch, da sie, von einer immanenten Gesetzlichkeit des Geschichtlichen ausgehend, den logischen Entwicklungsprozeß aus sich selbst zu deuten vermag. Es sei, um diese scheinbar aprioristische Behauptung zu begründen, daran erinnert, daß der Ablauf einer Entwicklung durch das jeweils vorhandene Material der bis zur Gegenwartsstufe aufgespeicherten Denkmäler determiniert, also auch nachträglich aus diesem rekonstruierbar ist. Der Erfolg der Methode ist eine Bestimmung des Kunstwerks nicht in Form einer historischen Attribution, sondern einer allseitigen Umgrenzung und Definition seiner stilistischen Haltung und eine Darstellung eines entwicklungsgeschichtlichen Ablaufes nicht so sehr im Hinblick auf die Individuen, als dessen Träger, und ihre zeit-örtliche Determiniertheit, als mitbestimmende Faktoren, sondern in Form einer immanenten und aus sich begreiflichen Gesetzlichkeit.

Diese Form der Kunstgeschichtschreibung ist erst in unserer Zeit und wesentlich durch Wölfflins Lehre möglich geworden. Wir begreifen, daß einsichtige Literarhistoriker das Bestreben haben, hier in die Schule zu gehen und diese höchst fruchtbare Methode auch auf ihre Disziplin zu übertragen. Aber auch in den Kreisen der Kunsthistoriker herrscht durchaus noch nicht überall Klarheit über Wert und Nutzen solcher stilgeschichtlicher Betrachtungen. Daher der Methodenstreit, der sich bis zu einer persönlichen Gegnerschaft von Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte zuspitzte, während doch von beiden Seiten ruhig anerkannt werden dürfte, daß verschiedene Betrachtungsweisen möglich sind, ja daß die eine die andere notwendig voraussetzt. Es ist auch falsch, gegen die Leistungsfähigkeit der einen Methode zu argumentieren, indem von ihr die Resultate der anderen verlangt werden.

Mit Hilfe der Wölfflinschen Kategorien wird sich niemals eine historische Attribution vollziehen lassen. Und die möglichst scharfe Bestimmung eines Kunstwerkes nach Zeit, Ort und Persönlichkeit seines Schöpfers ist die Voraussetzung einer bis ins kleinste gehenden Ordnung des Denkmälermaterials, die zu den Hauptbetätigungen des Kunsthistorikers gehört. Die eigentlich künstlerische Fragestellung steht aber nicht im Zentrum dieser Betrachtungsweise. Sie wird nur nebenher einbezogen, indem die spezifisch künstlerischen Eigenschaften des behandelten Materials gleichsam stillschweigend vorausgesetzt werden. Im Grunde aber handelt es sich nicht um Kunst, und es ist durchaus irreleitend, daß wir nicht wie für Musik und Literatur einen allgemeineren Begriff, der die Gruppe der Architektur, Bildhauerei, Malerei umfaßt, besitzen, sondern um Denkmäler und ihre historische Bestimmung.

Bereitet so die attribuierende Kunstgeschichte einer allgemein stilgeschichtlichen Betrachtungsweise das Material vor, so bietet diese selbst andererseits jener die Handhaben ihrer Begriffe und methodischen Erkenntnisse, und zwar läßt sich nicht die Priorität der einen oder anderen Form begründen, vielmehr bedurfte die Kunstgeschichte schon bei ihren ersten Schritten einer gewissen Zahl allgemeinster Stilbenennungen, deren Verfeinerung und Nutzbarmachung nur Gegenstand einer besonders eingestellten und mit eigenen Mitteln arbeitenden Methode wurde, während umgekehrt schon die erste und gröbste Begriffsbildung eine wenigstens ganz rohe Ordnung des historischen Materials zur Voraussetzung hatte. Und wie beide Methoden nicht in abstrakter Reinheit entstanden sind, so ist es durchaus nicht wünschenswert, daß sie sich in Zukunft jede einseitig nach ihrer Richtung entwickeln. Vielmehr wird die eine der anderen auch künftig wichtige Dienste zu leisten vermögen. Eine andere Frage ist es, ob der akademische Unterricht der Erkenntnis dieser Sachlage mehr als bisher wird Rechnung tragen müssen. Bisher wurde der Stoff der Kunstgeschichte lediglich historisch, nicht aber auch systematisch gegliedert. Es wäre wohl denkbar, daß Kunstgeschichte und Künstlergeschichte, — man wird nach dem Gesagten diese Unterscheidung verstehen, — methodisch gesondert behandelt würden. Es könnten als Hilfswissenschaften etwa Kunstpsychologie, Gemäldekunde, Kunsttechnik angefügt und so allmählich ein System der Lehrgegenstände ausgebildet werden. Denn noch herrscht selbst in unseren Reihen vielfach eine arge Unklarheit über das, was eigentlich den Gegenstand der Kunstgeschichte ausmacht. Die Funktionen des Kunsthistorikers können verschiedenartige sein, und seine Ausbildung muß dem möglichst sorgfältig Rechnung zu tragen suchen. Der Museumsbeamte, der Denkmalspfleger, der Kunstexpert brauchen ein Rüstzeug jeder für seine spezielle Tätigkeit, und es ist ein anderes als das des Lehrers im weitesten Sinne, des Dozenten, des Schriftstellers, des Kritikers. Der Gegenstand aber, dem sie alle sich widmen, ist die Kunst. Und wenn eine »wechselseitige Erhellung der Künste« möglich ist, so ist sie gerade dann zu erwarten, wenn jede spezielle Kunstwissenschaft sich auf das ihr eigentümliche Material besinnt. Die Psychologie des Künstlers ist letzten Endes überall die gleiche. Das biographische Material der Malergeschichten ähnelt dem der Dichter- oder Musikerviten. Unvergleichlich dagegen ist das Werk. Wenn es sich aber ergibt, daß die Kategorien, mit denen es erfaßt und der Erkenntnis zugeführt werden kann, in den Gebieten der verschiedenen Künste die gleichen oder doch gleichgeartet sind, so ist einer allgemeinen Stilgeschichte viel gewonnen, da aus dem einen dem anderen wertvolle Bestätigung erwächst. Und die Kunstgeschichte darf stolz sein, daß sie zuerst das Rüstzeug einer Methode bereitgestellt hat, das sie nun an die Schwesterwissenschaften weiterzugeben in der Lage ist. *GLASER.*

DIE GEMÄLDESAMMLUNG DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN

Mit der Virtuosität im Lügen, die unsere Feinde nach wie vor entwickeln, behaupteten kürzlich einige Pariser Blätter, daß »demnächst in Berlin eine Aus-

stellung geraubter rumänischer Kunstwerke stattfinden werde«. Auf diese überaus dreiste Lüge brauchte man ja nicht weiter einzugehen, aber es wird sich mancher gefragt haben, ob denn Rumänien überhaupt Kunstwerke von internationalem Werte berge. Da sei denn auf die Gemäldesammlungen hingewiesen, die der verstorbene König Karl I. angelegt hat und die auf die Schlösser von Bukarest und Sinaja (Schloß Pelesch) verteilt waren. Es ist wohl anzunehmen, daß die wertvollsten Stücke, wenn nicht alle, längst vor der Besetzung der beiden Plätze in Sicherheit gebracht worden sind. Die Sammlung ist verhältnismäßig wenig bekannt. 1898 erschien bei Braun in Dornach ein großes, illustriertes, aber wenig kritisches Galeriewerk aus der Feder des Bibliothekars des Königs, L. Bachelin: Tableaux anciens de la Galerie Charles Ier roi de Roumanie. Den Hauptstock der ziemlich umfangreichen Sammlung bildet die Collection Bamberg, die s. Z. König Karl als Ganzes erworben hatte. Bamberg seinerseits hatte die Mehrzahl seiner Bilder auf der Vente Soult, der Versteigerung der Galerie Espagnole 1853 und der Auktion des Marquis de las Marismas erworben. Daraus erklärt sich der überaus große Bestandteil der Galerie an Arbeiten der spanischen Schule. Über diesen Teil der Sammlung hat vor einigen Jahren Valerian von Loga im Zusammenhang in der »Zeitschrift für bildende Kunst« berichtet (XXIII, 213 ff.). Die Glanzstücke dieser Abteilung sind die acht Grecos, vor allem die »Vermählung Mariä«, die »Anbetung der Hirten« und das sogen. Bildnis des Covarrubias. Daneben verblassen die Werke von Zurbaran, Pereda, Valdes Leal, Campaña und Antolinez, obwohl auch diese Meister mit recht guten Arbeiten vertreten sind. Neben den Grecos ist ein später Rembrandt das Glanzstück der Sammlung »Mardochai vor Esther und Ahasver«. Von Hemessen sieht man ein sehr charakteristisches Spätwerk, eine »Berufung des Matthäus«, sonst ist die niederländische Schule nicht sonderlich gut vertreten. Eine Douffet zugeschriebene »Beweinung Christi« scheint mehr in den engeren Rubens-van Dyckkreis zu gehören. Unter den deutschen Bildern verdient vor allem die »Heilige Dreifaltigkeit« von G. Pencz besondere Beachtung, daneben verschiedene Arbeiten aus Cranachs Werkstatt, namentlich eine »Enthauptung Johannis« und eine sehr liebenswürdige Darstellung von »Venus und Amor«. Ein Bildnis des 12jährigen Mozart von Joh. Heinr. Tischbein ist das interessanteste Stück unter den späteren deutschen Arbeiten. Unter den Italienern sind die Oberitaliener am besten und reichhaltigsten vertreten, namentlich die Ferraresen. Von eigentümlich genrehaften Charakter ist eine Darstellung der vier Evangelisten aus dem Correggiokreis. Zoppo ist mit einer signierten Madonna, Luini mit einem »Rückkehr des hl. Georg« (Die Madonna und der hl. Georg) benannten Bild vertreten. Weniger interessant sind die Florentiner mit Ausnahme einer Heiligen Familie des Rosso Fiorentino. Zu bemerken ist, daß von den Tizian zugeschriebenen Arbeiten keine dem Meister angehört, die betreffenden Gemälde jedoch in verschiedener Hinsicht Interesse verdienen. Die Madonna mit der hl. Katharina ist eine sehr späte Variante der kleinen Münchner Madonna mit dem Täufer und Stifter, über die bekanntlich die Akten noch nicht ganz geschlossen sind. König Karol hatte in den letzten Jahren die Sammlung nicht mehr ausgebaut. Ob sein Nachfolger überhaupt ein größeres Interesse an älterer Kunst besitzt, ist nicht bekannt geworden. *A. L. M.*

NEKROLOGE

Eugen v. Radisics †. Am 4. Januar starb im Alter von 60 Jahren in Budapest der verdienstvolle Direktor des ungarischen Landes-Kunstgewerbemuseums und a. o. Professor am Polytechnikum. Er war der Begründer und seit seiner Gründung auch der Leiter dieses musterhaften Museums, dessen Entwicklung zum größten Teil sein Verdienst bildet. Einen besonderen Aufschwung nahm das Museum seit seiner Übersiedelung in das vom Meister Lechner im ungarischen Stile erbaute neue Gebäude (1896). Seine zahlreichen Werke und Studien trugen zur Mehrung der Kenntnisse über das ungarische Kunstgewerbe bei. Er war Mitglied des Landesausschusses für das Elisabeth-Denkmal, Referent für Kunstgewerbe im Landessenat für bildende Künste, Landesinspektor der Museen und Bibliotheken, Vizepräsident des Vereins der Kunstfreunde, Leiter des Ráthschen Museums in Budapest, Mitglied des internationalen Bundes der Musealdirektoren, und hatte sich um die Veranstaltung zahlreicher Ausstellungen in Paris, St. Petersburg, Turin, Mailand und an anderen Orten unvergeßliche Verdienste erworben. Nicht nur seine gründliche Sachkenntnis, sondern seine allgemeine europäische Bildung wurden im Auslande geschätzt. Er hinterläßt in Ungarn eine schwer zu füllende Lücke.

August Thiersch †. Am 31. Dezember starb in Zürich im Alter von 73 Jahren der Professor der Baukunst an der Technischen Hochschule zu München August Thiersch, der Bruder Friedr. von Thierschs. Wenn auch als praktischer Architekt weniger bekannt als sein jüngerer Bruder, hat August Thiersch eine ganze Reihe sehr tüchtiger Monumentalbauten geschaffen, namentlich verschiedene Kirchen in Eichstätt, Zürich und München, unter denen die Ursulakirche in München die bedeutendste ist. Thierschs Schaffen war sehr stark kunsthistorisch orientiert. Als Lehrer und Forscher auf dem Gebiet der Architekturwissenschaft hat er sich wohl größere und bleibendere Verdienste erworben denn als praktischer Baumeister. Sein Hauptgebiet war die Bauformenlehre und die Schattenkonstruktion. Seine Forschungen über das Gesetz der Proportionen sind wohl das wichtigste und wertvollste, was er uns als Theoretiker gegeben hat. *Mr.*

PERSONALIEN

München. Anläßlich seines Geburtstages hat König Ludwig III. von Bayern an eine Reihe von Museumsbeamten und Künstlern folgende **Auszeichnungen** verliehen: das Ritterkreuz des Verdienstordens der Bayerischen Krone (womit der persönliche Adel verbunden ist) an den Maler Eduard Grützner; die goldene Ludwigsmedaille für Kunst und Wissenschaft an den Bildhauer Bernh. Blecker; den Verdienstorden vom hl. Michael 3. Kl. dem Generaldirektor der Staatl. Galerien Dr. Fr. Dörnhöffer.

Den **Professortitel** erhielten: Dr. Paul Arndt, die Konservatoren am K. Generalkonservatorium Dr. F. Mader und Dr. P. Reinecke, der Konservator bei der Direktion der Staatl. Galerien M. Bernatz; ferner die Maler P. Crodel, M. Doerner, Jos. Futterer, Osk. Graf, Karl Mayr-Graz,

M. Obermayr, Leop. Schmutzler, Friedr. Stahl, K. L. Voß, Hans Beatus Wieland und W. R. Püttner, sowie der Bildhauer Ed. Beyrer. *Mr.*

DENKMALPFLEGE

Wiederherstellungsarbeiten am Aachener Münster. In der Hauptjahresversammlung des »Karlsvereins zur Restauration des Aachener Münsters« machte der Vorsitzende Mitteilungen über die Wiederherstellungsarbeiten am Aachener Münster. Mit dem Jahre 1916 ist die Fertigstellung des Münsters, was das eigentliche Münster angeht, im weitesten Maße abgeschlossen worden. Es blieb nur noch übrig die Ausmalung des Chores. Der Vorstand des Karlsvereins setzte sich dieserhalb mit dem Kunstmaler Bardenheuer in Köln in Verbindung. Die Vorarbeiten wurden in Angriff genommen. Es bedurfte dazu eines Gerüstaufbaues bis zu schwindelnder Höhe. Diese Vorarbeiten führten in den ersten Tagen schon zu der Entdeckung, daß in den Gewölberippen, besonders im östlichen Teile, sehr bedeutende Senkungen eingetreten waren. Der Einsturz des hohen Chorgewölbes droht allen Ernstes und es bedarf dringend seiner umfassenden und recht kostspieligen Erneuerung. Professor Buchkremer hat ein ausführliches Gutachten erstattet. Dieses Gutachten ist an das Ministerium und den Konservator der Kunstdenkmäler abgegangen. Professor Renard hat bereits in einem ausführlichen Schreiben geantwortet und eine Gefährdung eines der wichtigsten Baudenkmäler als vorhanden erklärt. In dem Antrage an den Minister wird betont, daß der Karlsverein die Mittel zu dieser Erneuerung nicht besitzt und fest darauf vertraut, daß sie aus den zu solchen Zwecken zur Verfügung stehenden staatlichen Mitteln bereitgestellt werden. Als eine Mitursache zu dem Übel hat sich das Vorbeifahren schwerer Lastkraftwagen herausgestellt. Es ist einstweilen ein Verbot des Befahrens dieser Straße durch Lastautomobile beantragt. Nach Abklopfung des Mörtels traten an den Chorwänden unter der Tünche eine ganze Anzahl gotischer und späterer Malereien zutage, die größtes Interesse hervorriefen und zweifellos der Zeit vom Ausgange des 15. Jahrhunderts angehören. Die Hoffnung, diese Bilder wiederherzustellen, wurde bei fortschreitender Arbeit zweifelhaft. Die Kosten der Wiederherstellung würden über 100 000 M. betragen. Infolgedessen neigt der Ausschuß der Meinung zu, diese Bilder zu befestigen, mit einem entsprechenden Stoffe zu überspannen und es der Zukunft zu überlassen, die Mittel aufzubringen für eine Erneuerung der Malereien.

MUSEEN

Die **Antikensammlung** des 1913 verstorbenen Herrn **Joh. Reimers** in Hamburg, die italische und griechische kunstgewerbliche Altertümer enthält, ist in Besitz des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe übergegangen. Ein ausführlicher Bericht über die Sammlung folgt.

Die Redaktion erhielt folgende Zeilen von Herrn Dr. Poppelreuter: »Ihre Ihnen aus Köln zugegangene, in der vorigen Nummer abgedruckte Notiz über das zurückgegangene **Geschenk an das Wallraf-Richartz-Museum** könnte, so wie sie gefaßt ist, ein falsches Licht auf kölnische Verhältnisse und Personen werfen. Ohne auf die Einzelheiten des Schenkungsvorgangs einzugehen, möchte ich als Direktor vom Dienst Sie bitten, Ihren Lesern mitzuteilen, daß sich das Bild niemals im Wallraf-Richartz-Museum befunden hat.«

VERMISCHTES

⊙ Von der Gründung einer **Kunstakademie für Frauen** war in einer Notiz, die kürzlich durch die Zeitungen ging, wieder einmal die Rede. Es wurde daran erinnert, daß schon seit Jahren Bestrebungen im Gange sind, die auf die Gründung einer solchen Akademie hinzielten. Und zwar sei für diesen Zweck in erster Linie Düsseldorf in Vorschlag gebracht worden. Auch das preußische Abgeordnetenhaus habe sich schon mehrfach mit dieser Frage beschäftigt, und eine entsprechende Eingabe wurde bereits der Regierung zur Erwägung überwiesen. Wie eine Nachrichtenstelle erfährt, werde aber der neue preußische Etat noch keine Kostenforderung für eine solche Frauenakademie bringen. Die ganze Angelegenheit solle erst nach dem Kriege erledigt werden.

Wir möchten hinzufügen, daß wir hoffen, der Plan werde dann endgültig aufgegeben werden. Es ist nicht recht einzusehen, zu welchem Zweck die Gründung einer Kunstakademie für Frauen erwünscht sein solle. Erwartet man von ihr die großen Leistungen weiblicher Künstler, die bisher in der Geschichte fehlen? Es will uns scheinen, daß die Akademien sich bisher nicht so sehr für die Erziehung wahrer Künstler bewährt haben, daß diese utopische Hoffnung begründet wäre. Und für die Züchtung eines Künstlerproletariats, das durchaus keiner Vermehrung bedarf, fehlt es schon jetzt nicht an staatlichen Pflanzstätten. In den Kunstgewerbeschulen, wo kunstbegabte Frauen nützlichen Unterricht finden können, steht ihrer Aufnahme nirgendwo ein Hindernis im Wege. Und wollen sie es nicht anders, so öffne man ihnen in Gottes Namen die Tore aller Akademien, wie ihnen bereits die Universitäten offenstehen. Aber wenn der Staat nach diesem Kriege neue Mittel der öffentlichen Kunstpflege zur Verfügung zu stellen hat, so gibt es wahrhaftig wichtigere Aufgaben als die Gründung neuer Akademien

Im **Kunstgewerbe-Museum** in **Berlin** werden im Januar und Februar öffentliche Vorträge halten: Geh. Regierungsrat Dr. Peter Jessen über »Der Anteil der Frau am deutschen Kunstgewerbe«; Professor Dr. Friedrich Rathgen über »Zerfall und Erhaltung von Kunst- und Kulturenkmälern«.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 17. 19. Januar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEUERWERBUNGEN DES DEUTSCHEN MUSEUMS IN BERLIN

Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums hat im Laufe des vergangenen Jahres wieder eine Reihe bedeutsamer Neuerwerbungen auf dem Gebiete der deutschen Malerei zu verzeichnen, die bestimmt sind, in dem Neubau des Deutschen Museums ihre endgültige Aufstellung zu erfahren. Schon jetzt ist die Raumfrage in dem erst vor 12 Jahren eröffneten Kaiser-Friedrich-Museum eine so dringliche geworden, daß nur mehr von einer provisorischen Unterbringung die Rede sein kann. Jede Neuausstellung hat die Deponierung von Werken des älteren Bestandes zur Folge, und wichtige Erwerbungen müssen überhaupt zunächst in den Vorratsräumen zurückgehalten werden, bis die Neubauten vollendet sind. So ergeht es dem frühesten Stück, das im Laufe des vorigen Jahres für das Museum angekauft werden konnte, dem großen Flügelaltar aus Heiligenstadt, der einem weiteren Publikum vorerst nur durch die Veröffentlichung Bodes in den Amtlichen Berichten zugänglich gemacht worden ist.

Von der deutschen Tafelmalerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts besitzt das Berliner Museum bereits eine Anzahl stattlicher Proben. Sie ist verhältnismäßig besser hier zu studieren als die Altarmalerei des hohen 15. Jahrhunderts. Wenn alle diese Stücke in einem Saale vereinigt werden können, wird gewiß ein höchst eindrucksvolles Bild der deutschen Malerei im Zeitalter der ausgehenden Gotik entstehen. Dazu wird der neuerworbene Altar nicht wenig beitragen. Er gehört nicht eben zu den höchsten künstlerischen Leistungen der Epoche, ist aber außerordentlich charakteristisch für den beinahe pretiösen Stil der Zeit und wirkt besonders anziehend durch die große Delikatesse seiner zarten Farbbehandlung. Die Lokalisierung ist mit dem Orte der Herkunft gegeben. Mit Recht weist Bode auch auf die Beziehung zu den Altartafeln im Erfurter Museum hin, die eine verwandte Behandlung des Architekturgerüstes aufweisen. Für die Zeit kommt das erste Jahrzehnt nach der Mitte des 14. Jahrhunderts in Frage.

Weit hinab in die zweite Hälfte des folgenden Jahrhunderts weisen die zwei Stücke, die als nicht minder wichtige Bereicherungen der deutschen Abteilung der Gemäldegalerie zu nennen sind. Das eine stellt eine Anbetung der Könige dar und entstammt dem niederrheinischen Kunstkreise. Es ist für das künftige Deutsche Museum um so willkommener, als gerade kompositionell reichere Werke des ausgehenden 15. Jahrhunderts nur erst verhältnismäßig spärlich vertreten sind. Und an Fülle der Figuren, Mannigfaltigkeit der Typen, Kompliziertheit der Bewegungen vermag es diese Tafel mit jeder anderen ihrer Zeit aufzunehmen. Friedländer wies sogleich bei Bekanntwerden des Gemäldes auf den Meister des Aachener Domaltares hin. Die Charakteristik, die er selbst bei anderer Gelegenheit gegeben hatte »ein wilder Meister von nicht geringer Gestaltungskraft, zwischen Engelbrechtsen und dem Severinsmeister stehend« paßt nicht übel auch auf unser Bild. Die Beziehung zu dem Severiner wird besonders deutlich. Die Nähe des holländischen »Frühbarock« ist in diesem Gemälde, wie überhaupt in der kölnischen Kunst der Zeit, unverkennbar. Die Zuschreibung dürfte kaum auf ernstlichen Widerspruch stoßen. Eine eingehendere kunsthistorische Würdigung, die das Stück wohl verdient, steht noch aus, und es soll ihr durch diese flüchtige Erwähnung nicht vorgegriffen werden. Im Anschluß an diese sehr bedeutende Tafel sei ein ebenfalls niederrheinisches Werk, eine Kreuzigung Christi, die dem Meister des Marienlebens nahe steht, nur im Vorbeigehen erwähnt. Die Typenbildung, Kompositionsweise, Proportionierung, Farbengebung verraten unschwer einen von dem Meister abhängigen, wenn auch ihm nicht ebenbürtigen Künstler.

Auch die andere Tafel, deren Beschreibung wir uns nun zuwenden, kann sich an Bedeutung mit der niederrheinischen Anbetung der Könige nicht messen. Wir begrüßen aber ihre Erwerbung als eine besonders erwünschte Bereicherung, da gerade die Kunst der oberdeutschen Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bisher nur sehr unzureichend vertreten ist, und es sich um ein besonders qualitätvolles Stück dieser Gruppe handelt. Es ist eine Darstellung Christi vor Pilatus. Die kunsthistorische Einordnung hat Friedländer in einem Aufsatz der Amtlichen Berichte mit aller Vorsicht gegeben, indem er die zugehörigen und verwandten Stücke namhaft machte und sich mit der Bestimmung »Fränkischer Meister um 1480« beschied. Das Bild war mit einem zugehörigen Stück der Sammlung v. Kaufmann zuletzt auf der Ausstellung alter Kunst aus Berliner Privatbesitz bei Paul Cassirer zu sehen und ging dort noch unter dem Namen Hans Schüchlins. Diese Attribution ist keineswegs von vornherein zu verwerfen, hält sie aber einer schärferen Kritik nicht stand, so ist der Hauptgrund unsere viel zu mangelhafte Kenntnis von der Art dieses schwäbischen Meisters, der sich mit seinem einzig sicher beglaubigten Werke, dem Tiefenbronner Altar, in unmittelbare Nähe des Nürnberger Hauptmeisters Michel Wolgemut stellt. Friedländers Zusammenstellung der jüngeren Ansichten über den Schwaben Schüchlin zeigt, wie ein überlieferter Name durchaus nicht in jedem Falle aufschlußreich wirken, wie er unter Umständen sogar zu einer Verwirrung der Meinungen beitragen kann. Um so mehr war es geraten, dem unbekannten Schöpfer unseres Bildes

nicht weiter nachzuspüren, als er sich in seinem Werke zwanglos selbst offenbarte. Und auf Grund dieses glücklicherweise unverfälschten Zeugnisses dürfen wir ihn den besten seiner oberdeutschen Zeitgenossen gleichstellen. In der prägnanten und höchst ausdrucksvollen Zeichnung, dem Reichtum der Gruppenbildung und der Faltenanlage, vor allem auch der außerordentlich feinen Farbbehandlung stellt er sich neben so vielen Handwerksmeistern als ein echter Künstler dar.

Zum Schluß können endlich zwei Werke von Hauptmeistern des beginnenden 16. Jahrhunderts genannt werden. Für das Bildnis eines Mannes von Lukas Cranach kann wiederum auf einen Aufsatz Friedländers in den Amtlichen Berichten verwiesen werden. Es sind hier die Cranachschen Porträtarbeiten der sogenannten Frühzeit, d. h. der Jahre von 1506 bis 1513, zusammengestellt, denen sich das neue Stück in überzeugender Weise einfügt. Gerade in den letzten Jahren sind für das Berliner Museum eine Anzahl vorzüglicher deutscher Bildnisse erworben worden, denen sich nun der wohlerhaltene, schöne Porträtkopf Cranachs anreiht. Noch bedeutender ist die Bereicherung, die die Werke Hans Burgkmairs in der Berliner Galerie durch eine stattliche »Heilige Familie« in Halbfigur erfahren. Die Kunst der Augsburger Renaissance wird durch das Stück aufs glücklichste repräsentiert. Die tiefe, auf Braun gestimmte Farbigkeit, die aus Venedig abgeleitete Architektur, die elegante Gruppenbildung und selbst eine charakteristische Verzeichnung weisen unzweideutig auf Burgkmair hin. Das Werk, das bisher vollkommen unbekannt gewesen ist, bedeutet nicht nur einen sehr erwünschten Zuwachs der Berliner Sammlung, sondern ebenso sehr eine Bereicherung unserer Vorstellung von der Kunst des Augsburger Meisters. *G.*

NEKROLOGE

Professor Dr. Albrecht Kurzwelly, der verdiente Direktor des Leipziger Stadtgeschichtlichen Museums, ist am 8. Januar 1917 entschlafen. Er wurde am 20. Januar 1868 in Leipzig als Sohn eines viel beschäftigten Leipziger Arztes geboren, studierte erst kurze Zeit Theologie, ging dann zur Kunstgeschichte über und verdankte seine wissenschaftliche Richtung den Leipziger Professoren Anton Springer und Hubert Janitschek. Er war lange Zeit Assistent am Leipziger Kunstgewerbemuseum und erwarb sich umfassende Kenntnisse der Geschichte der Kleinkunst, für die der von ihm verfaßte Text der Publikation über die Altthüringer Porzellankunst und seine Studien über die deutschen Bildteppiche des 16. Jahrhunderts kennzeichnend sind. Außerdem war er Mitarbeiter an dem großen Künstlerlexikon, das von Professor Ulrich Thieme herausgegeben wird und von dem seither 12 Bände (bis Fyt) erschienen sind. Ein Vielschreiber war Albrecht Kurzwelly nicht, aber was er in Angriff nahm, war sorgfältig vorbereitet, gründlich gesichtet und übersichtlich gruppiert. Ein unermüdlicher, stiller Trieb zur Forschung beseelte ihn und machte ihn zur Leitung des Stadtgeschichtlichen Museums ganz besonders geeignet; sein Spürsinn, seine liebenswürdige, bescheidene Art unterstützten seine Absichten wirksam, so daß das erwähnte Museum in seiner heutigen Gestalt, seiner Reichhaltigkeit, seiner guten Gruppierung durchaus Kurzwellys Schöpfung ist. Mit großer Liebe hing er an der guten Stadt Leipzig, in deren Vergangenheit er wie wenige Bescheid wußte und deren historische Kunstschätze er, wo er nur konnte, zu sichern und für sein Museum zu erhalten unablässig bemüht war. Diese Kenntnis trat besonders auf der von Kurzwelly 1912 veranstalteten Porträtausstellung aus Leipziger Privatbesitz hervor, die so manches Überraschende ans Tageslicht zog; aber auch die übrigen, mit emsigem Fleiß und Beharrlichkeit durchgeführten Schaustellungen (Richard Wagner-Ausstellung, Gedächtnisausstellung der Völkerschlacht) belegten diese Tatsache. Daß er im Verein für die Geschichte Leipzigs als Sammlungsvorstand und als stellvertretender Leiter tausendfach anregend gewirkt hat, scheint selbstverständlich — aber das war es nur, weil dieser echte Gelehrte nur die Sache im Auge hatte und sich nie mit seiner Person vordrängte. Ihm war ein Wesen eigen, das ihm alle Türen öffnete: bescheiden und rücksichtsvoll, heiteren Herzens, voll Vertrauen nahte er sich, wo es galt, ein Ziel, das ihm vorschwebte, zu erreichen. Er hatte, da ihm Eitelkeit und Ruhmredigkeit ganz fremd waren, keine Feinde, denn er stand niemand im Wege und verletzte nie, wußte aber doch auch seinen Wert zu wahren und die Überschätzung, wo sie ihm entgegentrat, vornehm zurückzuweisen. Er war daher alles in allem der rechte Mann für das ihm 1909 übertragene Amt, und es wird schwer sein, einen ihm gleichwertigen Ersatz zu finden, der in ähnlicher Weise die guten Eigenschaften eines Museumsdirektors in sich vereinigt und die ungünstigen, die ein solcher Beamter haben kann, nicht mitbringt. Leider hat ihn ein langes Leiden, das sich in den letzten Jahren stark verschlimmerte und ihm zuletzt das Herz brach, oft an der Verfolgung seiner Ziele gehindert. Aber mit dem Bewußtsein, doch über kurz oder lang dem Kampfe mit Freund Hein zum Opfer zu fallen, tat er, was er konnte, ohne je seinen guten Humor zu verlieren; nie verlor er seine Pflicht aus dem Auge, nie war er scharf oder bitter, verzweifelt oder mißtrauisch: Innerer Reichtum, heiterer Sinn und reine Zwecke waren es, die sein Leben und Wirken bestimmten und sein Verschwinden so schmerzlich gemacht haben.

Am 8. Januar starb in München der Maler **Hans Borchardt.** Er stammte aus Berlin, wo er am 11. April 1865 geboren wurde und auch seine erste künstlerische Ausbildung genoß. Sein Hauptlehrer war Fr. v. Uhde in München, doch gab er später den engen Anschluß an den Meister auf. Seine Interieurs mit einzelnen weiblichen Figuren, die meist in hellen Biedermeierkleidern erscheinen, haben den Künstler sehr bekannt gemacht und vielfach vergessen lassen, daß er auch sehr ansprechende Landschaften geschaffen hat. An äußeren Auszeichnungen hat es diesem geschätzten Mitglied der Münchener Sezession nicht gefehlt. *Mr.*

William M. Chase †. Wie erst jetzt bekannt wird, starb Ende Oktober vergangenen Jahres William Merrit Chase. Mit ihm ist einer der bedeutendsten modernen amerikanischen Maler dahingeschieden. Chase kam 1849 in Franklin (Indiania) zur Welt, ging mit 20 Jahren nach New York, ließ sich nach kurzem Studium bei Eaton in St. Louis an der dortigen Academy 1871 nieder, ging jedoch auch von hier bald weg, um in München bei Piloty und Wagner zu studieren. Sechs Jahre blieb er bei diesen gefeierten Lehrern, denen er nicht zum kleinsten Teil seine vielgerühmte, ebenso gediegene wie brillante Technik verdankt. Zusammen mit seinem Landsmann Duvenek, der München bekanntlich ebenso viel verdankt wie er selbst deutschen Kollegen Anregungen gegeben hat, studierte er in Venedig die alten Meister, vor allem Tintoretto. 1878

kehrte er nach New York zurück, übernahm die Malklasse der Art Students League und wurde als Lehrer bald ebenso gesucht und gefeiert wie als Maler. Seit 1885 etwa begann Whistler einen sehr starken Einfluß auf den Künstler auszuüben; Chase hat den mit ihm befreundeten Meister in einem besonders gelungenen Bildnis verewigt. Als Landschafter ließ sich Chase später durch die Schotten beeinflussen; in der letzten Periode seines Schaffens spürte man eine deutliche Wirkung der Kunst Zorns auf den Amerikaner. Zum Lobe des Künstlers muß bemerkt werden, daß er all diese fremden Einflüsse doch zu verarbeiten verstand, wenn auch bei diesem Eklektizismus kein sehr persönlicher Stil sich entwickeln konnte. Chase war ein Künstler, der sein Handwerk nicht nur ungewöhnlich verstand, sondern auch sehr viel Geschmack besaß. Charakteristisch dafür ist auch die Tatsache, daß er zu den frühesten Bewunderern Leibls gehörte und in München die berühmte »Kokotte« Leibls erwarb, die jetzt zu den Perlen der Leiblsammlung der Kölner Galerie gehört. Chase war außerordentlich fruchtbar und als Maler wie als Zeichner und Radierer ungemein vielseitig. Vielleicht sein Bestes hat er als Stillebenmaler geleistet. In seinen letzten Lebensjahren ist er mit besonderem Eifer zu dieser seiner frühesten Liebe zurückgekehrt und hat namentlich in Venedig eine große Reihe ganz ausgezeichneter Fischstilleben gemalt. In Privatsammlungen, wie in vielen öffentlichen amerikanischen Galerien hängen seine sehr geschickt aufgebauten Bildnisse, bei denen mit den einfachsten Mitteln oft eine überraschend reiche Wirkung erzielt ist. Als Kindermaler war Chase besonders beliebt; er schuf auch eine Reihe genreartiger Kinderszenen, die seinen sicheren Geschmack und sein feines malerisches Empfinden besonders gut erkennen lassen. *a. l.*

AUSSTELLUNGEN

Hannover. Mitte Dezember kam in der Kestner-Gesellschaft **Willy Jaeckel-Berlin** mit einer bedeutenden Sonderausstellung zu Wort. Zum erstenmal kann man hier an der Hand von über dreißig meist sehr umfangreichen Gemälden und zahlreichen Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien das fruchtbare Schaffen des Künstlers in den letzten vier Jahren seines Berliner Aufenthaltes bewundern. Ein leidenschaftlicher Geist, der nur auf das Bleibende und Wesentliche gerichtet ist, stellt hier Werke von wuchtiger Einfachheit und Größe vor uns auf. In seinen Bildnissen dringt er durch die äußere Erscheinung eines Antlitzes hindurch zu den seelischen Kräften, die hinter den Stirnen der Menschen geheimnisvoll wirken. Das Individuelle und Charakteristische eines Kopfes ist ins Überirdische gesteigert und ins Bleibende und Allgemeingültige umgebogen. Auch Jaeckels Landschaften verzichten auf alles Kleinliche und Zufällige, sie bauen sich auf aus einfachen Flächen, großen Linien und machtvollen Rhythmen. Sein höchstes Können aber entfaltet der Künstler in seinen Kompositionen, die in der gewaltigen Spannung der Linien, im riesenhaften Ausmaß der künstlerischen Geste an Michelangelos Fresken in der Sixtina erinnern. In seinen letzten Gemälden, in den großen Wandbildern für H. Bahlsens Keksfabrik, hat Jaeckel das Beste gegeben, was er zu geben vermochte. Hannover darf stolz sein, diese Werke für immer in seinen Mauern behalten zu können, denn sie sind die hochbedeutende Leistung eines unserer zukunftsreichsten Maler. Um das Verständnis für die Werke zu erleichtern, veranstaltete der Unterzeichnete mehrere erläuternde Führungen durch die Ausstellung und hielt am 13. Dezember einen von zahlreichen Lichtbildern unterstützten Vortrag über die »Neue Kunst«. — Im Kestner-Museum findet gleichzeitig eine sehr umfangreiche Ausstellung von graphischen Arbeiten Emil Orliks statt. *Küppers.*

Wien. Die **VII. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs** wird namentlich durch die Kollektion der Arbeiten von Fanny Harlfinger-Zakucka über den Rang einer Gelegenheitsdarbietung hinausgehoben. In allem, was diese genial veranlagte Frau anfaßt, Bildern und graphischen Blättern, Spielzeug und Stickereien ist die konzentrierte Kraft lebendig, die aus der bloßen Skizze den Sketch — mit allem Beigeschmack des Schrillen und Zusammengepackten — macht. Nach allem, was sie uns zeigt und in früheren Jahren gezeigt hat, scheint sich diese Kraft allerdings in diesem ersten Zugreifen zu erschöpfen; es fehlt an geduldiger Stärke und innerem Reichtum, aus diesem Keim ein reifes Kunstwerk zu entwickeln. Und so ist die Künstlerin inmitten der anderen Teilnehmerinnen an der Ausstellung, die die trefflichen weiblichen Eigenschaften der Anmut und Sorgfalt, der Schmiegsamkeit und des geduldigen Fleißes vielfach rühmlich entfalten, mit einem höheren Vorzug begnadet: sie ist eine geistvolle Frau. *H. T.*

SAMMLUNGEN

Hamburg. Der Anfang des neuen Jahres hat, wie schon letzte Woche kurz erwähnt, dem **Kunst- und Gewerbemuseum** eine Neuerwerbung gesichert, die seiner bisherigen Bedeutung als Hauptsammelstätte niedersächsischer Kulturwerte und ostasiatischen Kunstgewerbes auch noch die einer Stätte für die antike Forschung gesellt. Diese Erwerbung besteht in einer Sammlung in Ton, Marmor und Bronze gearbeiteter, altitalischer und griechischer antiker Kleinkunst. Mit dem Ankauf einer Bareser Privatsammlung vor etwa 25 Jahren von dem Hamburger Kaufmann Joh. W. F. Reimers begründet, wuchs die Sammlung im stillen heran, so daß die erst nach dem im Jahre 1913 erfolgten Ableben des früheren Begründers bekannt gewordene Tatsache in Hamburg selbst als Überraschung wirkte, während in gelehrten Fachkreisen die »Sammlung Reimers« allerdings schon seit längerem gekannt und — von Pagenstecher, Ballheimer, M. Mayer, Bienkowsky u. a. — hoch gewertet war. Für die der Sammlung zuteil gewordene wissenschaftliche Wertschätzung mitbestimmend in Betracht kommt, daß im Gegensatz zu der sonstigen, vornehmlich den Erwerb von Unicis nachstrebender Art der Laiensammler der Begründer der Gewinnung von fest ineinander gefügten Denkmalsreihen nachging, die er denn auch in einer wunderbaren Geschlossenheit erreichte. Nach einer, von der Leitung des Kunst- und Gewerbemuseums veröffentlichten Denkschrift umfaßt die Sammlung 1400 Nummern.

Im Mittelpunkt der vornehmlich aus vorchristlicher, altitalienischer Zeit stammenden Funde stehen jene aus Apulien und Campanien und den nördlich von Rom zwischen Latinern und Etruskern seßhaft gewesenen alten Faliskern, deren völlig selbständige Kultur um 800 v. Chr. ihre Blütezeit hatte. Von dieser erzählen über 200 Tongefäße. Für die Rechtmäßigkeit der Apulien in der Zeit vom 6. bis 7. Jahrhundert als einer der Hauptpflegestätten form- und farbenschöner Keramik zustehenden hohen Geltung erbringt die Sammlung überzeugende Beweise in bemalten Prachtgefäßen mit angesetzten plastischen Masken und aufgesetzten Figuren, wie sie in der gleichen Anzahl nicht einmal in Bari vorhanden sind. Als weitere Prunkstücke der Sammlung heischen besondere Hervorhebung Schaustücke und Waffen aus der Villanova-Periode, also der Zeit, wo man zwischen 1000 bis 900 und 800 bis 700 vom

Gebrauch der Bronze zu dem des Eisens überging. Hierzu gehören u. a. zwei kappenartige Helme, zwei Prachtschilde und ein Brustpanzer, die alle wundervoll erhalten und mit den Buckelornamenten jener Zeit verziert sind. An diesen, von altitalischer Kultur Zeugnis ablegenden Kern der Kollektion reihen sich die altägyptischen und vorgeschichtlichen Arbeiten und Marmorskulpturen, die gleichfalls von großer Schönheit sind, an und die Terrakotten. Die griechische Kunst ist vertreten durch Köpfe der Athene und eines Epheben und einen kleinen sitzenden Herakles, die auf Originale des 4. Jahrhunderts zurückgehen und sich den vorhandenen Kleinbronzen aus dem 6., 5. und 4. Jahrhundert angliedern. Der bisherige Besitz des Kunst- und Gewerbemuseums an Werken des klassischen Altertums war in Erzeugnissen des griechischen Kunstgewerbes, und einer, an Wert allerdings ganz hervorragenden Auslese alter Waffen erschöpft. Durch den Hinzutritt der Sammlung Reimers, zu deren Erwerb weitherziger Bürgersinn und das Entgegenkommen der Familie des Begründers in gleicher Weise beigetragen, tritt das Hamburgische Institut mit einem Schlage in die Reihe der nach dieser Seite hin bestfundierten Museen des Festlandes.

Die der **Kunsthalle** im Verlauf des letzten Jahres zugegangenen Neuerwerbungen dienen vornehmlich der Ausfüllung von im Entwicklungsgange der Hamburger Malerei des vorigen Jahrhunderts vorhandenen Lücken und dem Ausbau des graphischen Kabinetts in seinem modernen Bestande. *h. e. w.*

VERMISCHTES

Ein neuer Dürer. Ein Gemälde Albrecht Dürers mit der Darstellung der hl. Familie in Halbfigur, das kurz vor dem Kriege von einem deutschen Kunsthändler in Lissabon erworben wurde, ist kürzlich in den Besitz des Berliner Sammlers Dr. v. Schwabach übergegangen. Das Bild trägt die Inschrift »Albertus Dürer Norimbergensis faciebat post Virginis partum 1509«. Es steht am nächsten der Wiener Madonna von 1512. Es ist bisher vollkommen unbekannt geblieben.

Zu der von vielen Tageszeitungen gebrachten Meldung, daß bei dem Brand des Ateneo in **Santander** wertvolle Gemälde von Velazquez, Murillo, Tizian usw. verloren gegangen seien, ist berichtigend zu bemerken, daß sich in Santander weder in einer öffentlichen noch in einer privaten Sammlung ein Original irgendeines der genannten Meister befindet. *A. M.*

Der Dom zu Gurk in Kärnten hat in letzter Zeit wieder die Aufmerksamkeit auf sich gelenkt, indem er den Benedektinern der altehrwürdigen Abtei St. Peter zu Salzburg weggenommen und der aus Deutschland eingewanderten Beuroner Kongregation, einer modernen Schöpfung von 1852, übertragen wurde. Der Dom wurde vor 25 Jahren auf Betreiben des seinerzeitigen Fürstbischofes Kohn dem Domkapitel entfremdet und an das Frauenkloster Nonnberg in Salzburg verkauft, eine Änderung, die im Lande, wo der Dom als Landesheiligtum gilt, wenig Beifall gefunden hat. Es macht sich nun im Lande der naheliegende Wunsch geltend, das Domkapitel, welches seit 1786 in Klagenfurt seinen Sitz hat, möge seine alte Kirche, welche es nicht nur geschaffen, sondern auch wunderbar erhalten und vor Neuerungen glücklich bewahrt hat, wieder zurückbekommen. Der Dom ist wie bekannt eine romanische Basilika, besonders berühmt ob seiner hundertsäuligen Krypta, sowie seiner unschätzbaren, vollkommen unberührt gebliebenen mittelalterlichen Wandgemälde; er enthält aber auch ausgezeichnete Barockwerke, darunter den Hochaltar von 1630, eines der bedeutendsten Denkmäler der Gegenreformation, sowie die Bleigruppe der Kreuzabnahme und eine gewaltige Kanzel von G. Rafael Donner und der Brüder Bibiena aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

LITERATUR

Skizzen aus Litauen, Weißrußland und Kurland. Sechzig Steinzeichnungen von *Hermann Struck*, mit Text von *Herbert Eulenberg*. Verlag von Georg Stilke, Berlin.

Dieses Künstlerbuch trägt eine denkwürdige Bemerkung auf dem Titel: »Hergestellt in der Druckerei des Oberbefehlshabers Ost«. Wir treiben also unser Barbarentum schon so weit, daß selbst reguläre Landsturmleute zur Herstellung künstlerischer Arbeit gezwungen werden! — Doch, Scherz beiseite, es ist ein sehr liebenswürdiges und unterhaltendes Buch, das der Maler Struck und der Dichter Eulenberg im besetzten Polen kameradschaftlich geschaffen haben. Gerade für die Menschen dieser Landstriche hat ja Struck von jeher ein besonderes Mitgefühl gezeigt, das seine graphische Arbeit vertieft und beseelt hat. Nur wenige Künstler können so wie er den Weltschmerz, den dumpfen Gleichmut oder das verschmitzte Lächeln der Judenköpfe aus dem polnischen Ghetto treffsicher wiedergeben. Aber, wie unser Buch zeigt, hat er auch die anderen Rassen des Landes so gut beobachtet, daß er uns einen Kopf hinsetzen konnte wie den des litauischen Museumsdirektors in Kowno. Auch an landschaftlichen Blättern fehlt es in dem Buche nicht; und man wandert so förmlich von Ort zu Ort über Felder und Straßen. Dazu nimmt einen der immer geschmackvolle und kluge Herbert Eulenberg bei der Hand, weist da und dorthin und macht uns bei Land und Leuten heimisch. In seiner Art ist das Buch jedenfalls auch für die Zukunft eine Erinnerung an die große Zeit. *G. K.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 18. 26. Januar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

BEMERKUNGEN ZUR FRONTALITÄT, DEREN URSPRUNG UND ENDE

Das Gesetz der Frontalität hat Julius Lange gefunden, seinen Ursprung aber nicht erklärt. Er hat sich damit begnügt, auf ethische und ästhetische Motive (Vorliebe für Symmetrie und stereometrische Regelmäßigkeit) hinzuweisen, ohne jedoch für seine hinreichende Allgemeingültigkeit den Beweis zu bringen. Die nämliche Ästhetik findet sich unzweifelhaft nur in Ägypten, und eher als Resultat der Frontalität als umgekehrt. Im Mittelalter taucht die Frontalität wieder auf, aber Ethik und Ästhetik waren damals ganz andere als im Altertum. Und warum sollte die Ethik eigentlich verbieten, z. B. Mann und Frau in einer Gruppe sich anblicken zu lassen, während trauliche Berührung mit den Händen sehr wohl zuläßlich war?

Brunn, Curtius, Collignon u. a. haben an die Steintechnik als Erklärung der primitiven »Steifheit« gerührt, ohne jedoch näher darauf einzugehen, während Löwy (Die Naturnachahmung i. d. ält. griech. K.) vielmehr die primitive Vorstellungsart, die nur die einfache Front- und Profilansicht kennt, gelten lassen will. Jul. Lange hat nur nebenher bemerkt, daß die frontale Figur »etwas vom vierseitigen Pfeiler an sich hat«, oder daß die Einzelformen als »Flachrelief auf dem Formkern« ausgeführt sind, das aber nur als Äußerungen einer »architektonischen« Tendenz angesehen.

Was Löwy über die primitive Vorstellungsart gesagt hat, trifft gewiß zu. Aber für die unerbittliche Strenge der Steinfiguren-Frontalität reicht es nur in Verbindung mit der Technik aus, denn die »kindliche« Vorstellungsart kennt Bewegung, und primitive Kunst erlaubt im Relief, insofern es die Fertigkeit im Zeichnen zuläßt, sehr wohl allerlei Drehungen und Bewegungen, die bei der frontalen Statue ausgeschlossen sind.

Ob bei der figürlichen Kunst die Tonplastik oder die Steinskulptur die ältere ist, bleibt unsicher; augenscheinlich hat aber die letztere, als die vornehmere und heiligere, die Gesetze der Standbildkunst überhaupt vorgeschrieben und aufrecht gehalten.

Der primitive Bildhauer arbeitet von außen nach innen. Er fängt damit an, seinen Block kubisch zuzuhauen, und zeichnet darauf Front- und Profilansicht. Das ist einleuchtend, und ferner liefert die von Gardner zitierte unfertige archaische Figur aus Naxos den formellen Beweis dafür (Journ. of hell. studies XI. 1890). Nach der ersten Zusägung oder dem Zuhauen des Blockes hat der Künstler vier Umrisse, um daran weiter zu arbeiten; er bearbeitet sie wie vier zusammenstoßende Reliefs — daher das »pfeilerartige«, sie »schmecken nach dem Block«. Er sucht den Übergang an den Ecken nach Vermögen zu vermitteln. Bei Holzfiguren fällt ihm dieses leichter, weil der Holzstamm gewöhnlich rund geblieben ist; bei des Holzes geringerer Breite müssen die Arme recht oft getrennt ausgearbeitet und angesetzt werden, weshalb ihre Stellung und Bewegung etwas freier werden kann, vom Körper unabhängiger, als bei Steinfiguren. Wird die Gußform für Bronzefiguren über einem Holzmodell gefertigt, so bekommt die Bronze denselben Charakter; daß dieses in Ägypten das Gewöhnlichere war, macht die sehr feine, im Ton kaum mögliche Durchführung aller Einzelheiten wahrscheinlich. Bei den Griechen scheint dagegen das Tonmodell Regel gewesen zu sein.

Der Bildhauer setzt seine Arbeit fort, bis die Figur hinreichend deutlich, entsprechend den Forderungen der Zeit, dasteht. Primitive Zeiten scheiden nicht so scharf zwischen dem plastischen Formgefühl und dem nur bildmäßigen (malerischen); man will nur wissen, was die Figur im ganzen und im einzelnen darstellt. Es genügt deshalb, die Einzelheiten in Flachrelief oder mit Farbe auf dem Formkern anzugeben. Daher nimmt der Ägypter keinen Anstoß daran, Verbindungswände zwischen Armen und Rumpf, zwischen den Beinen oder dem Rückpfeiler (Überrest der Hintergrundplatte) beizubehalten, weil die Deutlichkeit dadurch nicht beeinträchtigt wird. In der archaisch-griechischen Kunst fällt das bei Behandlung des Kopfes besonders auf. Die Nase ist eine dreieckige Spitze für sich; der übrige Kopf ist ein eirunder Kern, worauf Augen, Brauen, Mund, Haar, Ohren vor dem Behauen aufgezeichnet werden. Sehr oft liegen Brauen und Wange vorne ganz in derselben Fläche, oder Mund und Kinn in demselben Plan wie die Stirn. Bei dem Kopfkern begnügte man sich anfänglich damit, die Gesichtszüge einfach einzuritzen und zu bemalen (ganz ähnliches läßt sich im frühen Mittelalter verfolgen). Das Auge ist groß, rund, »glotzend« hervorstehend, und die vordersten Punkte des Augapfels liegen in derselben Fläche wie Brauen und Wange. Die Augenlage folgt der Rundung des Kopfkerns; es gibt fast keine Vertiefung zwischen Auge und Nase, d. h. man haut nicht weiter hinein, als daß man die Aufzeichnung festhalten kann; es muß nur deutlich werden, »dieses sind die Augen, womit die Figur sieht«, oder daß »der Blick wirkt« (Conze in Sitzungsber. a. d. k. preuß. Akad. d. Wiss. VII, 1892, p. 52). Je härter der Stein, desto weniger vertieft man; wenn moderne Bildhauer in Granit arbeiten, kann man mitunter etwas ähnliches bemerken. In dem weichen Ton (Bronze) kommt man leichter zu kräftiger Einhöhlung (Bronzeköpfe aus Olympia und Kythera: Brunn-Bruckmann, Denkm. 220—21).

Daß das erwähnte Verfahren notwendigerweise die Frontalität für Standbilder nach sich ziehen mußte,

darf wohl als von selbst einleuchtend angenommen werden. Man war durchaus von den Oberflächen des Blockes abhängig. Kompliziertere Stellungen direkt aus dem Stein zu hauen, oder selbst auf dem Stein aufzuzeichnen, würde für die primitive Zeit unüberwindliche Schwierigkeiten dargeboten haben. Selbst ein moderner Virtuose wie Michelangelo, auf jahrhundertelangen Erfahrungen und Beispielen fußend, kam dabei etwas zu kurz — wenigstens sehr oft.

Die Frontalität bietet also insofern nichts Wunderliches dar, weil sie innere Notwendigkeit der Technik war. Eine interessantere Frage, weniger einfach zu beantworten, ist aber: wie hat man sich nach und nach Aufgaben gestellt, die zur Loslösung aus den Fesseln der Frontalität drängen mußten? (Wir können in diesem Zusammenhange von der ägyptischen Kunst absehen, in welcher Achtung vor der Überlieferung die Strengheit der Frontalität zum ästhetischen Gesetz erhoben hatte.)

Hier stellen sich zuerst die Ausnahmen von der Frontalität ein.

Lange hat bemerkt, daß frontale Figuren sich nicht seitwärts, wohl aber vornüber oder rücklings beugen können. In Holzskulptur ist dieses letztere bei den Naturvölkern eben nicht selten, läßt sich aber ohnehin aus dem krummen Holzblock erklären. Bei den Kulturvölkern (Ägyptern, Griechen) kommen solche Beugungen bei Steinfiguren, glaube ich, nie vor, sondern mehrmals bei Figuren aus weichem Material (und in kleinerem Maßstabe). Außerdem sind diese Stellungen auf Weiber, niedriges Volk, Sklaven beschränkt, wenigstens bei den Ägyptern. In kretischer Kunst kommen weibliche Tonfigürchen vor, deren Profilumriß zwar keine eigentliche Beugung, jedoch stärkere Ein- und Auskrümmungen aufweist. Man muß ferner im Auge behalten, daß die Flachkunst schon früh allerlei bewegte und gedrehte Stellungen kennt und keine Scheu gegen sie hat.

In weichem Material (Ton, Wachs, etwa auch frischem Kalkstein oder weichem Holz) ist die strenge Frontalität eine von der Steinskulptur übernommene Konvenienz, die sich nur mit Vorsatz und Absicht durchführen läßt. Arbeitet man sorgloser, so werden sich leicht Abweichungen vom Gesetze einschleichen. So erklären sich ganz natürlich kleinere »Ausnahmen«: eine diminutive Schiefheit der Schultern oder Wendung des Kopfes (»Frau des Scheik-el-Beled«, das von Lange angeführte hölzerne Figürchen eines jungen Mädchens). So erklärt sich vermutlich auch v. Bissings kleine Ringergruppe aus Kalkstein (v. Bissing-Bruckmann I, Taf. 29), die sonst so auffallend »frei« ist in Bewegungen und Stellungen der beiden Figürchen zueinander. Man kann sich sehr gut vorstellen, wie der Künstler in das ganz kleine Kalksteinstück (vielleicht nur oberflächlich oder gar nicht kubisch zurechtgeschnitten) ohne genauere Aufzeichnung losgeschnitten und bei der stark skizzenhaften Behandlung nicht so sorgfältig aufgepaßt habe, daß alle Flächen so parallel und »korrekt« wurden, wie sonst in Ägypten üblich. Die Freiheit ist hier kein Fortschritt, sondern nur eine Vernachlässigung.

Es ist bemerkenswert, daß die wirklichen »Ausnahmen« Langes und Bulles[1]) teils solche Figuren sind, die tatsächlich nur Reliefs mit weggehauenem Hintergrund sind, also den Gesetzen des Flachbildes unterliegen (Archermos-Nike), teils Figuren aus Ton oder Bronze, also in weichem Material modelliert. Ich greife ein paar Beispiele heraus. Eine kleine laufende Nike (6. Jahrh. Brit. Mus. Brunn-Bruckmann 526) hat den Kopf ganz leise gedreht; ähnliches gilt von einer laufenden weiblichen Bronze im Athener Nat.-Mus. (Carapanos: Dodone XI); es kann geschehen, daß ein Paar Bronzefigürchen, die einander um die Schultern fassen, ein wenig gegen einander gewendet sind (de Ridder, Les bronzes antiques du Louvre pl. 23 no. 243—45) — das alles sind nur Ungenauigkeiten bei der Arbeit. Auffallender ist eine kleine etruskische Bronze eines gehenden Weibes in Kassel (Bieber: Mus. Fried. XXXIX, 126, Nachbildung frontaler griechisch-archaischer Figürchen), die bei vorschreitender Bewegung eine Drehung von Oberleib, Schultern und Kopf in etwa einem halben rechten Winkel gegen den Frontalplan zeigt. Solches kann Absicht des Künstlers gewesen sein, aber im weichen Ton konnte es auch ganz zufällig geschehen. Dasselbe läßt sich von der »entschiedenen Wendung zur Seite« einer männlichen Bronzestatuette in demselben Museum (Bieber XXXVIII, 119) und von dem tanzenden Satyr aus Dodone (Carapanos l. c.) sagen.

Eine Gruppe für sich bilden die von Lange und Bulle hervorgehobenen Figuren, welche eine Waffe oder anderes in der rechten Hand haben oder einen Bogen spannen. Eine Jupiterstatuette (Coll. Tyskiewitsch XXI) bietet ein gutes Beispiel der primitivsten Form. Ausgeprägter sind ein steinwerfender Gigant und eine Athena im Athener Nat.-Mus. (Stais-Guide p. 265 und 267 no. 6592, p. 282 no. 6447), die Heraklesstatuette im Louvre (de Ridder XVII, 159) und andere, alle aus Bronze, also aus dem weichen Ton geformt, der keinen Zwang zur Frontalität inne hat. Die Stellung ist in ihnen allen genau verwandt, auf einseitigen Anblick veranlagt, und seit den ältesten ägyptischen Zeiten aus Relief und Malerei wohlbekannt. Ohne Zwang lassen sich also alle diese Figürchen als von losgeschnittenen Relieffiguren herstammend auffassen[2]). Kennt man doch aus der älteren Zeit »ausgehackte«, ganz flache Figürchen. Die laufenden Niken gehören auch hierher.

Ich erinnere nebenher an die öfters gemachte Bemerkung, daß die Bronzetechnik wahrscheinlich den Weg zur Auflösung der Frontalität gebahnt hat. Leicht verständlich hat das mit der mehr spielend behandelten Kleinplastik angefangen. Dadurch mag den Bildhauern die Möglichkeit aufgegangen sein, daß die Freiheiten und Motive des Flachbildes sich wohl auch in die Standbildkunst übertragen ließen, wenn man nur die Steintechnik dazu fähig machen könne. Das konnte aber nur den begabtesten Künstlern gelingen, denn nur solche schaffen die großen und wirklichen Fortschritte. Handwerker können nur den gebahnten Weg wandern.

1) Berliner philol. Wochenschr. 1900, Sp. 1038ff.

2) Myrons Diskobol bewahrt noch einen Anklang an diesen Reliefstil.

Nichtsdestoweniger wird nicht selten angenommen, daß die Griechen in der Übergangszeit (ja viel länger noch) von den »eigentlichen Künstlern« kleine Tonmodelle, »Skizzen«, anfertigen ließen, während die Ausführung darnach im großen Maßstabe »Handwerkern« anvertraut wurde. Jeder Bildhauer wird sich sofort darüber im Klaren sein, daß so zwischen Künstlern und Handwerkern scheiden zu wollen, die Sache auf den Kopf stellen heißt. Kleinere Talente sind oft imstande, Skizzen zu entwerfen, aber große Figuren auszuführen, wie es die Griechen getan haben, das fordert sowohl Künstlergeist als das höchste künstlerische Vermögen; und kein Künstler wird je zugeben, daß die griechischen Werke der großen Zeiten ein Handwerkergepräge tragen. In viel späteren Epochen, als die Ausführung geringer, manierierter und von weit weniger künstlerischem Gefühl und Sinn erfüllt war, ist die Teilung zwischen entwerfendem Künstler und Gehilfen besser zu verstehen. Kennt man doch auch so etwas bei Raffael, Rubens und auch heutzutage; aber »alle Schuld rächt sich auf Erden«, und man sieht den betreffenden Kunstwerken diese Arbeitsteilung sehr wohl an.

Es mag sein, daß man in der Übergangszeit, neuen Problemen gegenüber, kleinere Tonskizzen angefertigt hat, um sich die Aufgabe klar zu machen. Wahrscheinlich scheint es mir immerhin, daß man anfänglich die Lösung der neuen Probleme durch das herkömmliche Verfahren, die direkte Arbeit in den Marmor hinein, suchte. Mit den schwierigeren Problemen wurden aber Skizzen unentbehrlich, und schrittweise haben sie die volle Größe erlangt, wo Messung sich von selbst darbot. Daß das Verfahren in der Blütezeit dasselbe war, wie heutzutage, dafür hat Gardner den Beweis geführt (die unfertige Statue aus Rheneia, The Journal of hellenistic studies XI, 1890 — er hat aber geirrt, wenn er glaubte, Messung könne nur bei Verwendung des Bohrers stattfinden); daß es auch von Phidias bei den Parthenongiebeln angewendet wurde, glaube ich nachgewiesen zu haben (Zeitschrift f. bild. K., N. F. XX. 1909, p. 167, von Frickenhaus warm befürwortet, Jahrb. d. d. arch. Inst. XXVIII. 1913, p. 366—67). Wann das Verfahren eingeführt worden ist — selbstverständlich nicht überall auf einmal — bleibt noch eine offene Frage; aber etwas Licht ins Dunkel werden die Monumente werfen können.

Ein oft zitiertes Werk wie die Bronzegruppe von Harmodios und Aristogeiton kann uns, weil es nicht im Original erhalten ist, nur sagen, daß hier offenbar noch im »Reliefstil« gearbeitet wurde. Die gehende Artemis in Neapel ist auch nur spätere Kopie, so daß der Umfang der Neuerung unsicher bleibt. Die »Penelope« ist recht eigentlich ein Hochrelief. Ein wirkliches Übergangsstadium in der Steinskulptur besitzen wir dagegen in den Überresten des Gigantenkampfes aus dem älteren Athenatempel von Akropolis (Brunn-Bruckmann 471—72). Athena mit dem überwundenen Giganten sagt uns zwar als Gruppe nichts, weil die Figuren getrennt ausgeführt sind; aber jede für sich weichen sie von der Frontalität ab. Athena hat ihre Lanze gehoben und die Schultern gedreht wie die genannten Bronzefigürchen; außerdem dreht und neigt sie den Kopf. Daß ihr rechter Arm mit der Lanze getrennt gearbeitet war, ist zwar auf dieser Entwicklungsstufe wahrscheinlich, läßt sich aber nicht aus dem Bruche ersehen. Der gefallene Gigant wendet sich noch stärker, die Beine ganz in Profil, Oberleib und Kopf nach vorne gewendet; das nimmt sich sehr »frei« aus. Sieht man aber näher hinzu, fällt es auf, daß wieder alles »Reliefstil« ist (ausgenommen die Drehung von Athenas Kopf), d. h. die Figuren sind einseitig so entfaltet, daß man sie ohne allzu große Schwierigkeit nach Aufzeichnung auf der Vorderseite des Blockes aushauen, zuletzt den Hintergrund weghauen und nachträglich die Rückseite bearbeiten konnte. Der einseitige Anblick von vorne ist auffallend.

Das bezeugt wieder, daß das Hochrelief einerseits, die Tonplastik (und Bronze) andererseits den Weg gebahnt haben. So bekam der Bildhauer allmählich Übung, kompliziertere Stellungen in seiner Phantasie festzuhalten, die Tiefe zu berechnen, hier und da sein herkömmliches Verfahren anders einzuteilen — z. B. bei diesem Athenakopfe. Michelangelo läßt uns erraten, wie er es gemacht hat: dem einen von den »Sklaven« aus Giardino Boboli fehlt noch der Kopf, aber einen kubischen Block hat Michelangelo dafür stehen lassen, im Verhältnis zum Kopfe »frontal« gedreht; darauf hat er den Kopf aufzeichnen können, von vorne und im Profil. Ganz ähnlich muß sein griechischer Kollege vorgegangen sein; so hat er das neue Problem (die Drehung und Neigung des Athenakopfes) in das gewohnte Arbeitsschema einpassen können. Mit anderen Worten: er mußte den großen Kubus (Block) im Laufe der Arbeit in kleinere Kubus einteilen. Erforderlich war auf diesem Standpunkte auch, daß die Figur in ihrem Gesamtumriß sich ziemlich klar entfaltete (innerhalb des Vermögens der Zeichenkunst) und daß Überschneidungen in verschiedener Tiefe und ähnliche Schwierigkeiten vermieden wurden. Dieses trifft auch zu, wenn wir die zwei liegenden Giganten aus den Giebelecken betrachten. Sie ließen sich im Totalumriß sehr gut auf der Vorderseite des Blockes aufzeichnen, ihre Hauptausdehnung ist mit dem oblongen Block parallel, die Drehungen waren bei der genannten Einteilung in kubische Sekundärblöcke zu bewältigen, da ja von eigentlicher anatomischer Durchführung noch nicht die Rede war. Mißlang irgend etwas, scheute man sich keineswegs, es getrennt auszuarbeiten und anzusetzen — wie es bei dem Kopfe des einen Giganten der Fall ist. Höchst wahrscheinlich waren auch die gehobenen Arme getrennt gearbeitet, sonst wäre eine Überschneidungsschwierigkeit zu überwinden, die auch einem heutigen Marmorvirtuosen ohne Messung genug zu schaffen machen würde.

Komplizierter ist das Problem bei der Gruppe aus Eretria »Perseus, die Amazone auf seinen Wagen tragend« (Antike Denkm. III, 3, pag. 27, 28). Hier ist von einer wirklichen Gruppe die Rede und der »Reliefstil« reicht nicht mehr aus. Zwar ist der rechte vorgestreckte Arm des Perseus wahrscheinlich getrennt gearbeitet, wie es sicher mit dem rechten Unterarm der Amazone der Fall war. Aber die Körper sind in zwei auf einander nicht einmal ganz rechtwinklig

gestellte Pläne zusammenkomponiert, und bei Umfassung der Amazone durch Theseus linken Arm die Aufgabe noch komplizierter gemacht. Die Amazone neigt ihren Kopf zur rechten Seite, Theseus dreht den seinigen scharf nach außen, die Amazone ist parallel mit dem Blocke entfaltet, Theseus Oberkörper schräg gedreht; ich vermute, daß der Künstler hier den Block zuerst, vor der Aufzeichnung, schräg zugesägt hat, ebensowie, daß er in entsprechender Tiefe eine Vorfläche für die Amazone bereitet hat, worauf er sie aufzeichnen konnte.

Bei solchem Verfahren scheint es mir wenigstens in großen Zügen begreiflich, wie sich die griechischen Meister schrittweise vorwärts gewagt haben in ihrem Ringen nach Abwerfen der Frontalitäts-Fesseln. Man begann, sich nicht nur im Verhältnis zum Marmorblock, sondern auch zum freien Raume zu fühlen. Einfache Wendungen sind fortan nur Spielwerk — ich denke z. B. an den leicht gewendeten Kopf des marmornen Reiterbruchstückes im Akropolismuseum, und den Kopf des Pferdes ebenda (Winter in Jahrb. d. arch. Inst. VIII, 1893, p. 135 u. 140). Die lebhafte Bewegung dieses Pferdes läßt überdies die Abweichung von der Frontalität als noch größer erscheinen, als sie ist.

Die angeführten Beispiele reichen wohl hin, um zu zeigen, wie man beim Übergange vom 6. bis zum 5. Jahrhundert nach voller Beherrschung der Raum- und Bewegungsprobleme rang, um der Technik Herr zu werden.

In den Äginagiebeln scheint dieses Ziel ohnehin erreicht zu sein. Die Technik ist so geschmeidig geworden, daß Beobachtung und Phantasie ernstlich auf die Probleme losgehen können. Aber wie die Technik im einzelnen arbeitete, stellen die Figuren leider nicht mit voller Deutlichkeit zur Schau; man muß noch viel erraten.

Die Athena aus dem Westgiebel geht nicht über die Frontalität bezw. den »Reliefstil« hinaus; sie ist hauptsächlich ganz von vorne aufgefaßt und hat noch den »unscheinbaren Hintergrund« um sich. Auch einige andere Figuren, z. B. die liegenden aus des Westgiebels Ecken »schmecken noch nach dem Blocke«. Aber bei den meisten Figuren, namentlich den im organischen Formsinn so hoch entwickelten aus dem Ostgiebel, ist die Marmorbehandlung so vollkommen und die Abhängigkeit vom Blocke so wenig fühlbar, daß es als sehr zweifelhaft erscheinen muß, ob es dem Bildhauer hier möglich gewesen sein kann, ohne große Tonmodelle und Maßnehmung zu arbeiten. Wie weit er im einzelnen die Modelle durchgeführt habe, bleibt allerdings unsicher. Die Augen, die bei den meisten Figuren noch recht altertümlich sind, sprechen gegen nähere Ausführung im Tonmodell; sie liegen noch mehr oder weniger nach den Schläfen zu zurückgeschwungen, d. h. sie folgen noch dem runden »Kopfkern«; die Einhöhlung bei der Nase ist nicht tief genug. Nur bei den als auf dem Rücken liegend restaurierten im Ostgiebel ist das Verständnis reifer.

Bei diesen Figuren ist die Abhängigkeit vom Blocke eine so geringe, daß der Bildhauer sich sogar an keine Bodenfläche gebunden hat, sondern die Figuren wie frei in der Luft herausgearbeitet und nur »Zapfen« zur Hineinpassung in die Gemeinplinthe des Giebels stehen gelassen hat. Ein paarmal hat er nicht ganz richtig gerechnet, so daß die Zapfen als kurze Stützen dastehen — oder mit der Absicht, sie von unten unsichtbar, erscheinen zu lassen, damit die Figuren die Erde nicht zu berühren scheinen sollten? Falls nicht mit Vorsatz ausgeführt, würde dieser Zug der einzige sein, der gegen Verwendung von Modellen in voller Größe spräche, denn Modelle müßten ja auf einer Plinthe aufgestellt gewesen sein.

Bei einigen der Figuren sind die Schilde getrennt gearbeitet, bei anderen aber nicht. Das letztere spricht für Maßnehmen nach großen Modellen. Augenmaß nach kleineren Modellen würde bei so schwierig sich kreuzenden Richtungen nicht genügen. Der Bildhauer hat den Bohrer verwendet (Blümner), und wie sollte er ohne Maßnehmen in die rechte Tiefe hineinbohren können? Kannte ja doch auch der Bronzegießer längst die großen Modelle.

Der Gebrauch von großen Tonmodellen kann nicht sofort überall aufgenommen worden sein. Bei dem Olympiagiebel ist z. B. die Sachlage zweifelhaft; die Abweichungen von der Frontalität oder von dem Reliefstil sind hier eben nicht groß. Die Kentaurenkämpfe des Westgiebels sind hauptsächlich nur große vom Hintergrunde befreite Hochreliefs, die Pferdegruppen des Ostgiebels sind es in noch ausgesprochenerem Grade. Apollon im Westgiebel und die Mittelgruppe des Ostgiebels sind ziemlich frontal, nur mit leisen Abänderungen. (»Die Statuen tragen den Block mit sich herum«, Justi: Michelangelo p. 398). Außerdem sind in den beiden Giebeln die Rückseiten nicht ausgearbeitet, was man wohl an Tonmodellen getan hätte. Die liegenden und hockenden Figuren bieten kaum größere Schwierigkeiten dar als die Eretriagruppe oder die Giganten aus dem älteren Athenatempel. Daß die Komposition möglicherweise in kleinen Skizzen entworfen sein kann, gebe ich gern zu.

Kurzer Sinn der langen Rede ist also, daß die Frontalität als notwendige Folge der Steintechnik entstanden ist, und bei den Fortschritten der Technik (außerhalb Ägyptens) allmählich abgestorben ist. Wo die Technik eine ganz verschiedene (Flachkunst, Relief) war, da walteten andere Gesetze und die frontale »Ethik« hatte keine Geltung.

Aber alles vollzieht sich nicht auf einmal. Auch für die Phantasie war Zeit nötig, um die Resultate der fortgeschrittenen Technik voll ausnützen zu können. Die Flügel mußten sich zuerst auswachsen, und Nachklänge an die Frontalität und den Reliefstil hallen lange wider, ehe der Kunst die Freiheit nach allen Seiten hin gewonnen war. Für das Flachrelief wurde die herkömmliche direkte Arbeit nach Aufzeichnung in den Stein hinein länger beibehalten; im Parthenonfries war es noch so, der Grund ist in verschiedener Tiefe ausgehauen. Umschwung kam erst mit dem Hochrelief (Parthenonmetopen): die »unsichtbare Vorfläche« verschwindet, als das Tonmodell auf einer glatten Tafel aufgebaut wird; dann wird der Grund eben und das Relief bekommt beliebigen Vorsprung.

P. JOHANSEN
Kgl. Kunstakademie, Kopenhagen.

OSKAR ZWINTSCHER

Es ist ein eigen Ding um den Geist der Zeiten und um das Gesetz der Gegenwart, nicht immer leichtes Glück, sondern oft harte Not und schwerer Zwang. Nicht selten scheint es verlockend, sich in eine Vergangenheit zurückzuträumen, die in ihrer Abgeschlossenheit wie eine Epoche reinen Friedens, wie ein goldenes Zeitalter winkt. Aber es ist dem Schaffenden nicht ohne Gefahr, sich so beglückender Ruhe hinzugeben, denn das Leben meidet die Stätten der Toten.

Es heißt, man sollte denen, die dort hinausgegangen sind, nichts nachsagen als das Gute. Und so dürfte der im vergangenen Jahre verstorbene Dresdener Maler Oskar Zwintscher mit Schweigen geschont werden, bliebe nicht das Werk, das in der Berliner Kritik einen merkwürdig starken Widerhall findet und mit überhebenden und verkennenden Worten gefeiert wird. Die alten deutschen Meister werden wieder einmal bemüht. Dürer, der jedem Kundigen ein Kronzeuge fortschrittlichen Geistes ist, wird wie so oft als der Abgott der Unzeitgemäßen zitiert, und insbesondere soll der Geist des großen sächsischen Meisters Cranach in Zwintschers Kunst seine späte Auferstehung gefeiert haben.

Nun mag es wohl zutreffen, daß Zwintscher selbst sich in diesem Sinne als den wahren Erben der echten deutschen Tradition gefühlt habe, und Äußerungen, die berichtet werden, weisen darauf hin, daß er den »fremdländischen« Impressionismus mit Willen und Bewußtsein ablehnte. Aber der Unvoreingenommene wird in seinem Werke darum nicht die positive Beziehung zu den alten deutschen Meistern, die von den eilfertigen Bewunderern gerühmt wird, entdecken, sondern nur eine eigensinnige Unzeitgemäßheit, die ebenso falsch und unzutreffend durch den Vergleich mit irgendeinem niederländischen, französischen, spanischen, italienischen »Primitiven« charakterisiert werden könnte. Leicht wird ein archaisierendes Liebäugeln mit nationaler Vergangenheit als Zeichen völkischer Gesinnung gedeutet, wird ein lebendiges Zeitbewußtsein als verdammenswürdiges Kosmopolitentum verurteilt. Aber niemals hat eine ernsthaft zeugungskräftige Kunst den Blick nach rückwärts gewandt, immer hat sie fest und entschlossen geradeaus und in die Zukunft geblickt.

Der Gedanke, daß Dürer, da er die Tafel des Stephan Lochner aufsperren ließ, nun von dem welschen Wesen hätte abstehen und wieder malen sollen wie der alte kölnische Meister, dessen Werk er gewiß bewunderte, wird auch denen absurd erscheinen, die sich heut nicht von der Vorstellung trennen wollen, daß es möglich sei, in bewußtem Archaisieren schöpferisch zu arbeiten, wie etwa Fritz Böhle es glaubte und wollte. Gewiß mag schwachen Geistern es lockender scheinen, sich in ein abgeschlossenes Werk zu versenken und einer fertigen Form zu vertrauen, als sich dem ewig trügerischen Strome des Werdens zu überlassen. Aber niemand hält das Rad der Zeiten, wenn er für sich die selige Postkutsche wieder erstehen läßt. Der Forscher kann nicht unbeschadet an den Errungenschaften seiner Epoche vorübergehen. Und ebenso bleibt dem Künstler nicht die Auseinandersetzung mit den Erscheinungen seiner Zeit erspart.

Der Satz brauchte im Grunde nicht bewiesen zu werden, da die Geschichte ihn überall und zu allen Zeiten bestätigt. Es müßte im Gegenteil der Beweis denen zugeschoben werden, die behaupten, die Kunst sei in der Gegenwart über die Jahrhunderte hin örtlich, und sie sei nicht mehr zeitlich bedingt. Denn nichts anderes bedeutet es, wenn schwächliche Eklektiker wie Oskar Zwintscher mit anspruchsvollem und lautem Beifall begrüßt werden und in den zustimmenden Worten deutlich der Unterton einer Ablehnung jeder Regung wahrhaft zeitgemäßen Kunstwollens zu vernehmen ist.

Nun ist es uns wohl bewußt, daß es nichts Unbeweisbareres gibt als künstlerische Qualität, und es wird niemand, der es nicht glauben will, zu überzeugen sein, wenn wir die Behauptung aufstellen, daß Zwintscher ein schlechter Zeichner gewesen sei. Aber Zeichnung bedeutet nicht photographisch treue Formwiedergabe allein. Zeichnenkönnen bedeutet Sinn haben für die Zusammenhänge der Erscheinung, für ihren lebendigen Ausdruck, für ihre rhythmischen Beziehungen. Von all dem aber ist nichts in den trocken empfindungslosen Modellabpausungen Zwintscherscher Porträts. Man bekommt die Teile in die Hand, aber niemals das einende Band. Und es ist geradezu absurd, wie zusammenhangslos Kompositionen gebaut sind, daß das Auge suchen muß, um hier ein Stück und dort eines aufzulesen, aus denen der Verstand einen Sinn erraten mag. Wenn aber Zwintscher nicht einmal der Ruhm eines Zeichners zuerkannt werden darf, nach dem er gewiß zuallererst selbst langte, so noch viel weniger der eines Malers. Sind seine Bleistiftstudien matt und ausdruckslos, so sind seine Aquarelle pedantisch und nüchtern. Die Ölfarbe ist niemals verarbeitet, sie bleibt immer eine zähe und trockene Materie, und in großer Fläche wirkt sie wie der Anstrich einer Wand. Es ist nicht einmal wahr, daß dieser vorgebliche Realismus zur Wiedergabe einer stofflichen Wirklichkeit gelangte. Seine Meereswellen sind Perlmutterwände, seine Laubbäume sind farbige Atrappen. Aber, so wird eingewendet werden, nicht auf die Wiedergabe einer Realität war es hier abgesehen, sondern auf eine Steigerung der Wirklichkeit zum Phantasieerlebnis. Denn Zwintscher beschied sich nicht als Porträtist, zu dem ihn eine Fähigkeit pedantischer Einzelabschrift der Form wohl in einem gewissen Maße geeignet scheinen ließ. Er stellte seine Modelle gleichsam wie lebende Bilder, um allgemein symbolhaft Gedanken zu versinnlichen. Er verfiel in ähnliche Irrtümer wie Otto Greiner, der immerhin in erheblichem Abstand mit ihm zu vergleichen wäre, berührt sich nahe mit Sascha Scheider, dessen schablonenhaft nüchterne Aktmodelle mit ihren anspruchsvoll großartigen Gebärden vor Jahresfrist an der gleichen Stelle im Künstlerhause zu sehen waren.

Aber malerische Phantasie bedeutet etwas anderes als pedantische Konstruktion. Und es fehlt diesen sehr künstlich erdachten und sehr kunstfremden Gebilden überall der Funke des Lebens. Sie sind starre Masken

eines Ausdrucks, der niemals überspringt auf den Beschauer, sondern mit Mühe entziffert wird. Wenn eines echt ist an diesen Menschen, so ist es allein die grämliche Verbissenheit, die ihnen ihr Schöpfer mitzuteilen weiß. Sie zeugt von einer Arbeit, die nicht aus künstlerischer Intensität entsprungen ist, sondern von einem gewerblichen Fleiß. Es ist kein Leben unter der kalten Oberfläche dieser Werke, weil sie nicht in jedem Stadium ihrer Entstehung einen Grad der schöpferischen Realisierung darstellten, sondern bekleideten Puppen gleichen, deren Inneres nichts anderes ist als ein Gerüst, das dem äußeren Behang als notdürftige Stütze dient.

Wer Erscheinungen wie Oskar Zwintscher ernstlich als die Größen deutscher Kunst rühmt, leistet der Sache, der er zu nützen meint, einen schlechten Dienst. Und es ist der Grundirrtum so vieler, die vom Wesen des Deutschen reden, als wären sie die einzig und wahrhaft Wissenden, daß sie glauben, es in einer besonderen Stilform zu erkennen. Muß es überhaupt noch gesagt, muß es immer wiederholt werden, daß Stil nicht eine örtliche, sondern eine zeitliche Bindung bedeutet, daß die nationale Eigenart sich niemals in der Form, sich immer nur in dem Charakter einer künstlerischen Leistung zu äußern vermag? Aber das führt in ein schwieriges Gebiet, das zu behandeln kein Anlaß vorliegt, wo es nur galt, eine relativ belanglose Erscheinung abzulehnen, die heut noch von einigen blinden Verkündern laut gepriesen, morgen schon der verdienten Vergessenheit anheimgefallen sein wird. *G.*

AUSSTELLUNGEN

Rheinische Kunstausstellungen. In der Januar-Ausstellung der »Gesellschaft für Literatur und Kunst« im städtischen Museum zu Bonn fesseln vor allem vierzig Arbeiten des Düsseldorfer Malers Walther Ophey. Außerdem ist der Zyklus »Kämpfe«, sechzehn Steindrucke aus dem großen Kriege von Josef Eberz, dem bekannten Hölzel-Schüler, ausgestellt, ferner Graphik von Dietz Edzard, W. Wagner und E. Oppler. Im Kunstverein zu Köln stellt Georg Burmester, der seit 1912 als Lehrer an der Kasseler Kunstakademie tätig ist, eine große Anzahl von Landschaften, Blumenstücken, Akten und Straßenbildern von kraftvoller Farbengebung aus. Zum reichillustrierten Kataloge hat Georg Gronau die Vorrede geschrieben. In der Kunsthalle zu Düsseldorf wirkt eine sehr umfassende Ausstellung von älteren und ganz neuen Gemälden, Fresko-Entwürfen und Studien von Professor Ferdinand Brütt nicht ganz überzeugend; im einzelnen ist manches von feinem malerischen Reiz, vor allem die Innenbilder aus dem Würzburger Schlosse. Ein junger Düsseldorfer Maler, Arthur Kaufmann, hat mit seiner ersten Ausstellung von Bildnissen einen wohlverdienten Erfolg; sie sind gar nicht konventionell, auch nicht in der Farbe, und werden hoffentlich manchen Ausstellungsbesuchern den Geschmack an den geleckten Porträts von W. Petersen, Reusing u. a. verleiden. Besonders geglückt sind Kaufmann die Köpfe von Herbert Eulenberg, Müller-Schlösser, dem Verfasser des »Schneider Wibbel« und von Adolf Uzarski. Dieser selbst bringt wieder Karikaturen in seiner bekannten Art, Modezeichnungen und Initialen aus Tausendundeinenacht. Sonst wären nur noch einige Skulpturen von Ernst Wenck zu nennen. — Das Kaiser-Wilhelm-Museum zu Krefeld bringt in seinen wechselnden Ausstellungen Kriegsbilder von Hans Kohlschein, Blumenstücke von Helene Cramer in Hamburg und Bildnisse des Friesen Momme Nissen, der übrigens jüngst in den Dominikanerorden eingetreten ist. *C.*

München. Im **Kunstverein** erregte die Ausstellung von Werken Felix Baumhauers ziemliches Aufsehen. Die Entwürfe für die Ausschmückung katholischer Kirchen, größerer Altargemälde, wie kleinere Arbeiten religiösen Inhaltes zeigten, daß Baumhauer wohl eines der stärksten Talente auf dem Gebiet der kunsthistorisch orientierten, modernen kirchlichen Malerei ist. Der stark konservative Zug, der von den maßgebenden höheren Stellen ausgeht, hat ja leider vielfach eine frische Betätigung auf dem Gebiet der katholischen Kunst etwas verkümmern lassen und vielfach zu einer farblosen Klischee-Malerei geführt. Baumhauer verfügt zweifelsohne über ein sehr beträchtliches Können, namentlich auch in technischer Hinsicht, er versteht es mit großem Geschick, von der Spätgotik ausgehend, besonders seinen kleineren Schöpfungen frisches Leben zu verleihen. Eine kräftige Koloristik hilft noch den Eindruck der Lebendigkeit und Vollsaftigkeit heben. Am wenigsten gelungen scheinen die oft wieder zu sehr ins Konventionelle verfallenden großen Altarbilder.

Auch der Stuttgarter Maler Josef Eberz, der uns mit einer größeren Reihe von Gemälden und farbigen Zeichnungen aufwartet, beschäftigt sich lebhaft mit religiöser Malerei, aber auf ganz anderer Grundlage. Dieser Hölzel-Schüler gehört zur Gefolgschaft Marcs; seine Kunst ist noch keineswegs ausgereift und entbehrt noch zu sehr eines wirklich persönlichen Charakters. Man könnte sich einige seiner Bilder sehr gut in Glasmalerei ausgeführt denken, sie würden dann sicher weniger spröd und lebendiger wirken als jetzt. Im allgemeinen wäre zu wünschen, daß uns Künstler, die auf der Entwicklungsstufe von Eberz stehen, etwas mehr mit Ausstellungen verschonten und warteten bis sie mit persönlichen und ausgereiften Leistungen vor das Publikum treten können. *A. L. M.*

SAMMLUNGEN

Berliner Kunstpflege. Wir entnehmen dem Jahresbericht der Berliner städtischen Kunstdeputation die folgenden Mitteilungen: Aus dem Nachlaß des Bildhauers Hermann Engelhardt wurde das Bronzebildwerk »Flora« erworben; es soll demnächst auf der Terrasse im Schillerpark aufgestellt werden. Ferner wurden angekauft: Auf der Großen Berliner Kunstausstellung die Gemälde »Kanal in Flandern« von Alfred Scherres, Berlin, »Markt in Nördlingen« von Adolf Jacoby, Berlin, »Im Mai« von Hans Klohß, Potsdam, »Tischgesellschaft« von Paul Plontke, Berlin, »Winternachmittag« von Fritz Geyer, Berlin, »Im Stadtpark« von Ernst Gentzel, Berlin, »An der Potsdamer Brücke« von Kurt Albrecht, Charlottenburg, und die Marmorbüste »Goethe« von Ernst Freese, Berlin, sowie zwölf kleinere Kunstgegenstände; auf der Ausstellung der Berliner Sezession die Gemälde »Interieur« von Ernst Oppler, Berlin, »Sommer im Taunus« von Prof. Philipp Franck, Berlin, und auf der Ausstellung der Freien Sezession die Gemälde »Stilleben mit Tulpen« von Prof. Theodor Hagen, Weimar, »Samland« von Waldemar Rösler, Berlin, »Straße« von Frau Lene Schneider-Kainer, Charlottenburg. Außerhalb der Kunstausstellungen wurden angekauft: ein Ölbildnis Gerhart Hauptmanns aus seiner Friedrichshagener Zeit von Prof. Hans Fechner und aus dem Nachlaß des Kunstmalers Prof. Oskar Frenzel die Ölgemälde »Braune Heide« und »Bulle im Stall«. Für Ankäufe zur Unterstützung der Akademischen Kriegshilfe wurden, wie im Vorjahre, aus den Mitteln des Kunstfonds wieder 25000 Mark hergegeben,

außerdem hat ein ungenannter Berliner Gönner 20000 Mark zur Verfügung gestellt. Für diese Beträge wurden angekauft: 43 Ölgemälde, 6 Aquarelle, 18 Radierungen und Holzschnitte und 10 Bronzebildwerke und in 30 Fällen wurden freie Unterstützungen gewährt.

Das Kapitel der Stadt Berlin gehört von jeher zu den schwarzen Seiten im Buche der deutschen Kunstpflege. Man könnte sich mit der Feststellung dieser Tatsache begnügen, da noch niemals eine kritische Auseinandersetzung mit den Rechenschaftsberichten der Kunstdeputation Widerhall an maßgebender Stelle gefunden hat. Aber wer diese Mitteilungen liest und nicht jedesmal von neuem Widerspruch gegen die Art der Verwendung öffentlicher Mittel erhebt, macht sich gleichsam mitschuldig an den nachgerade unerträglich werdenden Zuständen. Es ist immer wieder nötig, die Frage zu stellen, wer denn der Sachverständige ist, der die Verantwortung für derartige Ankäufe zu tragen gewillt ist. Und glaubt man wirklich, daß aus solchen jährlichen Käufen der Grundstock für eine künftige städtische Galerie entstehen soll? Wenn man sich nicht entschließen kann, zuerst und vor allem einen Vertrauensmann zu berufen, den man mit der Gestaltung und dem Ausbau eines Museums beauftragt, so wäre es besser, die Mittel für Kunstpflege aus dem Stadthaushalt überhaupt zu streichen und sich mit einem Betrag für Unterstützung notleidender Künstler zu begnügen. Aber dieses wahl- und planlose Kaufen auf den Berliner Jahresausstellungen ist vollkommen zwecklos. Man füllt damit bestenfalls die Magazine, aber mit allem Geld, das ausgegeben wird, kommt nicht ein einziger brauchbarer Museumssaal zustande. An Aufgaben für eine städtische Sammlung fehlt es in Berlin auch neben den staatlichen Museen wahrhaftig nicht, zumal seitdem die Nationalgalerie wieder in eine leider unverkennbare Stagnation gekommen ist. Es fehlt aber an dem Willen zu energischem Handeln, und es scheint, daß in dem Stadtparlament und bei den Stadtvätern alle Kunstfragen nur ein sehr mangelhaftes Interesse finden. Es bliebe sonst unerklärlich, daß von Jahr zu Jahr der gleiche Schlendrian weitergeführt wird, während draußen im Reiche auch in kleinsten Städten eine lebendige und verständnisvolle Kunstpflege gedeiht. Mag sein, daß hier und dort durch ein Zuviel gesündigt wird, daß mancher jugendliche Direktor sich allzu kühn gebärdet. Aber solche Fehler sind leichter hinzunehmen als die chronische Mißwirtschaft, an die sich die Berliner Kunstfreunde leider haben gewöhnen müssen. Soll einmal gründlich Besserung geschaffen werden, so lautet die erste Forderung — wir können es nicht oft genug wiederholen —: Berufung eines städtischen Museumsdirektors!

Das **Rheinische Provinzialmuseum in Bonn** erwarb mit Unterstützung einheimischer Gönner eine Folge von fünf Bildnissen des kurfürstlich Trierischen Hofmalers **Kaspar Benedikt Beckenkamp,** der als Schüler des in Bonn bereits vorteilhaft vertretenen Januarius Zick Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts in Koblenz und Köln tätig war (s. Thieme-Becker Bd. III). Eins der Bilder ist ein Selbstporträt des Malers, die anderen stellen seine Angehörigen dar.

Das Städtische Museum zu **M.-Gladbach,** das besonders reich an kunstgewerblichen Gegenständen ist, erhielt als Legat des Rentners R. Hubrich seine wertvolle Münzensammlung, sowie eine Sammlung chinesischer und japanischer Kunstsachen.

LITERATUR

Burg Kreuzenstein an der Donau. Herausgegeben von *Alfred von Walcher,* mit einer historischen Einleitung von Johann von Paukert. Wien, Schroll & Co. 1914. 50 Kr.

Kreuzenstein, die aus der Romantikerstimmung des Grafen Wilczek erstandene Behausung für sein Privatmuseum ist weniger bemerkenswert als phantasievoller Rekonstruktionsversuch einer mittelalterlichen Burganlage denn als Sammelpunkt frühen, insbesondere oberdeutschen Kunstgewerbes und Handwerkes.

Der Herausgeber hat das Schwergewicht auf die Vorführung der Glasmalereien und Möbel gelegt. Dies ist umso dankenswerter, als durch den Brand — ich bin darüber nicht unterrichtet — wahrscheinlich die Mehrzahl dieser Denkmäler vernichtet ist.

Die Anordnung des Materials ist m. E. wenig geschickt. Es wäre wohl richtiger gewesen, die Glasmalereien nicht nach ihrer augenblicklichen Unterbringung, die rein zufällig erscheint, nebeneinander zu stellen, sondern die zeitlich und örtlich zusammengehörigen Gruppen aufeinander folgen zu lassen, und die für den Historiker ziemlich nebensächlichen Außen- und Innenansichten des Baues für sich zu nehmen, wobei die Frage, ob diese überhaupt in dem gewählten Umfange zu berücksichtigen waren, verneinend beantwortet werden muß.

Das gleiche gilt von den etwa die Hälfte des Gesamtumfanges einnehmenden Möbeln, die rein äußerlich nach Benutzungszwecken (Kastenmöbel, Sitzmöbel, Tische) aufgeteilt sind. Von Verständnis für die geschichtliche Entwicklung und die aus örtlichen Besonderheiten sich ergebende Verschiedenheit der Typen ist nicht viel zu bemerken.

Immerhin bleibt dieses Werk ein schätzbares Kompendium der Geschichte des mittelalterlichen oberdeutschen bezw. österreichischen Mobiliars, dessen Wert sich durch die tadellose technische Wiedergabe erhöht. *Otto Pelka.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 19. 2. Februar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DRESDNER BRIEF

Das große Ereignis im augenblicklichen Dresdner Kunstleben ist die Sonderausstellung Ludwig von Hofmanns in der Galerie Arnold. Den Anlaß zu der Ausstellung bot die Berufung Hofmanns an die Dresdner Kunstakademie, der er seit Oktober vorigen Jahres angehört. So war der erste Versuch, Beispiele aus Ludwig von Hofmanns gesamtem Lebenswerk in einer geschlossenen Ausstellung zu vereinigen, auch äußerlich gerechtfertigt. Er ist vollkommen gelungen. Hofmann ist kein Unbekannter, weder in Dresden noch in den übrigen deutschen Kunststädten, zu geschweigen von Berlin, von wo sein Ruhm ausging, als er 1891 mit Leistikow, Liebermann, Corinth und anderen den Klub der Elf bildete, dessen Ausstellungen so bedeutendes Aufsehen erregten. In allen größeren Ausstellungen war Ludwig von Hofmann seitdem vertreten, und jeder Kunstfreund trägt wohl ein Bild seiner anmutig-schönen Kunst als dauerndes Besitztum mit sich durchs Leben, aber ein volles Bild von Hofmanns gesamtem Schaffen, von seiner allmählichen Entwickelung wird er doch erst durch die gegenwärtige Dresdner Ausstellung gewinnen, die nicht weniger als 331 Ölgemälde, Pastelle, Zeichnungen, dekorative Gemälde und Entwürfe, Lithographien und Holzschnitte vereinigt und sämtliche Räume der Galerie Arnold füllt.

Man darf wohl sagen, daß man selten so viel Anmut, so viel schwungvolle Schönheit, so viel echtkünstlerische Vornehmheit weitab von aller Süßlichkeit oder gleichgültiger Herkömmlichkeit in diesen Räumen zu gleicher Zeit gesehen hat. Hier ist die echte dionysische Kunst voll heiterer Sinnenfreude, beruhigten Wohlklangs klar empfundenen, zeitlosen, glücklichen Daseins. Alles Prometheische, tragisch Leidenschaftliche, mit dunkeln Mächten Ringende liegt dieser Kunst fern — in allen den zahlreichen Bildern, Skizzen, Entwürfen findet man den gleichen Geist des tiefempfundenen, andächtig Schönen in heiterer Klarheit wieder, und doch ist die Ausstellung nichts weniger als eintönig und ermüdend. Denn auf gar mannigfaltigen Schauplätzen hat Hofmann Anregungen zu seinen Schöpfungen gesucht, in Deutschland im Gebirge und am Meeresstrand, in der Schweiz, in Italien, in Griechenland, in Kleinasien, zumeist aber im Nirgendland der künstlerischen Phantasie; und im Laufe der Jahre hat der Grundzug seines künstlerischen Schaffens sich mannigfache Ausdrucksweisen gesucht.

Auf diese Wandlungen scheint das vornehm ausgestattete Verzeichnis ausdrücklich hinweisen zu wollen, denn es scheidet die Gemälde in vier Abteilungen, nach den Jahren 1891—1895, 1895—1903, 1903—1912 und 1912—1916. In der ersten Abteilung finden wir einige wenige Jugendbilder vereinigt, in der zweiten eine Anzahl der Bilder, wie den Frühling, das Notturno, die Frauen am Meer (aus dem Museum zu Magdeburg), die heiße Nacht, an denen wir Hofmann zuerst lieben lernten, seine Eigenart auf uns wirken fühlten. Hier sehen wir, wie er von der älteren Romantik — im Tale des Schreckens — ausgehend und ihre Kraftgebärden als seinem Wesen nicht entsprechend aufgebend — die Wirklichkeit zu einem höheren schönen Dasein erhebt, wie er die Menschen in seine Landschaften setzt, zeitlos und trachtenlos, vom Alltag befreit, gleich den Naturverkörperungen der Alten, wie eine Gestaltung der Naturfreude selbst die Wonne der Natur genießend und bestimmt, die Beschauer durch die Reinheit ihres Daseins zu erfreuen. Neben Marées und Puvis de Chavannes, neben Böcklin und Feuerbach steht Ludwig von Hofmann hier als ein Eigener. Alles, was »nicht Bild ist, was sich nicht rein in Malerei auflöst«, bleibt seiner Kunst fern. Er will nicht das Feierliche, nicht das Übermenschliche, nicht das Weltabgewandte — er gibt die Welt, die Natur in anmutiger Verklärung, er gewinnt ihr das Schmückende, Sinnenbeglückende ab.

In der zweiten Periode seines Schaffens, die im wesentlichen mit seiner Tätigkeit in Weimar und seinem wiederholten Aufenthalt in Florenz zusammenfällt, betont Hofmann stärker als je vorher die Menschen, die Figuren. Sind sie vorher inniger mit der Natur verschmolzen, so treten sie jetzt selbständiger auf, die Natur wird, ohne daß sie ihre schmückende, dekorative Mitwirkung im Bilde verliert, mehr zum Hintergrund, das Wesentliche des Bildes ist in den Figuren zusammengefaßt. Die Farbengebung in ihren hellen und reinen Tönen, die dem Neuimpressionismus nahesteht und auf bestimmte farbige Zusammenklänge ausgeht, scheidet Ludwig von Hofmann klar und bestimmt von der Bläßlichkeit Puvis de Chavannes und der Dumpfheit Hans von Marées'. Gesteigerte Kraft, bewegteres Leben — innerhalb der Grenzen der auf das Schmuckliche ausgehenden Gesamtabsicht — machen sich in den Bildern dieses Schaffensabschnittes geltend. Die Wandmalereien für eine Museumshalle, die Entwürfe zum Fries für eine Vorhalle, zu einem Wandgemälde im Senatssitzungssaale der Universität Jena sind hierfür bezeichnende Beispiele.

Schließlich geht Ludwig von Hofmann noch bestimmter vom anmutig Schmückenden, vom Dekorativen zu großen monumentalen Wirkungen über. In dem Bilde Schmales Ufer sehen wir die lebensgroßen Figuren reliefartig vor einen flachen farbigen Naturhintergrund gestellt, alles ist vereinfacht und stilistisch auf das Wesentliche beschränkt. Daneben sehen wir

in andern Bildern, z. B. in dem landschaftlich-architektonischen Bilde Am Berge Gilead, wie Ludwig von Hofmann auch einer neuesten Richtung der Malerei einer expressionistischen Landschaftskunst mit den Mitteln seiner Kunst mit Erfolg nachgeht. Der Reichtum seiner Erfahrungen und seiner Ausdrucksmittel, sein innerstes Wesen wird ihn wohl behüten, sich ganz und gar dieser Richtung hinzugeben, wie mancher Freund der Hofmannschen Kunst auch hoffen mag, daß er sich nicht ganz der Monumentalität des Schmalen Ufers hingeben wird, denn daß sie auch einen Verlust an reichem, quellendem Leben, an Frische und Fülle des innern Erlebens bedeutet, lehrt ein Blick auf den köstlichen Reichtum seiner früheren Schöpfungen.

Wir müssen uns mit diesem kurzen Hinweis auf die reiche schöne Ausstellung in der Galerie Arnold begnügen. Ein längerer illustrierter Aufsatz in der Zeitschrift für bildende Kunst wird das Wesen der Kunst Ludwig von Hofmanns erschöpfender behandeln und wohl auch auf die köstlichen Pastellbilder, die Zeichnungen, Holzschnitte und Lithographien, die für den Wandel in Hofmanns Kunst nicht minder bezeichnend sind, näher eingehen.

Im Sächsischen Kunstverein sind wiederum Bilder und Studien von Georg Lührig ausgestellt, die Früchte eines zweiten Aufenthalts an den Kampfplätzen der Westfront. Noch wuchtiger, größer und eindringlicher hat der Künstler seine neuen Eindrücke zusammengefaßt: aus den Landschaften, den Figurenbildern und Bildnissen von deutschen Offizieren und Soldaten, gefangenen Franzosen und Frauen spricht der große Ernst der Ereignisse, die sich da draußen abspielen. In der Herausarbeitung des inneren Gehalts, in der ausdrucksvollen Wiedergabe des Wesentlichen, des Bleibenden zeigt sich Lührig als echt deutscher Künstler. Selbst durch die verhältnismäßig kleinen Zeichnungen — meist nur Schwarzweißblätter, einzelne durch Farbstiftstriche erhöht — geht ein Zug des Monumentalen, der stilistischen Größe. Dabei verfügt Lührig über eine große Mannigfaltigkeit der Ausdrucks- und Darstellungsmittel, die er mit vollem künstlerischen Verständnis den verschiedenen Gegenständen anpaßt. Von Darstellungen des Kampfes selbst hält er sich merkwürdigerweise noch fern. Starke Proben seines Könnens, seines künstlerischen Feingefühls, der Schärfe seiner Beobachtung aber sind beispielsweise die Operation, das in einem zerschossenen Gebäude liegende tote Pferd, die schlafenden, sich auskleidenden, badenden, sich waschenden Soldaten; und vielfältige Eindrücke vermitteln die stimmungsvollen Bilder von Landschaften, von verlassenen Dörfern und zerschossenen Häusern, weidenden und bewegten Pferden, in deren schlagender Wiedergabe Lührig eine besondere Kunst entfaltet.

Von den sonstigen Werken im Sächsischen Kunstverein sind besonders die ernsten, herben Landschaften aus dem sächsischen Erzgebirge von Erich Buchwald-Zinnwald hervorzuheben. Die frischen Stadtbilder — besonders aus Erfurt — von Fritz Beckert, die feintonigen Landschaften von Franz Kunz, die symbolischen Figurengruppen von Artur Hennig, die poetisch empfundenen Landschaften, Studien und Phantasiestücke von dem Wiener Karl Sterrer verdienen ebenfalls erwähnt zu werden. Von dem Bildhauer Edmund Möller rühren einige ausdrucksvolle Bildnisköpfe und kräftig bewegte Figuren her.

Bei Emil Richter wird der schon anderweit gezeigte Nachlaß des Münchner Malers Hans von Bartels vorgeführt. Besondere Anerkennungen verdienen die großen Aquarelle: wie bekannt, hat Bartels die Wasserfarbenmalerei mit großem Geschick in ihren Möglichkeiten und Wirkungen stark gesteigert, dieser Technik eine ebenbürtige Stellung neben der Ölmalerei erobert. Aber auch die Ölmalerei beherrschte er mit großem Geschick. Ohne einer bestimmten Richtung anzugehören, wußte er die modernen Errungenschaften der Malerei doch zu seinen Zwecken wohl zu verwenden. Katwyk, Dordrecht, Volendam und ähnliche Orte in Holland, die felsige Südküste von England und die Bretagne in Frankreich waren die Hauptfelder seiner Studien, die sich auf das brandende Meer, auf die malerische Landschaft, Genre- und Figurenmalerei erstreckten. Dabei entwickelte er sich in der Richtung, daß er von der reinen Landschaft ausgehend den Menschen in der Natur immer stärker betonte und schließlich zur Hauptsache machte. Brandung bei Sonnenuntergang, ankommende Fischerboote, das Hofje in Leiden, Katwyk bei Mondaufgang, die Segnung des Meeres und Ablaß in der Bretagne dürften besonders bezeichnende Beispiele seiner Kunst sein, in der Gegenständliches, Stimmung und kraftvolle Farbenschönheit geschmackvoll vereinigt sind.

Sehr bemerkenswert ist endlich die Ausstellung der neuerworbenen Blätter im Kgl. Kupferstichkabinett. Hier hat Max Lehrs vor allem die Hauptwerke des Norwegers Edvard Munch versammelt, an dreißig seiner hervorragendsten Radierungen, Steindrucke und Holzschnitte, die ein eindringliches Gesamtbild der herben Kunst dieses ernsten, einsam stehenden Künstlers gewähren. Das Sterbezimmer (Lithographie), das kranke Mädchen, das Mädchen und der Tod, die beiden Mädchen und das Gerippe (Radierungen) sind besonders bezeichnende Beispiele von Munchs Kunst, die ihre Vorbilder mit Vorliebe im tiefsten Ernst des Lebens sucht und solche Szenen aufs knappeste zusammengefaßt mit tief eindringlicher, ans Herz greifender Gewalt gestaltet. In merkwürdigem Gegensatz zu diesen ergreifenden Schilderungen stehen die reizvollen Frauenbildnisse, das Geigenkonzert, die Lithographie Monna, auch die Tierstudien. Den eigenartig nordischen Zug zum Träumerischen, über die bloße Wirklichkeit Hinausweisenden haben dann wieder Blätter, wie der Mondschein, das Mädchen am Fenster, zwei Menschen, u. a. Die Bildnisse endlich atmen den Geist männlicher Kraft und eindringlichen Ernstes. Die bedeutsame Sammlung dieser Munchschen Blätter, denen sich einzelne von Lovis Corinth, Käthe Kollwitz, Walter Klemm, Walter Conz, Wilhelm Altheim Walter Wäntig u. a. anschließen, zeigt wieder, mit welchem Ernst sich Max Lehrs bei der Bereicherung, des Dresdner Kupferstichkabinetts auch der modernen Kunst annimmt.

NEKROLOGE

Hermann Schubert †. In Dresden ist im 86. Lebensjahre der Bildhauer Professor Hermann Schubert gestorben. Mit ihm ist ein lange überlebender Vertreter einer längst vergangenen Kunst dahingegangen, wohl der letzte Teilnehmer an der römischen Tafelrunde, die der bayrische König Ludwig I. bei seinen zahlreichen Besuchen in Villa Malta um sich zu versammeln pflegte. Hermann Schubert wurde am 12. Juni 1831 zu Dessau geboren und erhielt seine künstlerische Ausbildung von 1849–1852 an der Münchener Kunstakademie, wo noch die Kunstweise Schwanthalers († 1848) lebendig war. Von 1859 bis um 1880 lebte er in Rom, wo er ein angesehenes Mitglied des Deutschen Künstlervereins war. Als um 1857 die Ausschmückung der neuerbauten Kirche S. Alfonso dei Liguori begann, malte Franz von Rhoden die Fresken der Tribuna, Hermann Schubert aber fertigte für sie ein Relief der Grablegung Christi in Gips, das Arnold Böcklin mit Feuerfarben bemalte. Dasselbe Werk hat er dann für mehrere Kirchen in Deutschland wiederholt; so für die Hamburger Petrikirche und für die Nikolaikirche in Zerbst, auch für die evangelische Kirche in Karlsbad. Weiterhin schuf Schubert u. a. für Dessau den Jubiläumsbrunnen von 1867 und das Denkmal für den Griechendichter Wilhelm Müller, für die Sophienkirche in Dresden die große Gruppe Jakob mit dem Engel, für das Landhaus Hans W. Singer in Wachwitz bei Dresden eine Anzahl Reliefs, die dann zum Teil für eine Villa in der Wiener Straße zu Dresden wiederholt wurden. Hermann Schubert war bis in seine letzten Lebensjahre frisch und rüstig und auch künstlerisch tätig. Ein edler Mensch von vornehmer Gesinnung ist mit ihm dahingegangen. Sein Sohn Dr.-Ing. Schubert lebt in Dresden als angesehener Architekt, gegenwärtig ist er zum Kriegsdienst eingezogen.

PERSONALIEN

Ludwig Dettmann, der frühere Direktor der Königsberger Kunstakademie, ist infolge seiner Übersiedlung nach Berlin in die Reihe der ordentlichen Mitglieder der Berliner Akademie der Künste übergetreten. Der Künstler, der auch in den Verein Berliner Künstler wieder eingetreten ist, war bisher auswärtiges Mitglied der Kunstakademie.

SAMMLUNGEN

Für die Kgl. Gemäldegalerie in Dresden wurde soeben ein meisterhaftes Werk Wilhelm Leibls angekauft: das Bildnis des Barons Stauffenberg, Adjutanten des Königs Ludwig II. von Bayern im Kriege 1870/71, das Leibl kurz nach dem Frieden für die Braut Stauffenbergs gemalt hat. Der Offizier ist nach rechts gewandt, mit dem Kopf im Profil dargestellt, die rechte Hand in die Seite gestemmt, die linke Hand auf den Degenknopf gelegt. Die mattblaue Uniform mit den roten Aufschlägen und den silbernen Schnuren nebst Ordensschmuck hebt sich in feinem ruhigem Zusammenklang von dem braunen Hintergrunde ab. — Ferner hat die Dresdner Galerie ein sehr interessantes und reizvolles Bild von Max Klinger aus dem Anfang der neunziger Jahre erworben: einen Blick auf das Kolosseum von Klingers römischem Atelier.

Unter den letzten Erwerbungen des **Germanischen Nationalmuseums** in **Nürnberg** nimmt die von einem Freunde und Gönner der Anstalt gestiftete Sammlung von über 130 Räderuhren des 15. bis 19. Jahrhunderts die erste Stelle ein. Im Laufe vieler Jahre ist diese Sammlung, wesentlich in Süddeutschland, zusammengebracht worden. Die ältesten Werke mögen bis in das 15. Jahrhundert zurückreichen. Außer zahlreichen bäuerlichen oder kleinbürgerlichen Typen der verschiedensten Orte und Zeiten, wie auch des mannigfachsten Materials finden sich namentlich unter den Uhrkästen und Gehäusen der Rokokozeit und des Empirestils auch manche künstlerisch feine und vortreffliche Leistungen.

LITERATUR

Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts. Herausgegeben von *Paul Heitz.*

45. Die Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts in der Sammlung Apel in Ermlitz. 14 Tafeln. 20 M.
46. Einzel-Formschnitte und Einblattdrucke des Kestnermuseums zu Hannover. 30 Tafeln. 60 M.
47. Einblattdrucke des Großherzoglich hessischen Landesmuseums zu Darmstadt. Band I. 22 Tafeln. 25 M.
48. Einblattdrucke der prinzlichen Sekundogenitur-Bibliothek zu Dresden. 12 Tafeln, 8 handkoloriert. 30 M.

Von *Mela Escherich*, Straßburg. J. H. Ed. Heitz. 1916.

Von der weit angelegten Publikation der Einblattdrucke des 15. Jahrhunderts, die der Heitzsche Verlag herausgibt, sind wiederum in der Kriegszeit 4 Bände erschienen, die die Nummern 45–48 tragen. Das Unternehmen, ein vollständiges Corpus der Holzschnitte des 15. Jahrhunderts zu schaffen, ist an sich ein sehr verdienstliches, und es wäre nicht genug zu loben, wenn nicht gegen die Art der Verwirklichung die schwersten Bedenken erhoben werden müßten. Die Lichtdrucke sind im allgemeinen höchst mangelhaft und für vergleichende Untersuchungen nur mit größter Vorsicht zu gebrauchen. Die kolorierten Tafeln müssen für solche überhaupt ausschalten. Die Platten sind total überarbeitet, um die Tonlagen des kolorierten Originals zu beseitigen und gleichmäßig weiße Flächen zwischen den Konturen des Holzschnitts zu schaffen zur Aufnahme der mit der Hand und meist sehr liederlich aufgetragenen Farben. In einer wissenschaftlichen Publikation sollten für Farbenwiedergaben überhaupt nur die mechanischen Verfahren in Frage gezogen werden. Daß mit ihnen Mustergültiges geleistet werden kann, zeigen die schönen Veröffentlichungen der »Graphischen Gesellschaft«. Auch gegen die Aufmachung der Heitzschen Bände ließe sich allerlei einwenden, so vor allem gegen die dicken schwarzen Untersatzkartons, auf die jedes kleinste Blättchen einzeln aufgelegt ist. Auf diese Weise wird aus drei Lichtdrucktafeln ein ganzer Band, und die Bibliotheken brauchen unnützen Platz, wie selbstverständlich auch der Preis sich ohne Not erhöht. Was bei rationeller Einrichtung zu erreichen ist, können wiederum die Publikationen der »Graphischen Gesellschaft« lehren. Man vergleiche deren 21. Veröffentlichung, die auf 103 Tafeln 189 mustergültige Lichtdruckreproduktionen nach Holzschnitten des Berliner Kupferstichkabinetts zum Preise von 30 M. bringt, mit den Heitzschen Bänden, von denen beispielsweise der des Kestnermuseums mit seinen 30 sehr zweifelhaften Abbildungen genau das Doppelte kostet. Aber das sind bereits alte Klagen, die den Kennern der Verhältnisse nichts Neues sagen, und deren Wiederholung die Übelstände kaum abstellen wird. Es muß aber bei Gelegenheit des Erscheinens der neuesten 4 Bände notwendig ein Wort über die Texte gesagt werden, für die sämtlich Mela Escherich verantwortlich zeichnet. Es mag der Verfasserin zu gute gehalten werden, daß die Datierung und Lokalisierung der Holzschnitte des 15. Jahrhunderts noch sehr im Argen liegt, und es kann und soll darum nicht um jede Bestimmung, die zu Bedenken Anlaß gibt, gerechtet werden. Man hätte aber wohl gewünscht, daß die Verfasserin selbst diesen Verhältnissen mehr Rechnung getragen und sich mit dem Erreichbaren begnügt hätte, anstatt Begriffe wie »seeschwäbisch« einzuführen, da wir uns fürs erste bescheiden sollten, Lokalisierungen allgemeinster Art zu

versuchen. Zeigt doch die Verfasserin selbst durch Fehlgriffe handgreiflichster Art, wie weit sie davon entfernt ist, so subtile Unterscheidungen anders als durch vage Vermutungen begründen zu können. Als Beispiel sei Band 47, Nr. 20 genannt. Der Text bezeichnet den Holzschnitt als oberdeutsch. Hätte die Verfasserin einmal einen niederländischen Inkunabeldruck in der Hand gehabt, so wäre sie gewiß nicht auf diese ganz absurde Ortsbestimmung geraten, und sie hätte sich weniger über »die starken Schraffierungen des ziemlich derben Holzschnittes« gewundert, da es sich um ein typisches und unverkennbares Erzeugnis der Haarlemer Schule handelt. Zur Frage der Datierung heißt es weiter: es sei auf keine »zu frühe Zeit zu schließen; dagegen gehört die Frauentracht der Mitte des Jahrhunderts an. Vielleicht lag ein älteres Blatt zur teilweisen Benutzung vor.« Auch hier hätte die Verfasserin nutzlose und irreführende Erwägungen sich und ihren Lesern erspart, wenn sie bei Conway (the woodcuts ofthe Netherlands in the 15. century. Cambridge, 1884) nachgeschlagen hätte. Sie hätte dort nämlich ohne große Mühe auf Seite 255 gefunden, daß der Holzschnitt zuerst in einem 1492 bei G. Leeu in Antwerpen erschienenen Druck (Van den Dochteren van Sijon) vorkommt. Allerdings hätte sie nach dieser Feststellung auf die Aufnahme des Blattes überhaupt und damit auch auf ihren Exkurs über das Gleichnis der Minne in der mittelalterlichen Mystik verzichten müssen. Wäre die Verfasserin mit einer gesicherteren Vorstellung ihres Materials an die Aufgabe herangegangen, so wäre sie gewiß nicht nur in Fragen der Lokalisierung sorgfältiger und vorsichtiger verfahren, sondern sie hätte auch Bemerkungen wie diese: »das Blatt ist nicht so fein wie die übrigen. Werkstattarbeit« sicher unterdrückt. Aus mehr oder minder sorgfältiger Schnittausführung der Blätter einer Folge Schlüsse solcher Art zu ziehen, sind wir durchaus nicht berechtigt, und es ist die Frage erlaubt, wie denn der Unterschied zwischen Werkstattgut und Meisterarbeit bei Holzschnitten des 15. Jahrhunderts zu denken sei. Das gleiche gilt von der mehrfach wiederkehrenden Bemerkung, »der großzügige Stil läßt auf die Hand eines Tafelmalers schließen.« Mit Behauptungen solcher Art wird der Benutzer der Bände nicht viel anzufangen wissen. Auch in der Tendenz, die Holzschnitte stilistisch mit der Kunst bekannter Meister in eine wenn auch nur lose Beziehung zu bringen, erweist die Verfasserin keine glückliche Hand. So muß der Name des Meister E S mehrfach herhalten. Einmal werden auf Grund einer »zierlichen Schreitstellung« zwei Blätter aus einer Genesisfolge (48, 4—5) in seine Nähe gerückt, während es doch offensichtlich sich um ein sehr allgemeines und weitverbreitetes Stilelement handelt. Ein andermal heißt es von einem Meister Michel Schorpp, von dem wir in der Tat nicht viel mehr wissen als den Namen, er sei vielleicht ein Schüler des E S, der sich später in Ulm niederließ. Diese Hypothese gründet sich auf die angebliche Ähnlichkeit der Kindergestalten eines mit dem Namen Schorpp bezeichneten Holzschnittes (48,9) mit den Stichen des E S. Als charakteristisch für den Meister wird die Art seiner Darstellung der Nasen bezeichnet: »zwei senkrechte Linien, die ohne Absatz in die Brauen übergehen.« Auf Grund dieser Stilbestimmung dürften dem Meister Michel sehr zahlreiche Holzschnitte aller Zeiten und Gegenden zugeschrieben werden. Die Verfasserin hält sich allerdings kaum an dieses Erkennungszeichen, wenn sie den Spuren ihres Meisters wiederholt zu begegnen meint. Die Ähnlichkeit etwa der interessanten kleinen Enthauptung der hl. Katharina (46,7), die um 1470—80 genau 30 Jahre zu früh datiert wird, mit der ziemlich groben hl. Sippe ist, auch wenn man der Verfasserin sogar in die Konstruktion einer Entwicklung ihres Meisters zu folgen gewillt ist, nicht abzusehen. Irreführend für den, der ohne Nachprüfung das Buch benutzt, sind auch Bemerkungen wie diese (47,10): »der Künstler könnte Stephan Lochners Tafelbild der Darstellung im Tempel gekannt haben. Man vergleiche die Gestalt der Maria mit derjenigen auf Lochners Gemälde.« Denn eine Verwandtschaft der beiden Figuren ist beim besten Willen in nichts anderem zu entdecken als etwa darin, daß beide nach rechts gewandt sind, und bekanntlich pflegt man beim Holzschnitt eher auf Grund einer gegenseitigen Wendung eine Beziehung zu vermuten. Eine besondere Vorliebe bezeugt die Verfasserin für den Namen des älteren Holbein. Einmal wird ein übrigens als »elsässisch?« bezeichnetes Schweißtuch der heiligen Veronika (48,7), das 1470—80 datiert wird, als dem Stile des älteren Holbein sich nähernd bezeichnet. Wie die Verfasserin diese drei Angaben miteinander zu vereinigen denkt, bleibt ihr Geheimnis. Schreiber hatte das Blatt auf 1440—50 datiert, womit die Zeit seiner Entstehung besser bestimmt zu sein scheint. Ein andermal wird eine Verwandtschaft mit Holbeins Votivbild des Bürgermeister Schwarz (46,28) behauptet, die sich auf nichts als eine Ähnlichkeit des Themas gründet. Endlich heißen die 15 Nothelfer (46,26) »um 1500. Schule Holbeins des Älteren«. Mit Holbein haben die Blätter nicht das geringste zu tun, dagegen stehen sie der Art des Burgkmair recht nahe, was wohl zu bemerken war. Die Entstehungszeit ist nicht vor 1510 anzusetzen, womit die Folge über die für die Publikation gesetzte Grenze hinausgeht. Darin steht sie allerdings nicht allein. Gleich die folgende Nummer, eine Anna selbdritt (46,27), die als »fränkisch oder Donaugegend, um 1500« bezeichnet wird, enthält ausgesprochene Dürermotive und ist sicher nicht vor dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden. Ebenso war bei der Marter des hl. Sebastian (46,25) die sehr nahe liegende Beziehung zu dem von Passavant als Dürer beschriebenen Holzschnitt gleichen Themas nicht leicht zu übersehen, und zwar um so weniger als die Verfasserin selbst die Vermutung ausspricht, die Komposition sei im Anschluß an ein Vorbild entstanden. Auch dieser Holzschnitt fällt sicherlich bereits in das 16. Jahrhundert, ebenso wie der Abschied Christi von seiner Mutter (46,23). Und was soll man endlich dazu sagen, wenn die Verfasserin unter der Bezeichnung »um 1500. Niederrheinisch oder niederländisch« den bekannten Pilger (Jakobus) vom Meister D S einführt (46,30), den Dodgson in seinem Verzeichnis der Holzschnitte des Meisters im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen 28, S. 33 als Nr. 13 beschreibt und abbildet. Von der Herausgeberin altdeutscher Holzschnitte durfte man wohl die elementarsten Kenntnisse des Werkes der Hauptmeister voraussetzen.

Die Reihe der Beispiele mag genügen. Es ist nicht die Absicht dieser Besprechung, die Arbeit nachzuholen, die die Verfasserin zu leisten versäumt hat. Es mußte nur darauf hingewiesen werden, daß die Publikation, die so wertvoll sein könnte, leider alles andere ist als mustergültig. Die Sammlungsvorstände pflegen im allgemeinen nicht freigebig zu sein im Erteilen der Erlaubnis zur Veröffentlichung der ihnen unterstellten Schätze. Wenn in den vorliegenden Fällen der Verleger, der doch eine langjährige Erfahrung gerade auf diesem Gebiete besitzt, freie Hand in der Wahl des Herausgebers hatte, so ist die Frage erlaubt, warum er nicht einem erfahrenen und bewährten Fachmanne die Aufgabe anvertraute, sondern den Wert seiner Publikation durch den ganz unzuverlässigen Text in Frage stellte.

Glaser.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 20. 9. Februar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

WALDEMAR RÖSLER

Vor ein paar Wochen erst kam die Nachricht von Waldemar Röslers plötzlichem Tode zu uns. Und nun heißt es Abschied nehmen von dem Frühverstorbenen, nun bietet zum letzten Male die schöne Gedächtnisausstellung, die Paul Cassirer dem Künstler bereitete, Gelegenheit, sich das Schaffen des Malers zu vergegenwärtigen, das niemals noch so geschlossen und eindrucksvoll vor uns stand wie nun, da er selbst nicht mehr unter den Lebenden ist. Wir empfinden es jetzt erst, wie schnell die Erscheinungen kamen und gingen, wenn wir das Bild wiedersehen, mit dem vor erst zehn Jahren der damals Vierundzwanzigjährige seinen Platz in der Berliner Sezession erwarb. Denn der mit zweiunddreißig Jahren im Anfang des Krieges den Pinsel niederlegte, ward schon einer Generation zugerechnet, die nicht mehr die jüngste hieß. Die Wortführer einer neuen Bewegung maßen nur mehr an einem Schlagwort. Es hieß, der Impressionismus sei tot, und jede künstlerische Äußerung wurde nach dem Grad ihrer Ausdruckskraft bewertet. Und Röslers Kunst war bald verdächtig, einer überwundenen Epoche anzugehören.

Langsam hat sich die Erregung gelegt, die ob der neuen Eindrücke in weiten Kreisen entstanden war. Man lernte wieder, gut und böse zu sehen, wo bisher nur vom Stil die Rede war. Und die Zeit konnte nicht mehr fern sein, die begriffen hätte, daß in der Generation der Dreißigjährigen auch neben Heckel noch Platz ist für Rösler. Es wäre dem Künstler dann eine Genugtuung geworden, die ihm versagt blieb, und es wäre ein Stachel von ihm genommen worden, der ihn gewißlich schmerzte, und der auch zuweilen eine Unruhe in sein Schaffen trug, die seinem Werke nicht förderlich war. Und vielleicht hätte ihm selbst die Rückschau, die nun uns anderen blieb, die Sicherheit wiedergegeben, die ihm zeitweilig verloren ging.

Denn diese stattliche Ausstellung eines halben hundert schöner Bilder, die das Beste von Röslers Schaffen sammelt und noch einmal vereinigt zeigt, enthüllt auch dem, der die Arbeit des Künstlers von Jahr zu Jahr verfolgte, ein Werk von festem Charakter und eigener Schönheit. Es ist nicht leicht, die Formel zu finden, mit der sich diese Bilder beschreiben ließen, und es spricht nicht gegen sie, daß es schwer ist, ihrem Wesen mit Worten nachzugehen. Das Wort sucht durch Erinnerung an Bekanntes die Vorstellung zu stützen. Aber es stellen keine der geläufigen Begriffe, keine der üblichen Namen sich ein, wenn von Röslers Bildern die Rede ist. Er war ein Eigener, war es seit seinen ersten selbständigen Schritten, seitdem die flüchtigen Spuren, die die Königsberger Akademie hinterlassen hatte, geschwunden waren. Es nützt wenig, die Motive seiner Landschaften zu nennen, von der kargen Natur seiner ostpreußischen Heimat oder der Lichterfelder Vorstadt zu sprechen, wie es angesichts seiner Bilder üblich ward, da er doch zuweilen eine Üppigkeit auch in diese Natur hinein zu zaubern verstand, die den kahlen Boden verleugnet. Auch das oft wiederholte Wort von der Vorliebe des Künstlers für kühle Vorfrühlingstage, für halbbelaubte Bäume erweist sich als haltlos, da es nur für ein oder das andere Bild gelten kann, das sonderlich in der Erinnerung haftete.

Soll etwas den Künstler charakterisieren, so ist es die Materie seiner Farbe, die zähe und trocken verarbeitete Schicht, mit der er die Leinwand deckt. Sie verzichtet auf die Mittel koloristischer Kontraste und bewegt sich in einer harmonischen Skala. Aber es wäre falsch, Rösler nicht einen Maler zu nennen, weil er kein Kolorist gewesen ist. Denn seine Bilder leben durchaus in der Farbe, und die Schwarz-Weiß-Reproduktion gibt nichts als ein verzerrtes Gerüst ihrer Formen. Die frühesten Bilder, die Rösler zeigte, sind beinahe rein auf ein zartes Grün gestellt. Jene Landschaft im Mai, die er im Jahre 1907 malte, und die seinen Ruf begründete, war durchaus ein Wagnis mit den großen Flächen eines fast nur durch den verschiedenen Auftrag belebten Grün. In der Folge erweitert der Künstler seine Skala. Er geht von einem gebrochenen Blau einerseits nach Grün, andererseits in ein Violett, und mit der Fülle der Nuancen wächst die plastische Anregungskraft seiner Bilder. Die lyrischen Stimmungen der ersten Landschaften werden zuweilen bis ins Dramatische und Pathetische gesteigert. Und es zeichnet sich endlich eine dritte und letzte Phase in des Künstlers Schaffen ab, die durch eine wärmere Tonlage und einen flacheren Farbenauftrag charakterisiert wird. Die starke Plastik wird wieder gemildert, auf die unmittelbar räumliche Anregungskraft Verzicht geleistet. Es sind gewiß Einflüsse von außen bei diesem auffälligen Wandlungsprozeß mit im Spiele. Aber der Künstler bleibt immer innerhalb der ihm eigentümlichen Ausdrucksmittel. Er verschreibt sich nicht einer neuen Lehre, und er verarbeitet nicht Cézanne, indem er sich an dessen Formensprache hingibt, sondern er sucht das Geistige eines neu in seinen Gesichtskreis eintretenden Bildungsprozesses zu begreifen und seinem Ausdruckswillen nutzbar zu machen.

So sind Röslers letzte große Werke zu verstehen, die wesentlich im Jahre 1914, seinem letzten Schaffensjahre, entstanden sind. Ein warmes Violett wird jetzt gern der Grundton, um aus blauem Schatten zu rotem Licht zu steigen. Die Fläche wird zum Gesetz des

Bildes. Nähe und Ferne projiziert sich in die gleiche Ebene, die auch die Körperlichkeit der nahen Dinge gleichsam in sich einsaugt, wie selbst die Figur sich dem Drang nach Vereinheitlichung der Bildfläche unterordnet.

Es ist unvermeidlich, angesichts der Stilform der letzten Werke Röslers den Namen des Cézanne zu nennen. Denn es wäre unrecht, glauben zu machen, daß Rösler unabhängig und aus sich allein diese Wege gefunden hätte. Aber es wäre ebenso falsch, den Schritt, den er tat, nicht zugleich aus der Konsequenz seiner eigenen Entwicklung zu begreifen, da ein starker Drang nach bildmäßiger Formung, nach koloristischer Vereinheitlichung von Anfang an sein Schaffen bestimmte. Rösler hat sich als Maler nicht leicht getan. Er gehörte nicht zu den Geschickten, und namentlich wo er sich an Figurenbilder wagte, ist ihm nicht jeder Wurf geglückt. Man konnte es verstehen, wenn ihm einmal Zweifel kamen, da er andere so viel leichter und unbeirrter schaffen sah. Vielleicht hätte diese Ausstellung ihm selbst die Freude an der Arbeit wiedergegeben, wie sie uns das Urteil über den Künstler stärkt. Nun läßt sie den Abschied doppelt schmerzlich werden, da wir empfinden, daß eines der wenigen starken Talente aus den Reihen der jüngeren deutschen Künstler dahingegangen ist. *GLASER.*

NEKROLOGE

Gustav Schönleber †. In Karlsruhe ist am 2. Februar der Landschaftsmaler Prof. Gustav Schönleber, Direktor der dortigen Kunstschule, gestorben. Geboren zu Bietigheim in Württemberg am 3. Dezember 1851, hat er das Alter von 65 Jahren erreicht. Er war Schüler von Kurtz in Stuttgart und von Adolf Lier in München, bildete sich auf Reisen in Holland, in Italien und in der Normandie weiter aus und ließ sich dann in Karlsruhe nieder, wo er 1880 Professor und dann Direktor der Kunstschule wurde. »Karlsruhe trat — so lesen wir schon in Richard Muthers Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert 1894 — in den 1880er Jahren überraschend frisch auf. Gustav Schönleber, ein Schüler Liers, malte in Holland jene feinen Reize der Flachlandschaft, die schon vor 300 Jahren den Sinn der niederländischen Maler weckten. Stille Flüßchen, die ein leiser Windhauch kräuselt, schleichen durch fruchtbare Ebenen. Kirchtürme ragen in den gelben Abendhimmel. Feuchter Dunst durchzittert die Atmosphäre und umwebt die alten roten und grauen Dächer«. Die Karlsruher Schule hat sich in der Tat eine Bedeutung im deutschen Kunstleben zu erringen vermocht, und Gustav Schönleber hat daran ein Hauptverdienst. Mit Hermann Baisch zusammen, der ebenfalls ein Schüler von Lier war, hat er diese Schule überhaupt erst gegründet, die »aus der Anschauung der Schule von Fontainebleau zu einer Stimmungskunst von ausgesprochen deutschem Gepräge überging.« Hans von Volkmann, Friedrich Kallmorgen und Richard Pötzelberger sind ihre Hauptvertreter. Künstlerische Gediegenheit zeichnete Schönlebers Schaffen jederzeit aus, mit feinem Sinn ging er stets auf harmonische Bildwirkung aus und mannigfacher Wechsel der Schauplätze behütete ihn davor, sich zu wiederholen und damit langweilig zu werden. Auch als Radierer und als Illustrator hat er sich mit gutem Erfolg betätigt. Schönlebers Kunst hat denn auch viel Anerkennung gefunden und ist in allen größeren deutschen Galerien vertreten. So besitzt die Karlsruher Galerie von ihm ein Holländisches Dorf, die Nationalgalerie zu Berlin: Herbststürme und Rapallo, die Galerie zu Mannheim: Friedhof zu Venedig, die Dresdner Galerie: Ebbe in Vlissingen. Auch in Breslau, Hamburg, München, Stuttgart usw. ist er vertreten.

Friedr. Otto Gebler †. In München starb im Alter von 78 Jahren der Maler Friedrich Otto Gebler. Er hat sich durch seine Tierstücke, namentlich seine Schafbilder bekannt gemacht und erfreute sich früher wegen des illustrativen Humors dieser sehr sorgfältig gemalten naturalistischen Darstellungen eines großen Publikumbeifalls. Gebler war zuerst Schüler der Akademie seiner Vaterstadt Dresden und später Pilotys in München. *Mr.*

PERSONALIEN

Der Maler **Heinrich Nauen,** Unteroffizier in einem rheinischen Artillerieregiment, hat das Eiserne Kreuz erhalten.

DENKMALPFLEGE

Wiederherstellung des Schaffhausener Hauses zum Ritter. Die Erneuerung der Fassade mit den Fresken von Tobias Stimmer am Hause zum Ritter in Schaffhausen soll von dem Restaurator Paul Gerhardt in Düsseldorf ausgeführt werden.

AUSSTELLUNGEN

Am 28. Januar wurde in der **städtischen Kunsthalle zu Düsseldorf** eine Eugen Dücker-Nachlaßausstellung eröffnet, die bis Ende Februar geöffnet bleibt. Der mit einer Vorrede von Professor Hermann Board und zahlreichen Illustrationen versehene Katalog führt 454 Nummern an, Ölbilder, Ölstudien, Aquarelle, Zeichnungen und Radierungen. Der Museumsverein und die städtischen Kunstsammlungen in Düsseldorf erwarben eine Anzahl der wertvollsten Aquarelle und drei größere Landschaftsgemälde, unter denen das um 1875 entstandene »Kornfeld am Waldesrand« das bedeutendste ist. Von der Kunsthalle wurden bereits in den ersten drei Ausstellungstagen 145 Bilder und Studien Dückers verkauft.

München. Die neueröffnete »Bücherstube« von Horst Stobbe am Siegestor widmet sich nicht nur der Pflege des schönen Buches, sondern veranstaltet auch Ausstellungen deutscher Graphiker. Mit Arbeiten des namentlich als Illustrator längst bewährten Emil Preetorius wurde ein guter Anfang gemacht. Die folgende Ausstellung von Kriegszeichnungen von Adolf Jutz bestätigte den günstigen Eindrück, den die eigentümlich an Arbeiten altdeutscher Meister anklingenden und doch durchaus modern empfundenen Handzeichnungen dieses Künstlers bereits auf der letzten Sommerausstellung der »Neuen Münchener Sezession« gemacht haben. Die Blätter, die Erna Frank zur Ausstellung gebracht hat, zeigen diese begabte und geschmackvolle Künstlerin, die ihre Kunst ganz im Geiste Liebermanns ausübt, nicht von einer bemerkenswerten neuen Seite.

Bei Brakl wartet der Schweizer Gustav Schneeli mit einer Reihe monumental gedachter Kompositionen und einer großen Serie von Bildnissen auf. Gewiß ist ein ehrliches Wollen und ein sozusagen literarischer Geschmack unverkennbar, aber es befremdet nicht nur der sehr starke Stilunterschied zwischen den großen Kompositionen und den Bildnissen, sondern es fehlt den Kompositionen, wenn sie auch etwas persönlicher sind als die Porträts, doch noch der zündende Funke, die Befreiung vom Modell, die beabsichtigte Wucht und Saftigkeit. *A. L. M.*

Die Kunstausstellung **P. H. Beyer & Sohn in Leipzig** eröffnete aus Anlaß von Klingers sechzigstem Geburtstage Anfang Februar eine kleine, aber sehr gewählte und nteressante Ausstellung Klingerscher Werke. Unter anderem ist Klingers Gemälde »Die Quellnymphe«, 1892 in Rom entstanden, ausgestellt, außerdem das frühe Ölbild Klingers, der dekorative Entwurf zur Schmückung einer Saalwand, der infolge eines Wettbewerbes noch auf der Berliner Akademie entstand. Zahlreiche Aquarelle und Handzeichnungen, sehr schöne und bis jetzt noch nicht ausgestellt gewesene Zustands- und verworfene Drucke zum »Zelt« und eine große Anzahl anderer seltener Klingerscher Blätter füllen die Räume der Beyerschen Ausstellung. Besonders interessant ist die Ausstellung sämtlicher Exlibris Klingers, die Dr. Hirzel zu diesem Zwecke zur Verfügung gestellt hat.

SAMMLUNGEN

Das **Kaiser-Wilhelm-Museum** in **Krefeld**, das bereits ein aus eigenen Mitteln erworbenes Gemälde von Karl Schuch besaß, erhielt ein wertvolles zweites Stillleben als Schenkung des Geheimrats Dr. ter Meer in Ürdingen. Das zwischen 1887 und 1890 in Paris geschaffene Bild zeigt auf weißgedecktem Tische eine Zinnkanne, rote und gelbe Äpfel und frischgeschnittenen, zusammengebundenen Spargel.

Das neue Rodin-Museum in Paris. Das Journal Officiel veröffentlicht den Wortlaut des Gesetzes, welches die Annahme der Schenkung und die Gründung und Einrichtung des Rodin-Museum verfügt. Die Schenkung besteht aus dem Besitze des Künstlers in Meudon, etwa fünfzehntausend Quadratmetern Gartenland mit zwei Wohnhäusern und mehreren Atelierbauten, dem gesamten Inhalt dieser Gebäude und den in der Stadtwohnung Rodins, im ehemaligen Hotel Biron, befindlichen Kunstwerken und sonstiger beweglicher Habe. Das Museum wird in dem Hotel Biron eingerichtet, einem Stadtpalaste aus der Zeit Ludwigs XV., worin bis zur Trennung von Kirche und Staat ein Nonnenkloster mit einer Erziehungsanstalt für junge Mädchen untergebracht war. Das Journal Officiel bringt den ausführlichen Katalog des gesamten beweglichen Inhaltes der Wohnungen und Werkstätten Rodins, und man ersieht daraus, daß die Gabe einerseits nicht so umfassend ist, wie man erwartet hatte, anderseits darüber hinausgeht. In der Hinterlassenschaft oder der Schenkung eines Bildhauers erwartet man vor allem die vollständige Sammlung seiner Arbeiten in den nach der Ausführung in Marmor oder Bronze beiseite gestellten Gipsabgüssen. So findet man im Museum zu Angers beinahe lückenlos das Lebenswerk Davids von Angers in Gipsabgüssen, und in Dijon sieht man eine beinahe vollständige Sammlung der Arbeiten Rudes in solchen Abgüssen. Sonderbarerweise ist davon nichts in der Liste der von Rodin dem französischen Staat geschenkten Werke enthalten, welche Liste doch alle Schränke, Stühle und Tische aufführt, die aus dem Besitze des Künstlers in den des Staates übergehen oder vielmehr übergegangen sind. Wie es scheint, hat Rodin diese Abgüsse, nach welchen seine Arbeiten in Marmor oder Erz ausgeführt worden sind, nicht behalten, und so wird das Rodin-Museum bei weitem nicht vollständig sein. Dabei wäre noch zu bemerken, daß diese Abgüsse nach dem Tonmodell, welche dem ausführenden Steinhauer oder Gießer als Vorlage dienen, nicht mit den in den Handel gebrachten Gipsabgüssen verwechselt werden dürfen: diese sind fast immer schlechter als Ausführungen in Stein oder Erz, jene dagegen zeigen die Absichten des Künstlers fast immer unmittelbarer und unverfälschter als die Arbeiten in Stein oder Metall. Es ist daher eine große Lücke des Rodin-Museums, wenn diese Gipsmodelle wirklich fehlen und nicht nur aus irgendwelchen Gründen aus der Liste des Journal Officiel geblieben sind.

Nach dem Ausbleiben der Gipsmodelle ist man nicht mehr enttäuscht, in der Liste gerade die bekanntesten Arbeiten Rodins, auf welchen sein Ruhm vorzugsweise beruht, in dem Kataloge vergebens zu suchen. Von dem in Nancy stehenden Denkmal für Claude Lorrain ist nichts da, von dem Balzac nichts, von Victor Hugo nichts, von den Bürgern von Calais ein Kopf und eine Hand in Bronze, und eine ganze Figur, die mit dem Schlüssel, in gebrannter Erde, von dem Denker eine kleine Reproduktion in Bronze, von Adam und Eva ebenfalls eine kleine Wiederholung in Marmor, vom Kusse nichts. Ebenso fehlen auch die allermeisten der ausgezeichneten Büsten, und die Höllenpforte wird so wenig genannt wie der Balzac.

Auf der andern Seite ist dann wieder mehr zu Stelle, als man erwartet. Denn eine ganze Anzahl Arbeiten sind in mehreren Exemplaren vorhanden: die Büste Clemenceaus zweimal in Bronze, Dalou ebenso oft im nämlichen Material, die Büste eines jungen Engländers gar dreimal und die des Schriftstellers Henri Becque gleich viermal, noch dazu in für den Handel reduziertem Maßstab. Vielleicht aber sind die interessantesten Sachen in den Terrakotten enthalten, die nur in Bausch und Bogen aufgeführt werden, und die vermutlich aus Tonskizzen bestehen, die der Künstler hat brennen lassen, um sie vor dem Untergange zu retten. Ihrer sind rund hundert. Ihnen gesellen sich vierzig Zeichnungen, 39 gefüllte Skizzenbücher und dreihundert Aquarelle zu.

Alles in allem hat man bei dem Lesen dieser Liste das Gefühl, daß Rodin in seinem Museum nicht sehr glänzend vertreten sein wird. Der französische Staat wird aus dem Luxembourg die dort aufgestellten zwanzig oder dreißig Werke Rodins nach dem Hotel Biron schaffen müssen, wenn der Besucher eine richtige Anschauung von dem Können und Wirken des Meisters gewinnen soll.

FORSCHUNGEN

München. Über den bayerischen Barockbildhauer **Hans Reichel** machte Dr. Rud. Arthur Peltzer in einem im Bayer. Kunstgewerbeverein gehaltenen Vortrag eine Reihe wichtiger Mitteilungen. Die Forschungen Peltzers, die sich auf archivalische Studien stützen, klären das Dunkel, das immer noch über dem Leben und Wirken dieses aus Schongau stammenden Meisters des deutschen Frühbarock liegt, wenn auch noch nicht ganz, so doch ein gutes Teil auf. Bisher waren von Reichel nur der »Kampf des Erzengels Michael« am Augsburger Zeughaus und der Kreuzaltar in der dortigen St. Ulrichskirche bekannt. Nach Peltzers archivalischen Funden darf man jetzt als gesichert annehmen, daß Reichel um 1593 als Schüler des Giovanni da Bologna in Florenz weilte, später von Augsburg aus nochmals nach Italien ging und im Atelier seines Lehrers das Modell zur »Geburt Christi« an der Domtüre zu Pisa schuf, daß er 1595 für das Grabmal Herzog Wilhelms in München die »Magdalena vor dem Kruzifixus kniend« arbeitete, die sich jetzt in der Michaelskirche befindet, daß zwischen 1605 der oben genannte Augsburger Kreuzaltar, 1607 die Michaelsgruppe entstanden sind. Seit 1612 ist Reichel nicht mehr in Augsburg nachweisbar, 1620 modellierte er wahrscheinlich den Neptun vor dem Artushof in Danzig. Aus dem Jahre 1628 stammt eine Zeichnung des Brixener Erzbischofs. In Brixen scheint Reichel später dauernd geblieben zu sein, 1636 wird er zum letztenmal erwähnt. Höchstwahrscheinlich ist Reichel an der Pest

inmitten der Wirren des 30jährigen Krieges gestorben. Wieweit die übrigen Zuschreibungen Peltzers verschiedener anonymer Arbeiten in Bayern an Reichel, wie z. B. des großen Adlers vom Siegelhaus in Augsburg (jetzt im dortigen Rathaus) gerechtfertigt sind, wird noch weiterer Untersuchungen bedürfen. *Mr.*

LITERATUR

Die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien, im Auftrage des Kaiserlich Deutschen Generalgouvernements in Belgien herausgegeben von *Paul Clemen* und *Cornelius Gurlitt.* Mit 29 Tafeln in Kunstdruck und 272 Abbildungen im Text. (Zirkelverlag in Berlin.)

Während der deutschen Kriegstagung für Denkmalpflege zu Brüssel im Sommer 1915 wurde der Wunsch rege, über einige mittelalterliche Bauten Belgiens, die der kunstwissenschaftlichen Forschung bisher so gut wie unbekannt waren, nähere Aufschlüsse zu erhalten. (Vgl. auch »Kunstchronik« 1915/16, Nr. 32.) Gemeint waren die drei Zisterzienserklöster Orval, Villers und Aulne. Diese bedeutenden Bauten wurden im 13. Jahrhundert errichtet, im 15., 17. und 18. Jahrhundert ausgebaut und während der brabantischen Revolution im Jahre 1796, als die französischen Republikaner den belgischen Liberalen gegen die Österreicher zu Hilfe gekommen waren, durch die Franzosen zerstört. Seitdem liegen die berühmten Bauten in Trümmern, in wahrhaft großartigen Trümmern, gleich der Ruine des Schlosses zu Heidelberg.

Die Ruinen von Villers und Aulne hatten schon unter der belgischen Regierung dank der unermüdlichen Arbeit der belgischen Commission royale des monuments et des sites ihre Pflege gefunden. Die Abteikirchen dieser beiden Klöster waren unter der sorgsamen Leitung dieses Denkmälerausschusses, dessen Leistung volle Anerkennung verdient, in ihrem Bestand in den wesentlichen Teilen gesichert worden. Aber die im Privateigentum befindlichen Bauten von Orval, auf die eben erst der Staat sich einen Anspruch und eine Einwirkung gesichert hatte, waren in ihrer Erhaltung ganz vernachlässigt: die reich gegliederten Querschiffmauern der Kirche drohten einzustürzen. Die belgische Regierung hatte unmittelbar vor dem Kriege umfassende Erhaltungsarbeiten geplant. Der Kaiser ließ sofort die nötigen Sicherungsarbeiten einleiten.

So kam die Anregung, die Ruinen auch wissenschaftlich zu erforschen und die Ergebnisse in einem würdigen Werke zu veröffentlichen, gerade zurecht, und Generalgouverneur Frhr. v. Bissing nahm die Anregung freudig auf. Er beauftragte Paul Clemen mit der Veröffentlichung. Clemen mußte vor allem für eine sorgfältige Aufnahme und Beschreibung der Bauten sorgen und wendete sich an Cornelius Gurlitt. In Würdigung des für die Dresdner Hochschule so ehrenvollen Auftrages bewilligte diese einen namhaften Beitrag für die Aufnahmen, die unter Gurlitts Leitung durch frühere und derzeitige Studierende der Hochschule ausgeführt wurden. Unter den Mitarbeitern, denen im Vorwort für Rat und Hilfe gedankt wird, erscheint neben den Herren der Brüsseler Verwaltung sowie der Militär- und Zivilbehörden auch der kunstverständige Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen. Paul Clemen hat den einlietenden Text geschrieben, der in durchsichtiger wissenschaftlicher Klarheit und in ansprechender Darstellung die Stellung der belgischen Klöster zu den Klöstern der übrigen Christenheit darlegt. Clemen hat auch die weitschichtige einschlägige Literatur zusammengetragen und so die weitere Arbeit vorbereitet. Dazu haben Gurlitts Schüler unter seiner Aufsicht die vielseitigen lehrreichen und genauen Zeichnungen und die Baugeschichten der einzelnen Klöster geliefert. — Der wissenschaftliche Wert des Werks ist hoch einzuschätzen, denn es handelt sich nicht nur um drei Dome von mächtiger Ausdehnung, die an Größe und Eigenart der Durchbildung mit den edelsten Werken des Mittelalters wetteifern, sondern vor allem in Villers um eine zwar arg beschädigte, aber doch in der ursprünglichen Gestalt klar erkennbare bedeutsame Klosteranlage, die in vielen Beziehungen über die Gestaltung dieser wichtigen mittelalterlichen Bauaufgaben kulturgeschichtliche Aufschlüsse gibt.

Die belgische Kunstgeschichte beschäftigt sich mit Vorliebe mit der Malerei des 15. und 16. sowie des 17. Jahrhunderts. Sie hat dagegen die Bauten des Mittelalters nicht in gleicher Weise berücksichtigt. Ein Überblick über die gesamte Baukunst Belgiens fehlt seit dem Erscheinen des nun längst veralteten Handbuches der Geschichte der belgischen Baukunst von Schayes vollständig. Nunmehr haben drei der bedeutendsten mittelalterlichen Bauwerke Belgiens durch deutsche Fürsorge im Kriege eine würdige Veröffentlichung gefunden. *Paul Schumann.*

KRIEG UND KUNST

Aus den Verhandlungen über den **Etat** des **Kultusministeriums** in dem Staatshaushaltsausschuß des preußischen Abgeordnetenhauses wird in der Presse berichtet: Beim Titel »Kunst und Wissenschaft« wünscht ein Volksparteiler, daß in diesem Jahre ein größeres Gelände in Berlin für Ausstellungszwecke bereitgestellt wird und daß die inländische Kunst mehr berücksichtigt werde, namentlich durch starken Ankauf der Werke lebender Künstler. Ferner wünscht er, daß die freien Meisterateliersstellen wieder besetzt werden. Der Minister ist bereit, den in schwieriger Lage befindlichen Künstlern soweit als möglich zu helfen. Ein konservativer Redner wünscht außerordentliche Vorsicht beim Ankauf moderner Kunstwerke; er bittet, bei den Friedensverhandlungen die Kunst zu berücksichtigen und die Werke, die uns in früheren Kriegen abgenommen wurden, wieder zurückzufordern. Ein Volksparteiler verlangt, daß man dem bayerischen Beispiel folge und mehr Geld für den Ankauf von Werken auf Ausstellungen ausgebe. Er regt auch die Entsendung von Abgeordneten in die Kunstkommission an. Ein anderer Fortschrittler rügt die starke Zurückhaltung der Nationalgalerie bei Ankauf der Werke lebender Künstler. Man sollte die Werke überhaupt mehr von Künstlern kaufen als von Kunsthändlern. Ein Zentrumsredner wünscht, daß zeitig die Heldentaten unserer Krieger in würdiger Form künstlerisch verewigt werden, die Fehler früherer Zeiten müssen vermieden werden. Zur Lösung dieser Frage soll man die Künstler hinzuziehen.

FUNDE

Ein **bronzezeitliches Gräberfeld** aus der ältesten Bronzezeit ist jetzt auf dem Weinberge bei Möser im Kreise Jerichow gefunden worden. Es enthält Tongefäße und einen Depotfund von sieben Ringen. Die Stücke wurden der vorgeschichtlichen Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde überwiesen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 21. 16. Februar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

AUSSTELLUNG AUS MANNHEIMER PRIVATBESITZ

Daß in der einstigen »Kunststadt Karl Theodors« die Sammler von Gemälden ihre Schätze in den Dienst der Kriegshilfe stellen, ist gewiß nichts Erstaunliches. Opfer an Geld, Genuß, Behaglichkeit u. s. f. werden in Deutschland allenthalben gern gebracht, wenn es gilt, Kriegsnot zu lindern. So haben sich denn auch die Ortsgruppe des Roten Kreuzes und die städtische Zentralfürsorge zusammengetan, um durch die Kunst weitere Mittel zum Betrieb ihrer Einrichtungen zu erlangen. Ein Aufruf, Leihgaben zu einer Kunstausstellung anzumelden, hatte einen überaus guten Erfolg. Die mit der Bearbeitung, Ordnung und Unterbringung des angemeldeten Bildermaterials betrauten Dr. Beringer (für den Kunstverein) und Dr. Hartlaub (für die städt. Kunsthalle) sahen sich bald einer so großen Menge von Kunstwerken gegenüber, daß die strenge Auswahl, die lediglich das Mannheimer Privatsammlerwesen zur Anschauung bringen sollte, eine nicht geringe und leichte Arbeit war.

Überraschend war das Ergebnis nach einigen Seiten hin. Einmal ergab sich die höchst merkwürdige Tatsache, daß von der Kunst des ehemaligen »pfälzischen Athen« (oder »Florenz«), wie Mannheim im 18. Jahrhundert zur Zeit seiner höchsten Kunstblüte gern lobrednerisch genannt wurde, sich so gut wie nichts von Bedeutung in unsere Zeit gerettet hatte. Die Werke der kurpfälzischen »Hof- und Kabinetts«-Maler sind, soweit sie nicht in den Baulichkeiten der Zeit als Decken- und Wandgemälde, Surportes u. a. sich noch erhalten haben, fast spurlos verschwunden. Dagegen sind Graphika, Porzellane, kunstgewerbliche Gegenstände wohl noch in ansehnlicher Zahl vorhanden oder wieder zusammengekommen.

Weiterhin ist die sammlerische Tätigkeit an Gemälden nur für die Zeit der letzten hundert Jahre — und innerhalb dieses Zeitraumes in scharf getrennten Schichten — nachweisbar.

Aber, — und das ist sehr überraschend gewesen, — die sammlerische Tätigkeit der nach den Revolutions- und Napoleonischen Kriegen noch ortsansässigen oder später zugewanderten Familien erstreckt sich nicht nur auf die zeitgenössische oder örtlich bemerkenswerte Kunst der Malerei, sondern umfaßt die Kunst aller Zeiten und Völker. Wir besitzen in der Ausstellung ein höchst merkwürdiges chinesisches Andachtsbild aus dem 9. Jahrhundert nach Christi, ein ganzes Kabinett primitiver Tafelmalerei (hauptsächlich altdeutsche Werke), dann mehrere Räume mit italienischer und niederländischer Renaissancemalerei, Stücke aus der Rokokozeit, ein Kabinett mit reizenden Werken der Biedermeierzeit, dann die den sammlerischen Aufschwung verratende Zeit der großen wirtschaftlichen Hebung Mannheims in den siebziger und achtziger Jahren, ferner die stattlichen Säle der durch Böcklin, Leibl, Liebermann, Lugo, Thoma, Trübner, Uhde vertretenen deutschen Malerei, sowie einen Raum mit den neuesten malerischen und sammlerischen Bestrebungen. (Hierbei darf nicht unerwähnt bleiben, daß die neuesten sammlerischen Tendenzen, namentlich nach den modernen Franzosen hin, nur unvollkommen vertreten sind, da fünf bis sechs Sammler ihre Spezialsammlungen an Impressionisten der Ausstellung versagt haben.)

Das Sammlerwesen selbst hat sich nach den Erschütterungen, die Mannheim durch die früher schon erfolgte Verlegung der Residenz nach München, durch die teilweise Zerstörung der Stadt, durch die »Demolition der Festung« und durch die Angliederung der rechtsrheinischen Pfalz an Baden nach den Revolutionskriegen erfahren hatte, langsam zwar, aber stetig entwickelt.

Daß in der Kunst der italienischen Renaissance die menschliche Figur im Heiligenbild und Porträt, daß in der niederländischen Renaissance das Bildnis und die Landschaft vorherrschen, ist selbstverständlich. Die niederländischen Landschaften mit Staffage weisen eine Reihe höchst eigentümlicher Werke auf, denen stilkritisch nachzugehen außerordentlich verlockend ist; z. B. ein J. Breughel d. Ä.? (Bergpredigt), ein P. Breughel d. Ä. (Tanzende Bauern), die Patrizier von Gerson und Moucheron u. a. m.

Die Rokokozeit ist durch die köstliche Folge der vier Jahreszeiten von Rosalba Carriera (nebst ihrem Selbstbildnis), durch einen typischen Canaletto (Piazza del Popolo), durch Watteau und etliche englische Porträtisten (Reynolds, Romney u. a. m.) gut vertreten.

Der große Artariasche Kunstverlag, die junge pfälzische Künstlergeneration, die mit den drei Kobell (Ferdinand, Franz und Wilhelm), den Brüdern Fohr (Karl und Daniel), den Rottmann (Karl und Leopold) und Fries (Ernst und Bernhard) den klassischen und romantischen Nährboden für Kunstinteressen bildeten, lassen eine durch Familienbeziehungen und Örtlichkeit geheiligte und geweihte Tradition gedeihen. Von den Kobell (Vater Ferdinand und Sohn Wilhelm) sind in Werken deutliche Spuren nachweisbar. Die Rottmann und Fries verlieren sich nach München hin. Dafür aber bringt die in den dreißiger Jahren stark einsetzende Rheinschiffahrt lebhafte Beziehungen zu Düsseldorf. Schirmer, Lessing, Hübner werden in Mannheim gesammelt; Amalie Bensinger, die Schadowschülerin, und Aug. Bissinger, der Lessingschüler, verpflanzen niederrheinische Kunstweise nach Mannheim und ergänzen die glänzende Bildnisperiode des

L. Coblitz, sowie die italienisch-französierende Art Th. Wellers durch ihre sorgfältige und feine Kunst. Diese Mannheimer Meister sind fast allein im Erbgang erhalten worden. Alles übrige ist durch Sammlertätigkeit ortsansässiger oder zugewanderter Kunstfreunde zusammengekommen. Aus dieser Biedermeierzeit, die fast vergessen war, stammen unsere reizenden Funde: die bisher unbekannten Bildnisse von C. F. Lessing, Mendelssohn und Immermann (von A. Bensinger), eine Anzahl interessanter Landschaften aus der Lessing- und Schirmer-Nachfolge (Bissinger und Böcklin), Werke der Brüder Achenbach. Hieran reiht sich ebenbürtig die von Lier, Schleich u. a. ausgehende Münchner Landschaftsschule: Wenglein, Schönleber, Baisch u. a. Die vaterländische und novellistische Note der Kunst nach dem deutsch-französischen Krieg gibt der Mannheimer Sammlertätigkeit mit Lenbach (Bismarck, Moltke, zahlreiche Bildnisse), Defregger (Köpfe und Genrestücke), dann Gabriel Max und Grützner durch typische Werke ihrer Kunstweise neue Antriebe.

Die Zeit, da Familienrat gehalten werden mußte, wenn etwa ein kunsthungriger Kaufmann in einem Bild ungefähr 300 bis 500 Mark anlegen wollte, wurde mit dem zunehmenden Wohlstand rasch überwunden. Es gilt bald als Ehrensache, die neuerbauten Kaufmannshäuser (meist Renaissance!) mit Bildwerken zu schmücken. Und die Münchener Maler der Neurenaissance haben ein dankbares Feld.

Jetzt setzen auch die Sammler ein, die Kunst um ihrer selbst willen sammeln: Alte deutsche Meister: Cranach, Holbein, Memling, Pseudogrünewald, Wohlgemuth, romanische und nordische Renaissancekunstwerke (Brekelenkam, Breughel, Brouwer, Everdingen, Gysels, v. d. Helst, Piombino, Poelenburg, Rembrandt, Rubens, Ruysdael, Teniers, Terborch) kommen herein und bilden den sorgfältig gehüteten Besitz reicher Kauf-, Fabrik- und Bankherren.

Zugleich aber wendet die rasch sich entwickelnde Industriestadt der neunziger Jahre sich den neuen Meistern zu: Böcklin, Leibl, Lugo, Thoma und Trübner, dann Liebermann, Uhde, Stuck und Corinth werden tonangebend.

Mit der zu großem Teil in Dr. K. Lanzschen Besitz übergehenden Sammlung Nemes (deutsche, italienische und niederländische Meister) hat das moderne Sammlerwesen mit großen Mitteln einen ansehnlichen Kunstbesitz zusammengehalten und nach Mannheim gebracht.

Die neueste Phase der Sammlertätigkeit zeigt auch einen gewissen spekulativen Wagemut, insofern die neuesten Richtungen der Malerei, ihr Modisches und Problematisches, durch einzelne Liebhaber und Kenner nicht vom Sammeln ausgeschlossen worden sind. *DR. BERINGER.*

DIE GREINER-GEDÄCHTNISAUSSTELLUNG IM LEIPZIGER KUNSTVEREIN

Eindrucksvoller als alle Nachrufe über den auf der Höhe der Meisterschaft dahingerafften Otto Greiner wirkt die Gedächtnisausstellung, die der Kunstverein seiner Vaterstadt Leipzig am 4. Februar eröffnete. Sie umfaßt den größten und wichtigsten Teil seines Lebenswerkes von den Anfangsarbeiten des Sechzehnjährigen bis zu dem herrlichen Wandmalerei-Entwurfe samt Studien für die Deutsche Bücherei aus seinen letzten Tagen. Trotz aller Hemmnisse der Kriegszeit ist sie so reichhaltig geworden, daß sie auch intimen Kennern und Verehrern Greinerscher Kunst Überraschungen bietet. Vertreten sind die in der Vaterstadt des Künstlers besonders reichen Greiner-Sammlungen, in erster Linie das Kupferstichkabinett mit einem nahezu ganz vollständigen graphischen Werke und einer langen Reihe erlesener Zeichnungen, dann das Museum mit den bedeutendsten Ölgemälden: Odysseus und die Sirenen, wozu kürzlich noch das ganz hervorragend ausdrucksvolle Bildnis Franz Langheinrichs gekommen ist; ferner die besonders an Jugendwerken reiche Sammlung Artur Haferkorns, des ersten Zeichenlehrers Greiners, dann die des Dr. Georg Hirzel und einige erlesene Arbeiten aus dem Besitze Max Klingers und einzelnes aus anderem Leipziger Privatbesitze. Von auswärts: die Greiner-Sammlung des Kommerzienrats Hans Vogel in Chemnitz und aus München besonders die kostbare Sammlung Franz Langheinrichs und der künstlerische Nachlaß, soweit er nicht noch in Rom lagert, im Besitze der Witwe des Künstlers. Erwartet und in den Katalog schon mit aufgenommen sind die Greiner-Sammlungen Robert und Dr. Johannes Guthmanns und einzelnes aus anderem Berliner und anderweitigem Privatbesitz.

Drei Räume füllt allein das graphische Werk. Man kann da Schritt für Schritt und bis in die feinsten Züge die Entwicklung des großen Graphikers verfolgen, wie er sich und seine Lieblingskunst, die Lithographie, losriß aus Handwerksbanden und sie zur höchsten Verfeinerung und zur gleichberechtigten Schwester der Originalradierung erhob. Ein Zimmer vereinigt die Jugendarbeiten, und man sieht in diesen Blättern das junge Genie sich mühen, zuerst dem hergebrachten, breiten Schwarzkreideverfahren neue, feinere Wirkungen abzuringen, dann verfolgt er immer entschiedener sein technisches Ideal der feinen Strichtechnik und der flimmernden Helligkeit. Schon als Zweiundzwanzigjähriger ist er mit einer unbeugsamen Fertigkeit und Selbständigkeit in den Bahnen, die sein ganzes Schaffen bestimmen. Er bekennt sich als unbedingten Realisten und nimmt ein peinliches, fast fanatisches Studium der Natur, besonders des nackten Menschen zur Grundlage seines Schaffens und Stiles. Mit diesen auch in ihren mangelhaften Proportionen rücksichtslos ehrlich gezeichneten Akten sucht er mutig klassische Mythologien wie Herkules am Scheidewege und das Parisurteil zu verkörpern und gibt Eigenes, wenn auch oft noch rührend Unzulängliches. Freier ist er schon früh im Bildnis und in Höllenspuk — oder übermütigen Bacchanten- und Satyrdarstellungen. Der Höhepunkt seiner ganzen Frühgraphik scheint mir das Titelbild für eine Einladungskarte zu einer Feier für Ludwig von Löfftz (Nr. 30 des Katalogs, mit zwei Probedrucken) zu sein. Er gibt da seinen eigenen Akt, nur bekleidet mit Schurz und Barett, jauchzend in Jugendübermut und Lebensfreude, hoch

in der Rechten den Zeichenstift, in der Linken Palette und Pinsel haltend. Das ist er selbst in seiner sehnigen Erscheinung, in seinem feurigen Temperament, in seiner unbändigen Lust, zu zeichnen und zu malen.

Nach seiner Übersiedlung von München nach Rom, wohin ihn die Ehrfurcht vor der Antike und die vollkommener entwickelten Modelle lockten, aber auch vielleicht nicht am wenigsten der Drang, ohne die geringsten Konzessionen ganz er selbst in seiner Kunst zu bleiben, beginnt die lange Reihe seiner graphischen Meisterwerke in Lithographie wie in Stich. Sie sind in der Ausstellung vollständig in den erlesensten Abdrücken zumeist auch mit den Probedrucken und den vorbereitenden Zeichnungen, die bei Greiner gewöhnlich selbst wieder Kunstwerke sind, vorhanden. Bedeutende Gruppen bilden darin die lithographierten Bildnisse und Bildnisgruppen, die Exlibris, lithographierten und gestochenen, die mit den Klingerschen den Höhepunkt des modernen Luxus-Exlibris bezeichnen, die Folge »Vom Weibe«, die Stiche Inferno, Ganymed, Hexenschule und Gäa, Wunderwerke zarter Technik und schärfster Charakteristik. Ein hohes Maß von Grazie entfaltet er in kleinen Vignetten und in zwei Widmungsblättern an Franz Langheinrich (Nr. 86 und 277).

Den graphischen Arbeiten reihen sich gegen 180 Studien und Entwürfe in Blei, Feder, Farbstiften, Aquarell und Öl an. Ich möchte nur auf sein Selbstbildnis (Nr. 241), lebensgroßer Kopf in Rötel mit der Widmung an M. Klinger, Rom, Dez. 1902 hinweisen. Meisterwerke ihrer Art sind das Ehrendiplom für G. Handwerk (1894, Nr. 183) und die Glückwunschadresse der Stadt Leipzig zum 80. Geburtstage des Fürsten Bismarck (1895, Nr. 207), beides prachtvolle Buntstiftzeichnungen, durchgebildet und vielsagend.

In manchen Zeichnungen, besonders Akten auf getöntem Papier, berührt er sich mit Klingers Aktzeichnungen, aber es ist doch mehr eine Ähnlichkeit der Technik als eine Nachahmung, wie es manchen auf den ersten Blick erschien. Auch an Feuerbach wird man erinnert bei der Buntstiftzeichnung einer sitzenden römischen Bäuerin (Nr. 221, Abb. im Kat.), aber auch hier beruht die Verwandtschaft auf dem ähnlichen Modell, der ähnlichen Technik und dem ähnlichen intensiven Ernste der Auffassung. Ein rührendes Denkmal seiner Freundschaft für Max Klinger ist eine wundervolle flotte, humoristische Federzeichnung (Nr. 287) mit Klingers Bildnis, die er noch kurz vor seinem Tode für des Freundes 60. Geburtstag entworfen hat.

Auch sein Werk als Maler ist in der Ausstellung in einer bisher nie möglich gewesenen Vollständigkeit vereinigt. Es zeigt sich, daß er von seiner frühen Jugend an allezeit, wie zur Erholung von graphischen Arbeiten, zu Pinsel und Palette gegriffen und eine Entwicklung von toniger, breiter Dunkelmalerei zu heller Freilichtmalerei durchgemacht hat. Auch als Maler gibt er stets Starkpersönliches und Packendes im Bildnis und Bedeutendes im Großfigurenbild, aber er will hier kein Bahnbrecher und Neuerer sein, sondern ein Eigener auf bewährten Pfaden. Unter den tief tonigen Gemälden der Jugendzeit fallen auf das große Breitbild der fliehenden Faune aus seiner Münchener Akademiezeit (1890) das lebensgroße Bildnis Artur Haferkorns in nahezu Ganzfigur (1890) und das Doppelkinderbildnis (Abb. im Katalog). Dann eröffnet sein großes Hauptwerk »Odysseus und die Sirenen« die Reihe der Freilichtgemälde, unter denen namentlich höchst eindrucksvolle Bildnisse, wie diejenigen seiner Gattin, verschiedene Selbstbildnisse und das wunderbar fein charakterisierte Brustbild Franz Langheinrichs hervorragen. Aber alles dies überstrahlt sein Entwurf für eins der Wandgemälde im Lesesaal der Deutschen Bücherei, ein Aufschwuug zu edelster, stimmungsvoller Monumentalmalerei, die auszuführen zu seinem und der deutschen Kunst Ruhme ihm das Geschick versagte. Prächtige, packende Studien zu den Gruppen dieses paradiesischen Landschafts- und Figurenbildes zeugen von der Hingebung des Künstlers an diese große, ihn ganz erfüllend Aufgabe.

Man darf wohl sagen, daß diese Gedächtnisausstellung einen kerndeutschen Künstler in würdigster Weise feiert, daß sie durch freudiges Zusammenwirken von lebhaften Verehrern des Künstlers wie des Menschen zusammengebracht ist, und daß sie für seinen Nachruhm wirken wird.

Ein zuverlässiger, illustrierter Katalog, mit Einleitung von Direktor Julius Vogel, dem Veranstalter der Ausstellung, bildet einen guten Führer namentlich mit der hier zum erstenmal gebotenen chronologischen Übersicht über das graphische Werk und die übrigen Arbeiten. *F. BECKER.*

KLINGER-AUSSTELLUNG IN DRESDEN

Die unvergleichlichen Schätze an Klingers Werken machen es dem Dresdener Kupferstichkabinett nicht schwer, den sechzigsten Geburtstag des Meisters in würdigster Weise zu begehen. Die gesamten Ausstellungsräume sind mit auserlesenen Proben aus seinem gedruckten und gezeichneten Lebenswerke gefüllt. Von dem ersten Druck seines ersten Radierversuches vom Jahre 1878 an bis zu seinem letzten großen Opus, dem »Zelt«, läßt sich die ununterbrochene Reihe seines einzigartigen graphischen Werkes verfolgen. Es ist nicht unsere Absicht, in diesem kurzen Hinweis auf Klingers Bedeutung und Eigenart als eines graphischen Meisters einzugehen, noch die manchmal nur in zwei oder drei Exemplaren vorhandenen Zustandsdrucke und Einzelblätter zu würdigen. Vielmehr wollen wir ein paar Worte den ausgestellten Zeichnungen widmen, die ja nicht wie seine graphischen Blätter vor aller Welt Augen gekommen sind.

Den Anfang machen drei Federzeichnungen vom Jahre 1875, aus Klingers Karlsruher Akademiezeit. Diese drei Blätter, »Paradies-Anfang und Ende« und »Memento mori«, zeugen noch nicht von außergewöhnlichem Talent, um so überraschender aber steht schon nach zwei bis drei Jahren der Zwanzigjährige als selbständige künstlerische Persönlichkeit vor uns. Im Jahre 1877 beginnt er die Federzeichnungen »Vom Thema Christus«, er malt sein erstes, unge-

heuer charakteristisches Bild »Den Spaziergänger«, während im nächsten Jahre schon mit den »Radierten Skizzen« und den Entwürfen zum »Handschuh« der Grund zu seinem graphischen Werke gelegt wird. Das Dresdener Kabinett besitzt aus dieser Zeit einige sehr schöne Federzeichnungen, die ganz die Stimmung und den Geist des »Spaziergängers« wiederspiegeln. Da ist das mit derbem Humor gewürzte Blatt der »Vespernden Erntearbeiter«, das prachtvolle Einzelfiguren und Gruppen enthält und von einer gesunden, übermütigen Lebenskraft beseelt ist. Bis in den Anfang der achtziger Jahre läuft dann eine Reihe von Federzeichnungen, die inhaltlich keinen Zusammenhang haben, die man sozusagen als Gedankenüberschuß der großen radierten Zyklen betrachten kann. Das 1878 datierte Blatt »Das Alpdrücken« zeigt namentlich im Typus und Ausdruck des weiblichen Kopfes schon den ganzen Klinger. Die drei Federzeichnungen vom Jahre 1883 »Der Wanderer«, »Der Droschkenkutscher« und »Der Gefangene« geben Gedanken wieder, die in den damals entstandenen Folgen »Ein Leben« und »Dramen« keinen Platz finden konnten.

Einen besonders kostbaren Schatz hütet das Dresdener Kabinett in der großen Anzahl von Entwürfen zu »Amor und Psyche«. Nur das Genie besitzt neben der Kraft und dem Drange zu großer Gestaltung noch die künstlerische Muße, mit nie versiegendem Eifer und immer neu schaffender Lust sich der kleinsten und feinsten Durcharbeitung von dekorativem Beiwerk zu widmen. Der Formen- und Gedankenreichtum dieser Leisten und Vignetten, die vollendete Meisterschaft der Technik in diesen Kleinarbeiten, die nur den Rahmen zu den köstlichen Vollbildern abgeben sollten, verlangen den höchsten Ausdruck der Bewunderung. In einem in Dresden bewahrten Skizzenbuche befindet sich der Entwurf zur »Psyche am Meere«. Die still leidenden Gesichtszüge mit den tief dunklen Augen, der traumhaft leicht angedeutete Körper geben der ganzen Erscheinung eine Innigkeit und Wärme, die diese Studie weit über die radierte Fassung erhebt. Klinger hat das Thema »Amor und Psyche« ein paar Jahre später noch einmal in monumentaler Gestaltung durchzuführen versucht. Auch diese Folge Federzeichnungen besitzt das Dresdener Kabinett und hält sie ständig in einem Wandelrahmen zur allgemeinen Besichtigung frei ausgestellt. Unter dem Titel »Epithalamia« sind diese Zeichnungen im Jahre 1907 mit einem andern Text und mit Hinzufügung einiger neuer Blätter in Reproduktionen veröffentlicht worden.

Von der Mitte der achtziger Jahre an bewegen Klinger neue künstlerische Gedanken. Große Gemälde werden begonnen, und damit tritt eine neue Anforderung an seine Zeichenkunst heran, das sind die Studien zu den großen Figurenbildern. In sicherer Erkenntnis ändert sich auch sofort das technische Material, die leichtflüssige Feder muß dem monumentaleren Kreidestrich weichen. Die Zeichnung wird malerischer, farbiges Papier, Weißhöhung, hin und wieder auch etwas Farbstift bestärken diesen Eindruck. Das was Klinger für seine früheren Werke nicht brauchte, das strenge Naturstudium, die Beherrschung der großen Form, das sucht er nun mit Entfaltung höchster Energie zu fassen. Die ersten Studien vom Jahre 1885, zum »Parisurteil«, sind darum noch nicht ganz sicher in der Darstellung der Formen und Flächen. Es ist höchst lehrreich in der Dresdener Ausstellung zwei Armstudien zu vergleichen, die eine vom »Parisurteil« mit der drei Jahre später entstandenen zur »Kreuzigung«. In letzterer herrscht eine volle Klarheit und Sicherheit, jede Linie hat Form, jeder Linienkomplex bildet klar abgegrenzte Flächen. In dieser und in einer anderen Studie zur »Kreuzigung«, einer Gewandfigur, kommt die Tradition, der Zusammenhang mit der deutschen Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts ganz augenscheinlich zur Geltung.

Auch ein ganz anderer Geist ist in diesen Zeichnungen über den Künstler gekommen. Die Phantasie und bewegliche Gedankenfülle seiner graphischen Werke ist verstummt. Klassische Ruhe und Größe hat für die monumentalen Aufgaben allein Äußerungsrecht behalten. Bis in die neunziger Jahre hinein geht diese Zeit seiner »klassischen« Kreidezeichnungen, und der Künstler kargt nicht mit reichen und ausnahmslos kostbaren Gaben. Das Dresdener Kabinett besitzt viele Studien zu diesen großen Bildern, sie sind wegen ihrer Schönheit oft reproduziert und bekannt geworden. Mit welchen anderen Mitteln gestaltet der Künstler jetzt einen weiblichen Kopf! Strenge, aber edle Formen, von denen eine gewisse Kälte ausginge, wenn nicht ein leise herabgezogener Mundwinkel dem ganzen Gesicht ein ungeheuer lebendiges und persönliches Aussehen gäbe. Mit ganz wenigen, aber in der Wirkung ganz sicheren Mitteln versteht es Klinger das Wesentliche einer Erscheinung zu bannen, und er erreicht mit ihnen eine Monumentalität, die den Dingen ihr eigenes Leben und ihren Charakter bewahrt.

An der Hand der ausgestellten Werke haben wir Klingers Zeichenkunst bis zum Eintritt ihrer Meisterschaft und Reife verfolgt. Der Künstler hat noch weiter ein Vierteljahrhundert lang Unvergängliches geschaffen, vor kurzem uns sogar noch mit dem umfangreichsten seiner graphischen Werke, dem »Zelt«, beschenkt. Möge uns ein gütiges Schicksal den Meister noch recht lange schaffend erhalten, zur Ehre und zur Stärke der deutschen Kunst. *HANS WOLFF.*

PERSONALIEN

An der Amsterdamer städtischen Universität hat sich Frl. Dr. **Elisabeth Neurdenburg** als Privatdozentin für Kunstgeschichte habilitiert. In ihrer Antrittsvorlesung brach sie eine Lanze für ihr an den Universitäten und höheren Schulen bisher so sehr vernachlässigtes Fach; sie verfocht den Satz, daß kunstgeschichtlicher Unterricht eine Förderung allgemeiner Bildung sei und daß daher Kunstgeschichte an den höheren Lehranstalten als selbständiges Fach unterrichtet werden müsse, und zwar von wissenschaftlich geschulten Kräften, nicht — von Zeichenlehrern, wie das eine starke Partei unter den Künstlern und Lehrern gern möchte, die gegenüber der wissenschaftlich betriebenen Kunstgeschichte oft eine feindliche Stellung einnehmen. — Die Kunstgeschichte hat lange kämpfen müssen, bis sie an den

holländischen staatlichen Universitäten als selbständige und gleichberechtigte Wissenschaft anerkannt worden ist. Besteht doch der erste staatliche Lehrstuhl für dieses Fach, allerdings zusammengekoppelt mit Ästhetik, seit 1907 in Utrecht, wo Professor Vogelsang das Amt bekleidet. Allerdings promovieren kann man auch hier nicht in Kunstgeschichte, man kann nur Vorlesungen hören, aber keine Prüfung ablegen. Von den übrigen Reichsuniversitäten ist Groningen von dem Genusse kunstwissenschaftlicher Studien ganz ausgeschlossen. Nur in Leiden besteht noch eine außerordentliche Professur für Kunstgeschichte, die vom Direktor des Mauritshuis, Dr. W. Martin, wahrgenommen wird. Der außerordentliche Professor für Kunstgeschichte an der städtischen Universität in Amsterdam, die den staatlichen Universitäten immer vorausgewesen ist und am frühesten die Notwendigkeit kunstwissenschaftlichen Unterrichts eingesehen hat, ist Dr. Jan Six, der zugleich Kunstgeschichte an der Amsterdamer Kunstakademie unterrichtet. ***

AUSSTELLUNGEN

Die Künstlervereinigung Dresden veranstaltet in diesem Jahre zunächst eine Frühjahrs- und eine Sommerausstellung. Die Frühjahrsausstellung beginnt Mitte März und dauert bis Ende April und ist namentlich für jüngere Künstler berechnet. Auch die nicht ihr angehörigen Künstler wurden zur Anmeldung von Kunstwerken aufgefordert. Die Sommerausstellung soll dann Mitte Mai beginnen.

Die Dresdner Kunstgenossenschaft veranstaltet in den Monaten Juni, Juli und August d. J. in den Räumen des Sächsischen Kunstvereins eine größere Ausstellung von Werken Dresdner und auswärtiger deutscher Künstler.

Hamburg. In der Galerie Commeter hat der holsteinische Heide- und Halligenmaler Jakob Alberts eine größere Anzahl seiner erdsatten Heimatbilder zur Ausstellung gebracht. Mit an den großlinigen Naturmaßen jener Landschaften geschultem Blick und einem glücklichen Gefühl für farbige Harmonien, die er mit leicht bewegtem Pinsel anlegt ohne ins Wischige zu verfallen, sind seine Licht und Luft durchfluteten Bildtafeln völlig angetan, die landläufige Vorstellung von Heide und Hallig als Stätten der Öde und Leere über den Haufen zu werfen. Auf einigen Halligbildern sind neben Bauerhäusern auch die auf jenen meerumbrandeten Erdschollen zum Wasserschutz aufgerichteten Wurften in die Landschaft hineingenommen, doch anscheinend mehr zwecks Betonung der menschlichen Ohnmacht, als um der Erhöhung der Bildwirkung willen, für die Farbe und Raum allein bestimmend sind. Einige Gartenausschnitte, Architekturen und vom Südrand der Alpen geholte Motive erweisen den Künstler zwar als einen aufmerksamen Beobachter alles dessen, was überhaupt mit malerischen Ansprüchen an ihn herantritt, doch ist er am beredtesten dort, wo er uns mit dem Schweigen seiner engeren Heimat umspinnt. *h. e. w.*

In Bad Elster veranstaltet der Akademische Rat der Dresdner Kunstakademie auf Verordnung des Kgl. sächs. Ministeriums der Innern wiederum eine Ausstellung von Gemälden, Radierungen und kleinen plastischen Kunstwerken sächsischer Künstler. Die Räume des Kurhauses sind mit allen Einrichtungen zum Aufhängen von Gemälden usw., auch mit Möbeln und Teppichen gut ausgestattet. Schriftliche Anmeldungen sind spätestens bis Sonnabend den 17. Februar beim Hauptinspektor der Kgl. Akademie der bildenden Künste in Dresden (Brühlscher Garten 2 b) einzureichen.

Im Museum der Schönen Künste zu **Lüttich** ist eine Ausstellung alter bürgerlicher Baukunst veranstaltet worden. Sie bot ein reiches Bild Lütticher Architektur und Kunstgewerbes und war zugleich ein erfreuliches Zeichen dafür, wie in Belgien das Streben nach Weiterführung der alten heimischen Kultur sich bemerkbar macht. Den Hauptanteil hatte die städtische Architektur mit ihren charakteristischen flämischen Häusern mit den großen Fenstern, die durch schmale Pfeiler voneinander getrennt sind. Großes Interesse boten die Aufnahmen der bedeutenderen Bauten Lüttichs, wie des alten bischoflichen Palastes, jetzigen Archäologischen Museums. Wundervolle alte Kupferstiche ergaben für die Baugeschichte der Stadt überraschende Aufschlüsse: so erklärt sich die auffallende Krümmung des jetzigen Boulevard de Sauvenière aus einem früher hier fließenden Arm der Maas. Die Platzgestaltung der Place St. Lambert und Place du Marché gewinnt besondere Bedeutung durch die zwischen ihnen sich gewaltig erhebende Lütticher Kathedrale St. Lambert, die heute vom Erdboden verschwunden ist. Die Lütticher Tischlerkunst des 18. Jahrhundert, die auf besonderer Höhe stand, vertreten einige hervorragend schöne Originalmöbel.

VEREINE

Der **Verband Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine** hat in der Überzeugung, daß auf dem Gebiet des Wohnungs- und Siedlungswesens bald große Aufgaben hervortreten werden, eine Eingabe an das Kgl. Preußische Staatsministerium gerichtet. Sie weist auf einen schon lange tief empfundenen Übelstand hin: die große Zersplitterung der für diese Frage in Preußen zuständigen Behörden und Körperschaften. Der Verband schlägt zur Abhilfe vor: Auf dem Gebiete des Siedlungs- und Wohnungswesens eine einheitliche Leitung zu schaffen, damit Erfahrungen gesichtet, die Vorbilder gesammelt und die Grundsätze, nach denen in ähnlichen Fällen vorgegangen werden muß, ausgebildet werden. Die Eingabe verweist besonders auf die Erfolge in der Kolonisationstätigkeit des preußischen Staates unter Friedrich dem Großen. Allein während seiner Regierung wurden 3—400000 Menschen angesiedelt, in Kolonien, die zum Teil noch heute unsere Bewunderung erregen, wenn wir uns die Mühe geben, ihren organischen Aufbau und die Zweckmäßigkeit ihrer Einrichtung zu studieren. Damals befaßte sich die oberste preußische Baubehörde, das Oberbaudepartement, auf das eingehendste mit allen Fragen, die mit der staatlichen Besiedlungspolitik zusammenhängen. Heutzutage erscheint es fraglich, ob gesetzgeberische Maßnahmen, deren Notwendigkeit die Erfahrungen des Weltkrieges gebieterisch vor Augen gerückt haben, überhaupt ihren Zweck erreichen, weil sich bei der heutigen Organisation schon in der Zentralinstanz die Arbeit auf vier verschiedene Ressorts verteilt: das Handelsministerium, das Ministerium des Innern, das Landwirtschaftsministerium und das Ministerium der öffentlichen Arbeiten. Gewiß würde es möglich sein, durch mühselige Verhandlungen eine Einigung der verschiedenen Anschauungen in einer Vorlage zustande zu bringen. Aber die Darlegung schon eines einzelnen Falles zeigt die Zersplitterung, die im Gegensatz zu dem Friderizianischen Zeitalter jetzt auf diesem Gebiete der preußischen Verwaltung herrscht, und macht es erklärlich, daß immer wieder in den beteiligten Kreisen der Wunsch nach einer Zentralisation in der Leitung der Besiedlungs- und Wohnungsfragen rege wird. Denn fühlbarer noch als in der Zentrale macht sich der heutige Zustand in den Provinzen geltend, in denen ein Nebeneinanderwirken der verschiedenen Kräfte hemmend und verwirrend wirkt. Hier müß-

ten Dienststellen vorhanden sein, die ausgleichen, sammeln, vorbereiten und Grundsätze aufstellen, die zu einer einheitlichen Entwicklung und Fortbildung des Siedlungs- und Wohnungswesens führen, um es auf dieselbe Höhe zu bringen, wie es zu den Zeiten des großen Königs einst gestanden hat. Aus den Kreisen der Architekten und Ingenieure ist schon der Ruf nach einem »Wohnungsdiktator« laut geworden. Hoffentlich läßt sich von diesem schönen Traum so viel erfüllen, daß wenigstens als staatlich für diese Frage zuständige Behörde ein einheitliches, von Ressorteifersüchteleien unabhängiges, mit den nötigen Machtbefugnissen ausgestattetes Gebilde ersteht, und zwarzeitig genug, daß es fertig ist, ehe das Feuer auf den Nägeln brennt.

FORSCHUNGEN

⊙ **Hans Kemmer,** der Lübecker Maler, wird von K. Schaefer in einem Aufsatz der »Monatshefte für Kunstwissenschaft« (X, S. 1) in die Literatur eingeführt. Im Jahre 1901 hatte Fr. Bruns in seinem Buche über »Die Lübecker Bergenfahrer und ihre Chronistik« den Vertrag veröffentlicht, in dem Kemmer am 9. Oktober 1522 die Ausführung des Olavsaltars übertragen wurde. Diesem urkundlich beglaubigten Werke fügt Schaefer nun fünf mit den Buchstaben H K bezeichnete Tafelbilder an, von denen einige bisher unter dem Namen des Hans Krell gingen. Es ist erstens eine figurenreiche Breittafel mit Christus und der Ehebrecherin vom Jahre 1530, jetzt in Lübecker Privatbesitz, ferner zwei Bildnisse aus dem Jahre 1534, das eine im Leipziger Museum, das andere im Kunsthandel, eine Votivtafel mit Christus als Salvator mundi und einem Stifterpaar von 1537 im Provinzialmuseum zu Hannover und endlich ein gemalter Teller mit der hl. Dreifaltigkeit von 1540 im Schweriner Museum. Besonders wertvoll erscheint die endgültige Bestimmung des Olavsaltars in der Marienkirche zu Lübeck, den Flechsig in seinen »Cranachstudien« mit Bestimmtheit für seinen Hans Cranach in Anspruch nahm. Die Auflösung der Cranachwerkstatt hat seit diesem in vieler Hinsicht grundlegenden Werke eigentlich keine Fortschritte gemacht. Die Ursache scheint darin zu suchen, daß eine Lösung der Fragen von innen, d. h. mit den Mitteln der Stilkritik allein, überhaupt nicht zu erzielen ist. Trotz sorgfältig aufgebauter Indizienbeweise gelangte Flechsig nicht weiter als bis zur Aufstellung von Wahrscheinlichkeitsschlüssen. Um so wertvoller ist es, wenn sich Angriffspunkte von außen ergeben, wie der Name des Hans Kemmer, als Schöpfer des Olavsaltars, einen solchen bietet.

Max Weiß der Jüngere — der Meister von Meßkirch. An einer leider etwas entlegenen, nicht allgemein zugänglichen Stelle, dem 67. Jahresberichte der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel, beginnt Professor Paul Ganz eine ausführliche Abhandlung unter dem Titel »Der Meister von Meßkirch. Neue Forschungen I. Eine unbekannte Zeichnung des Meisters«. Es handelt sich um die Zeichnung eines deutschen Renaissance-Altars, die früher in der Sammlung Grahl zu Dresden als eine Arbeit Dürers galt und vor etwa fünf Jahren für das Basler Museum erworben wurde. Die Zuweisung an den »Meister von Meßkirch«, die in jeder Hinsicht begründet erscheint, erfolgte auf Grund eines Vergleiches mit der bisher einzig bekannten Zeichnung des Meisters in der Albertina — sie ist dem bekannten Buche Koetschaus abgebildet — und der beiden an den Säulen des Altars angebrachten Schilde auf den Wappen des Grafen Gottfried Werner von Zimmern und seiner Gemahlin Apollonia von Uenneberg. Auf der Suche nach den gemalten Tafeln, die nach Größe und Inhalt zu dem großartigen Rahmenentwurfe passen, ergab sich, was von P. Ganz von der anfänglichen Vermutung zum tatsächlichen Nachweis fortgeführt wird, daß es sich um den Altar der St. Martinskirche in Meßkirch handelt, mit deren Neubau Graf Gottfried Werner von Zimmern im Jahre 1527 begonnen hatte. Die Gemälde dieses Altares befinden sich nicht mehr an Ort und Stelle; sie sind teils in die fürstliche Galerie zu Donaueschingen und in die Alte Pinakothek zu München, teils in die Sammlung R. v. Kaufmann † in Berlin gelangt. (Siehe auch den Aufsatz von J. Sauer über das Altarbild des M. v. Meßkirch in der Stadtkirche zu Meßkirch in der »Zeitschrift für christliche Kunst« 1916.) Eine dem Aufsatze des Basler Gelehrten beigefügte Rekonstruktion, mit der Anbetung der Könige im Mittelbilde und den Hl. Andreas und Christophorus auf den feststehenden Innenseiten der Seitenflügel, wirkt ohne jede Gewaltsamkeit durchaus beweiskräftig; zugleich ergibt sich aus dem Zusammenklang der prunkvollen Tafelbilder mit der außerordentlich geschmackvollen Ornamentik des Gehäuses, daß sich in Meßkirch eins der glänzendsten, durch Einheitlichkeit ausgezeichneten Altarwerke der gesamten deutschen Renaissancehunst befunden haben muß. Von diesem Hauptwerke ausgehend, mustert Ganz die übrigen erhaltenen Werke des Meßkirchers und kommt im Schlußteil seiner Abhandlung zu dem von ihm aufgefundenen mit dem Datum 1543 bezeichneten Entwurfe für eine Glasscheibe mit dem Wappen des Domherrn und Kantors am Stift zu Konstanz Herkules Göldlin in der Züricher Stadtbibliothek. Die Ornamentik schließt sich eng an diejenige des Meßkircher Altargehäuses an. Eine der herabhängenden Inschrifttafeln trägt nun das Monogramm M. W. über einem weiß-schwarz hochgeteilten Kreis. Dasselbe Monogramm trägt eine Urkunde von 1560, die auf dem Schlußstein des vordersten Gewölbejoches im Mittelschiff des Überlinger Meisters gefunden wurde. Marx Weiß, der Maler von Balingen, führte dieses Monogramm. Er und sein Sohn Andreas Christoph malten das heute radikal übermalte Jüngste Gericht und das Gewölbe im Münster zu Überlingen. Das Städtchen Balingen liegt an der Eyach, in der Nähe von Bubenhofen, wo die ersten urkundlich bekannten Gönner des Meisters von Meßkirch residierten. M. Weiß kam von Balingen über Rottweil nach Überlingen, wo er 1550 den Auftrag für die Ausmalung des Münsters erhielt. Durch zahlreiche Beziehungen erscheint dieser Künstler mit Meßkirch und den übrigen Auftraggebern verknüpft. Die Aufträge, die der »M. v. Meßkirch« für Bebenhausen, Hechingen und Heiligkreuztal (Freskenzyklus!) erhielt, führen in die engere Heimat des Marx Weiß. Wenn dieser etwa um 1500 geboren ist, so stand er zu der Zeit, da der »M. v. Meßkirch« in die Dienste des Grafen Gottfried Werner von Zimmern, des Stifters des besprochenen Hauptaltars von St. Martin, trat, in der Reife seiner künstlerischen Entwicklung. Alle diese Schlüsse werden von Ganz mit einer Behutsamkeit vorgebracht, die sich auf das Vorteilhafteste von der Vehemenz unterscheidet, mit der A. Pöllmann seine unglückliche, heute allgemein abgelehnte Jerg Ziegler-Theorie verfocht. In einer folgenden Studie hofft der Verfasser eine endgültige Entscheidung zu bringen, die nach seinen Worten erst dann fallen kann, »wenn die lokalen Forschungen abgeschlossen sind und weitere Arbeiten des Marx Weiß eine stilkritische Bestätigung der urkundlichen Ergebnisse zulassen.« —*n.*

ARCHÄOLOGISCHES

Das kaiserlich ottomanische **Museum in Konstantinopel** hat aus seinen reichen babylonischen Beständen bisher nur Inschriften publiziert. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn jetzt Eckhard Unger, Professor an der Universität Konstantinopel, damit beginnt, die Schätze des

Museums an babylonisch-assyrischen Kunstgegenständen bekannt zu geben. Er veröffentlicht zunächst »zwei babylonische Antiken aus Nippur«. Die erste, ein ungefähr ein Meter langer bronzener Stab mit mehreren Rillen, ist zweifellos ein babylonisches Längenmaß. Die zweite, ein merkwürdiger zylinderförmiger Gegenstand aus Dolerit, der nach der an der Vorderseite angebrachten Inschrift Gudeas den Sockel für das Götterschiff im Ekurtempel bildete. Im zweiten Heft der Publikation macht uns Unger mit einem bemerkenswerten Stück assyrischer Provinzialkunst bekannt, der Reliefstele aus der Zeit Adad-niraris III (811—783 v. Chr.) die von einem seiner Statthalter namens Nergal-eres zu Ehren des Königs errichtet wurde. Links nach oben sehen wir, wie Bruno Meißner in der »Deutschen Literaturzeitung« schreibt, den roh gearbeiteten König nach rechts gewendet mit zum Gebet erhobener rechter Hand. Über dem Herrscher und rechts von ihm stehen die bekannten Göttersymbole, teilweise auf merkwürdigen Stufenaltären; besonders zu erwähnen ist eine Standarte, die vielleicht Nergal repräsentiert, und ein Feigenzweig. Aus der Inschrift, die äußerst schwer zu lesen war, geht zweifellos hervor, daß in den ersten fünf Jahren der Regierung des Königs, der, wie wir auch sonst wissen, »in seiner Kindheit« zum Königtum berufen wurde, seine Mutter, die berühmte Semiramis, die Herrschaft ausübte. Erst im Jahre 806 v. Chr. wurde er selbständiger Regent und unternahm dann seine Züge gegen das Philisterland und Damaskus, dessen König Mari ihm Tribut zahlte.

LITERATUR

Carl Spitzweg, *Des Meisters Leben und Werk.* Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst von *Hermann Uhde-Bernays.* 3. vermehrte Auflage 1917. Delphin-Verlag, München.

Die trefflich geschriebene Monographie, die Uhde-Bernays dem jetzt mehr denn je gefeierten Altmeister Spitzweg hat angedeihen lassen, zeigt in ihrer neuesten Auflage erfreulicherweise vor allem eine starke Vermehrung des Abbildungsmaterials. Da zu hoffen ist, daß diese neue Auflage nicht die letzte sein wird, sei der Wunsch ausgesprochen, der Verfasser möchte sich doch dazu entschließen, bei den Abbildungen die Namen der Besitzer anzugeben, zum mindesten bei den in größeren öffentlichen und Privatsammlungen befindlichen Gemälden. Es will nicht recht logisch erscheinen, daß bei dem Verzeichnis der Abbildungen nur bei den Gravüren und farbigen Abbildungen die Besitzer angegeben sind, bei den in einfarbiger Abbildung reproduzierten Bildern jedoch nicht.

Bei dieser Gelegenheit sei auf die kleinen Delphin-Bücher hingewiesen, 70 Pf.-Bändchen, mit je 24 Abbildungen, in denen Uhde-Bernays bzw. Georg Jakob Wolf nach einer kurzen Einleitung bisher Spitzweg, Schwind, Waldmüller, Feuerbach und Richter nicht nur mit Bildern, sondern auch mit Briefen, Bekenntnissen und Reimen sehr menschlich und persönlich haben zu Worte kommen lassen. *Mr.*

VERMISCHTES

Für den **Hildebrandschen Hubertustempel** vor dem Bayr. Nationalmuseum waren in dem ursprünglichen Projekte vier große allegorische Figuren als weiterer Schmuck vorgesehen, deren Ausführung wegen der hohen Kosten: 50000 Mark für jede Figur, bisher unmöglich war. Nunmehr hat ein Kunstfreund, der nicht genannt sein will, der Stadt München für drei dieser Figuren den Betrag von 150000 Mark zur Verfügung gestellt. Adolf von Hildebrand hat die Figur in natürlicher Größe im Modell bereits ausgeführt; mit der endgültigen Ausführung soll jedoch bis zum Kriegsende gewartet werden. *Mr.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

Porzellane von der Versteigerung des Nachlasses von Geh. Kommerzienrat Carl Michel-Mainz
durch Rud. Lepke in Berlin am 27. und 28. Februar 1917

Höchster Modelle von Peter Melchior

Höchst, um 1765

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 22. 23. Februar 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ANDREAS ACHENBACH ALS GRAPHIKER

Als A. Achenbach vor sechs Jahren im hohen Alter von 95 Jahren das Zeitliche segnete, klangen die Nekrologe wie verlegen. Selten waren sie ganz feindlich gestimmt, obschon es bei dem überscharfen Gegner der »Jungen« begreiflich gewesen wäre. Sein Lebenswerk, als Ganzes genommen, stellte sich eben so eindrucksvoll dar, daß ein gewisser Respekt nicht ganz unterdrückt werden konnte. Doch erinnere ich mich, daß in dem sehr ausführlichen, lesenswerten Nachrufe der »Frankfurter Zeitung« dem Meister nichts Geringeres als die künstlerische Gestaltungskraft abgesprochen wurde. Seine Größe beruhe vorwiegend auf technischen Qualitäten. Muß hier Widerspruch erhoben werden? War es gerecht, dem »Altmeister«, um mit K. Spitteler zu sprechen, »seine weißen Haare in die Ewigkeit nachzutragen«? Denn die in der Tat trübe und bedenkliche Altersproduktion hat zweifellos das Urteil über Achenbachs Kunst zu seinen Ungunsten beeinträchtigt und verwirrt. Auch war dem Greise die eigene Jugend fremd und rätselvoll geworden. Welch ein Sturm und Drang, Feuerschein fast von des Freundes Rethel Fackel, herrscht in den Schöpfungen des Dreiunddreißigjährigen aus dem Revolutionsjahre! Er hatte sie selbst vergessen und die Kritik mit ihm. Doch »der Tod verjüngt; nachdem der Leib entschwunden, tritt die Seele mit dem Antlitz der Jugend vor die Erinnerung«. Dieses Antlitz der Jugend wollte auch eine Ausstellung von Achenbachs Graphik wiederherstellen, die Professor Karl Koetschau als dritte seiner »Ausstellungen zur Geschichte der Düsseldorfer Malerei« jüngst in den Räumen der städtischen Kunstsammlungen zu Düsseldorf veranstaltet hat[1]).

Der Katalog führt in 37 Nummern 56 Steindrucke, außerdem 27 Radierungen an. Holzschnitte nach Zeichnungen Achenbachs sind größtenteils in den beiden ersten Jahrgängen der »Düsseldorfer Monatshefte« (1848/9) erschienen; viele sind namentlich bezeichnet; andere können nur auf Grund der künstlerischen Handschrift ihm zugeschrieben werden.

Ein Teil von des Künstlers Schwarzweißkunst ist unbekannt geblieben und hier zum ersten Male mit anerkannten Blättern vereinigt. Das Verzeichnis bei J. Meyer, Künstlerlexikon I 1872, ist unvollständig, und auch ein redaktioneller »Nachtrag« zu Herm. Boards Achenbach-Biographie in Thieme-Beckers Künstlerlexikon I 1907 konnte schon aus räumlichen Rücksichten nicht erschöpfend sein. Dabei lag das Oeuvre schon im Jahre 1862 abgeschlossen vor; mir ist wenigstens nichts aus späterer Zeit bekannt geworden.

1) Die Graphik Andreas Achenbachs. Mit einer Auswahl von Aquarellen und Handzeichnungen. 1. Dezember 1916 bis 15. Januar 1917.

I. Die Steindrucke. Viele seltene Blätter, auch Unika, bewahrt die Kunsthalle in Bremen dank der eifrigen Sammlerarbeit des verstorbenen Dr. H. H. Meier. Von dem Zwanzigjährigen rührt das Titelblatt »Der 24. Mai« zu einem 1835 erschienenen Reisetagebuch des Vaters Hermann Achenbach her. 1836 kamen 12 Steindrucke mit Stadtansichten aus Rußland und Skandinavien, gleichfalls zu einem Buche des Vaters, heraus. Der »Zug der Düsseldorfer Künstler« von 1837, ein Fries in vier farbigen Lithographien, gehört zu den bekannteren Schöpfungen: ein Erzeugnis übermütiger Laune, aber auch bereits gereiften zeichnerischen Könnens[2]). In demselben Jahre siedelte der Künstler mit A. Rethel und anderen nach Frankfurt über. Er beginnt zu radieren; die Beschäftigung mit dem Steindruck tritt in den Hintergrund. Dank einem glücklichen Funde von H. Weizsäcker kennen wir jedoch fünf zusammenhängende Federlithos aus diesem Jahre, die in Karl Gutzkows Zeitschrift »Der Telegraph« erschienen. Die zweite davon »Presto!« (vier Wandermusikanten) ist »Achenbach« bezeichnet[3]). Es sind ziemlich flüchtige Arbeiten, mehr von biographischem als künstlerischem Interesse. Zwei norwegische Landschaften von 1840 (Meyer 38 und 39) kommen ziemlich häufig vor; unbeschrieben dagegen ist der »Untergang einer Fregatte« aus demselben Jahre, von dem ein schönes Exemplar wiederum in Bremen bewahrt wird. Es wirkt wie ein Gegenstück zu der »Fantasie« von 1840 (Meyer 40). Die neun, zum Teil glänzenden satirischen Blätter aus den »Düsseldorfer Monatsheften« von 1848, an der Spitze die köstliche Metternich-Karikatur, sind bekannt; wie ein sehr bescheidener Nachzügler wirkt ein an derselben Stelle 1858 erschienenes humoristisches Blatt »Das erste Grün«, das bisher übersehen wurde. Von dem 1851 erschienenen sehr großen Steindruck »Der Untergang des Dampfschiffes ‚Der Präsident'« existiert nach Meyer nur ein Abdruck, da die Platte zerbrach. Immerhin bewahren die Kupferstichkabinette von Berlin, Bremen und Frankfurt je ein Exemplar dieses größten Steindrucks des Künstlers, und auch im Privatbesitz vermag ich mehrere nachzuweisen. Als Unikum dagegen erscheint ein stimmungsvolles kleines Blatt »Der Gefangene« in Bremen. Im »Düsseldorfer Künstleralbum« erschienen Steindrucke, meistens Landschaften, in den Jahren 1851, 1852, 1855, 1857, 1859 und 1860. In recht unerfreulicher Umgebung wirken sie doppelt stark durch die Abwesenheit aller Sentimentalität, die männlich-feste Gesinnung des ernsten Meisters. Belustigend

2) Ein Entwurf dazu abgebildet in der »Zeitschrift für bildende Kunst«, Jahrg. 51, 1916, S. 105.

3) Kunst und Künstler in Frankfurt, 1909, Bd. II unter »A. Achenbach«.

Andreas Achenbach, Alter Mann am Meere. Originalradierung 1850

ist es zu bemerken, wie die Blaustrümpfe, die damals den Hausbedarf an bürgerlicher Lyrik deckten, in ihren Begleitstrophen, wie sie jedem »Sonnenuntergang« oder auch historischen Trauerfällen zur Erhöhung der »poetischen« Wirkung angemessen wurden, den vergeblichen Versuch machen, den Düsseldorfer Künstleralbumgeist in diese so ganz anders geartete herbere Welt- und Kunstauffassung hineinzutragen. — Als Einzelblätter seien erwähnt »Der Strand bei Scheveningen« (1851, Meyer 41), die sehr verbreitete »Küste von Capri« (1855, Meyer d:6) und ein farbiges Blatt von fatal-öldruckartiger Wirkung »Porto Venere bei Mondaufgang« (1858, Meyer 42).

II. Die Radierungen. Es scheint, daß Achenbach erst in der Frankfurter Zeit begonnen hat, die Technik der Radierung zu erlernen und zu handhaben. Die ersten Blätter mit Matrosen und Schiffern aus den Jahren 1837 und 1838 sind ziemlich befangen und unfrei. Im Kupferstichkabinett des Städelschen Instituts fand sich eine Radierung, die aus dem Nachlasse des Frankfurter Kupferstechers Eugen Eduard Schäffer (1802—1871) in die Sammlung gekommen ist. Von drei Bildnisköpfen sind zwei karikiert und zwar in der sofort kenntlichen aus den Steindrucken bekannten Manier Achenbachs. Der untere dagegen, ein Bildnis des Malers Christoph Ruben (1805—1875), weicht im Stil vollkommen davon ab. Zwei Möglichkeiten bieten sich dar, die durch die vollkommene Übereinstimmung mit den bekannten Porträtstichen Schäffers bedingt sind. Entweder hat dieser, der ältere Meister, selbst den Kopf auf die Platte verzeichnet, oder Achenbach hat sich Schäffer auf das Engste angeschlossen. Ein Kenner wie Rudolf Schrey neigt zu der letzteren Ansicht: sie läßt der Vermutung freie Bahn, daß Schaeffer, der Lehrer für Graphik am Städelschen Kunstinstitute (seit 1832), auch der Lehrmeister Achenbachs in der Kunst der Radierung gewesen sei. Bemerkt sei noch, daß auch Chr. Ruben und der gleichfalls auf jenem Blatte wiedergegebene Maler Carl Adolf Mende (1807—1857) ein Gastspiel, wenn auch für kürzere Zeit als Achenbach, am Städel gegeben haben. Mit Sicherheit darf angenommen werden, daß das seltene Blatt in den Jahren 1837 oder 1838 in Frankfurt entstanden ist. Ganz abweichend von dieser Radierung und den realistischen, gleichfalls in Frankfurt entstandenen Matrosendarstellungen ist die sehr sauber, ja zart ausgeführte Radierung »Dichters Genesung« in dem 1838 erschienenen klassischen Illustrationswerke der Düsseldorfes Schule »Lieder eines Malers mit Randzeichnungen seiner Freunde«, Verlag von J. Buddeus in Düsseldorf. Der Verfasser ist bekanntlich Robert Reinick. Niemals ist Achenbach so »romantisch« gewesen, wie in diesem Elfen- und Nixenblatte. Sollte Gesinnung und Laune Schwinds, wie auf Rethel, so auch auf ihn einen Augenblick eingewirkt haben? Daß es sich nur um ein Zwischenspiel handelt, zeigt sofort die »1839, Düsseldorf im März« bezeichnete Radierung »Scheveninger Fischerweib« (Meyer 9). Wie saftig, vollblütig und unsentimental steht das derbe Weib mit in die Hüften gestemmten Händen da, ein Protest gegen die selbst noch in Rudolf Jordans Ölbildern herrschende Neigung zum Weinerlichen und zur Pose. Einige radierte Landschaften aus dieser Zeit (Meyer 10 u. 16) stehen nicht ganz auf der Höhe des »Fischerweibs«. Aus dem Jahre 1842 verzeichnet der Katalog der Düssel-

dorfer Achenbach-Ausstellung allein vier Radierungen, von denen das große Blatt »Erinnerungen aus dem Düsseldorfer Karneval 1842« an anderer Stelle ausführlich als eins der wichtigsten graphischen Werke Achenbachs gewürdigt wurde (Zeitschrift für bildende Kunst 51, 1916, S. 107/8, mit Abbildung). Weniger bekannt ist das sehr kühne, aber geglückte Karikaturbildnis des Düsseldorfer Theaterdirektors W. Henkel als Wallenstein (»Solch' ein Moment war's«. — Meyer 1.) Das falsche Pathos eines mehr väterlichen als heldenhaften »Heldenvaters« ist hier nicht minder wirksam verspottet wie die ins Rampenlicht von Achenbachs fast überscharfe Beobachtung gerückte Darstellung der »beiden Sänger«, die übrigens, was hier nachgeholt sei, Sarastro und Tamino aus der »Zauberflöte« parodieren (Abbildung auf S. 108 der Z. f. b. K.). Die Maskenball- und die Komiteekarte für 1842 (Meyer 3 u. 4) sind reizende Improvisationen von durchaus eigenartiger Erfindung; technisch gehören sie sogar zu den besten Radierungen des Künstlers. Von 1843 ab tritt das Figürliche fast ganz zurück. Auch in der Schwarzweißkunst konzentriert sich der Meister mehr und mehr auf das Landschaftliche. Und es ist charakteristisch, daß er hier im Gegensatz zu den Gemälden eine Neigung zum Intimen, zum Verhaltenen zeigt. Er hält sich auch enger an die Natur und vermeidet den allzu kunstvollen an Everdingen und Ruisdael geschulten Aufbau der gemalten Landschaften. Wie frisch und unbekümmert wirkt beispielsweise die »Fischauktion am Strande« von 1850, eins der bisher unbeschriebenen Blätter in der Kunsthalle zu Bremen! (Nr. 57 des Düsseldorfer Katalogs.) Und aus demselben Jahre stammt die in vieler Hinsicht merkwürdige, sonderbarerweise nur in einem Abdrucke bekannte Radierung »Alter Mann am Meere«, die jüngst aus dem Frankfurter Kunsthandel in das Kupferstichkabinett der Städtischen Kunstsammlungen zu Düsseldorf gelangt ist (s. die Abb.). Aus welchem Grunde mag Achenbach das reizvolle, wiederum leicht humoristische Blatt unterdrückt haben? Dasselbe Modell kommt übrigens noch einmal in dem zehn Jahre später, 1860, im Düsseldorfer Künstleralbum veröffentlichten Steindrucke »Am Strande« vor.

Aus dem Jahre 1862 stammt die recht verbreitete Mappe, die im Verlag von Wilhelm de Haen in Düsseldorf unter den Titel »Radierungen von Andreas Achenbach« erschien. Auf eine würdige und eindrucksvolle Weise nimmt hier der Künstler Abschied von einer Kunstweise, die am Rhein nie einen besseren Vertreter als gerade ihn fand. Unter den zwölf Blättern, ausnahmslos Landschaften, seien besonders hervorgehoben »Die Wassermühle mit den Wäscherinnen«, die »Dünenlandschaft mit Windmühle«, der »Angler« und das prachtvolle Blatt der »ruhenden Kühe«. Fünf ursprünglich für diese Mappe bestimmte, dann vom Künstler ausgeschiedene Landschaften besitzt die Kunsthalle in Bremen. Das heroische »Schloß am Meer« (Porto Venere) wäre tatsächlich aus jener Folge herausgefallen, aber unverständlich erscheint es, warum so reizvolle Blätter wie »Ostende«, »Die beiden Angler« und »Die Wassermühle« unterdrückt wurden.

III. Die Holzschnitte. Was nach Zeichnungen Achenbachs in Büchern und »Prachtwerken« traurigen Angedenkens im Holzschnitt wiedergegeben wurde, verzeichnet größtenteils das Meyersche Künstlerlexikon. Einige seltenere Werke bewahrt die auf diesem Gebiete unerreichte Büchersammlung von Frau Ida Schoeller in Düren, von der ein Teil durch die Ausstellung auf der »Bugra« 1914 bekannt wurde. Auch an der kleinen Düsseldorfer Achenbach-Ausstellung hatte diese kenntnisreiche Sammlerin sich durch Leihgaben beteiligt. Den Höhepunkt von Achenbachs Holzschnitten werden allerdings immer die Illustrationen in den »Düsseldorfer Monatsheften« von 1848/49 bezeichnen. Sie sind bisher zum Nachteil des Künstlers weniger beachtet worden als die an der gleichen Stelle erschienenen Steindrucke politischen Inhalts. In der immer noch ausstehenden Geschichte der deutschen Illustration verdienen Zeichnungen wie »Apotheose und Anbetung des Götzen unserer Zeit« oder »Pegasus verläßt die preußischen Staaten, weil er Gefahr läuft, aufgefressen zu werden« einen Ehrenplatz. *WALTER COHEN.*

WETTBEWERBE

In dem **Wettbewerb für kleinere Kriegs- und Kriegerdenkmäler,** den der Bund deutscher Gelehrter und Künstler (Kulturbund) ausgeschrieben hatte, ist die Entscheidung getroffen worden. Mit dem ersten Preis in Höhe von 1000 M. wurden ausgezeichnet: Richard Langen / Erich Richter-Berlin-Steglitz, Otto Placzek-Berlin, W. Wagner-Berlin, Walter Müller-Chemnitz und Willi Hoffmann-Halle. Den zweiten Preis erhielten zehn Bewerber, darunter W. Wagner, Otto Placzek und Richard Langen / Erich Richter aus Berlin. Der dritte Preis wurde fünfundzwanzigmal verteilt. Außerdem wurde eine große Anzahl von Arbeiten ehrenvoll erwähnt, mehrere Entwürfe angekauft und eine Reihe weiterer Arbeiten zur Veröffentlichung in einem Sammelwerk in Aussicht genommen.

AUSSTELLUNGEN

Nürnberg. In den schönen Räumen der Kunstausstellungshalle am Marientor veranstaltet der Albrecht-Dürer-Verein eine bis Ende Februar dauernde **Ausstellung von Werken österreichischer Künstler,** die die Hauptrichtungen und Hauptströmungen der Kunst des uns befreundeten Nachbarlandes zeigen soll. Vertreten sind die vier Wiener Hauptgruppen »Genossenschaft bildender Künstler Wiens«, die Vereinigung bildender Künstler »Secession«, der Künstlerbund »Hagen« und der »Bund österreichischer Künstler (Klimtgruppe)«. Die schwierige Aufgabe der Anordnung der Kunstwerke haben die Wiener Künstler Oswald Grill, Hermann Grom-Rottmayer und Adolf Groß geschickt gelöst. Die Auswahl der auszustellenden Werke ist mit Sorgfalt und Umsicht getroffen. Die Ausstellung bietet ein gutes Bild des augenblicklichen Standes der Wiener Kunstbetätigung und bedeutet für Nürnberg, das sonst fast nur Wanderausstellungen zu genießen bekommt, ein Ereignis. Sie verdient auch über Nürnberg hinaus Beachtung. Es sind von rund 90 Künstlern 140 Werke ausgestellt. Die alte Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens bietet viel Landschaftsmalerei. Ferdinand Brunner, Oswald Grill, Hugo Darnaut, Josef Jungwirth, Josef Köpf, Max von Poosch, Eduard Zetsche sind mit charakteristischen Arbeiten vertreten, mit Bildnissen Heinrich von Angeli, Leo Delitz, Wilh. Viktor Krauss, Heinr. Rauchinger, Viktor

Stauffer und Fritz Zerritsch. — Aus dem Kreise des Hagenbundes ragt Oskar Laske ganz besonders durch seine glänzende Wiedergabe großer bewegter Massen hervor. Es werden einige seiner Marktbilder, sein köstlich humorvolles, unnachahmliches Temperabild »Noah«, das in anderer Auffassung als Radierung wiederkehrt, die Lithographien »Das Paradies«, »Besiegter Drache« und »London, Royal Exchange«, und die Radierungen »Pionierarbeit an der Weichsel«, »Der wunderbare Fischzug« und »Pferdemarkt in Radautz« gezeigt. Neben ihm bieten Otto Barth, August Roth, Alois Seibold, Alfred Keller, Adolf Groß u. a. manche sehenswerte Leistungen. — Die Sezession weist eine ganze Reihe bekannter Namen auf. Es überwiegt die Landschaft, die in Wilhelm Dachauers »Obsternte«, Richard Harlfingers stimmungsvollen Naturausschnitten, Anton Nowaks zartfarbigen Städtebildern, Alfred Pölls Winterlandschaften und Josef Stoitzners »Aus Kirchberg am Wechsel« durch ausgereifte Stücke sehr günstig wirkt. Rudolf Jettmars eigenartig allegorisierende Art bringt das großformatige Bild »Die Nacht« gut zum Ausdruck. Maximilian Liebenwein und Franz Wacik haben eine Reihe von Werken, die Sage und Märchen behandeln, ausgestellt, Grom-Rottmayer neben zwei Akten ein großes Kaseinstück »Anbetung«, Karl Friedrich Bell groteske Algraphien, Ferd. Schmutzer eine Anzahl verschiedenwertiger Radierungen. — Starken Eindruck hinterläßt die Klimtgruppe, besonders Klimt selbst mit seinem farbenprächtigen »Tod und Liebe« und anderen dekorativ außerordentlich wirkenden Bildern. Von Koloman Moser sind nur drei kleinere, nicht besonders bezeichnende Arbeiten zu sehen. Kokoschka ist mit einigen Porträts vertreten. Unter den ausgestellten Plastiken ragen Josef Breitners Gruppe in Holz »Der Rattenfänger«, Franz Barwigs lebensvolle Bronzen und die Bronzebüsten Rudolf Bachers und Josef Engelharts hervor. *A. N.*

Chemnitz. Kunsthütte. Das Ausstellungsjahr 1916, das wie seine Vorgängerinnen im Kriege regelmäßig vierwöchentlich wechselnde Ausstellungen brachte, schloß mit einer Gedächtnisausstellung für Greiner, die den umfangreichen Besitz an Greinerschen Werken aus der Sammlung des Kommerzienrats Hans Vogel und das ausgezeichnete Selbstbildnis aus Klingers Besitz brachte. Die Ölbilder, Aquarelle und Zeichnungen dazu, die vollständige Serie der Gäadrucke sind z. Z. auf der Leipziger Greiner-Ausstellung zu sehen. Aus den übrigen Ausstellungen seien die großen Nachlaßsammlungen des noch nicht genügend gewürdigten Carlos Grethe und des von seiner Dresdner Gemeinde überschätzten Oskar Zwintscher hervorgehoben, ebenso die Kollektionen Karl Caspar, Richard Dreher, Strathmann, Feldbauer, Theodor Schindler und nicht zuletzt die großempfundenen und gesehenen Erzgebirgslandschaften von Buchwald-Zinnwald, in dem die Dresdner einen ihrer stärksten, klarsten und scharf umrissenen Landschafter haben. Der 50. Geburtstag eines Chemnitzer Künstlers, Alfred Kunze, war der Anlaß zu einer Sonderausstellung, die das Werk des zurückhaltenden und freundlichen Talentes in seiner Entwicklung zeigte. Kunze ist aus dem lithographischen Handwerk hervorgegangen, das sehr oft wie ein leichter Schatten auf seine künstlerische Laufbahn fällt. Für Chemnitz besteht seine Bedeutung vor allem auch in der malerischen Erschließung der alten, allerdings spärlich genug vorhandenen Winkel und Gassen, denen er als erster mit künstlerischen Mitteln nachgegangen ist und von denen er Darstellungen geschaffen hat, die fernab von den bisher üblichen laienhaften, dilettantischen liegen. Ein gut ausgestatteter Katalog mit Abbildungen und einem von Gustav Schaffer lithographierten Umschlagtitel gab der örtlich interessanten Ausstellung eine besondere Betonung. *S. W.*

Die Kgl. Akademie der Künste zu **Berlin** bereitet für dieses Frühjahr eine umfangreiche Ausstellung des Werkes **Alfred Rethels** vor. Die Veranstaltung soll nachträglich an den 100. Geburtstag Rethels erinnern, der am 15. Mai 1916 begangen werden konnte. Sie wird besonders den in Berlin noch unbekannten und nie gezeigten Nachlaß aus dem Besitz seiner Familie vorführen.

SAMMLUNGEN

Chemnitz. Zu Klingers 60. Geburtstage schenkte der bekannte Klingersammler Kommerzienrat Hans Vogel der Chemnitzer Städtischen Gemäldesammlung (König-Albert-Museum) das im Februarheft der Zeitschrift für bildende Kunst wiedergegebene **Klingerbildnis von Leopold von Kalckreuth.** Kalckreuth malte den Freund im Januar dieses Jahres in seinem Atelier. Er steht vor der Staffelei, die rechte Hand führt den Pinsel, ist aber nicht sichtbar, die linke verbirgt sich unter dem zurückgeschlagenen Rocke, übrigens eine gut abgelauschte Bewegung. Auf diese Weise verzichtet der Künstler auf die Hände als sprechende seelische Ausdrucksmittel und konzentriert alle Aufmerksamkeit auf den Kopf, der beherrschend auf breitem, wuchtigem Körper sitzt, dabei aber auch durch sein leuchtendes Rot farbig beherrschend auf dem durch das Dunkelblau des Anzuges umschlossenen Körpers steht. Im Antlitz, vor allem im Auge, ist Klingers schönes Menschentum und bedeutendes Künstlertum zusammengefaßt, dabei eine sichere, knappe, lebensvolle Porträtähnlichkeit erreicht. Wundervoll steht die Figur im Raume, der mit seinem Atelierdrum und -dran lufterfüllt das Lebendige der Situation steigert. Die junge Chemnitzer Gemäldesammlung erhält mit diesem Werke nicht bloß das erste, wirklich bedeutende und zeitgeschichtlich wichtige Klingerbildnis, sondern auch eines der besten Gemälde Kalckreuths. *S. W.*

VERMISCHTES

Klinger-Ehrung. Der Rat der Stadt Leipzig hat dem kleinen Gehölz, das an Klingers Wohnhaus in Plagwitz grenzt, den Namen Klingerhain gegeben. — Klinger selbst hatte sich dem Ansturm von Huldigungen entzogen.

KRIEG UND KUNST

Das **Isenheimer Altarwerk,** dessen Schicksal während des Krieges vielfach Anlaß zur Sorge gab, befindet sich zusammen mit einer Anzahl anderer altdeutscher Bilder des Kolmarer Museums seit kurzem in Verwahrung der staatlichen Galerien in München, wo die Gemälde zunächst jener pfleglichen Behandlung unterzogen werden sollen, deren sie teilweise in hohem Grade bedürftig sind. Nach den zwischen der Direktion der staatlichen Galerien und der Stadtgemeinde Kolmar getroffenen Vereinbarungen werden die Kunstwerke nach Durchführung der Erhaltungsmaßnahmen und nach Beendigung des Krieges einige Zeit hindurch in den Räumen der Alten Pinakothek der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht werden. *Mr.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 23. 2. März 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

CHARLOTTENBURGER KUNSTSAMMLUNG

Es wurde kürzlich an dieser Stelle die Liste der Jahresankäufe der Berliner städtischen Kunstdeputation veröffentlicht und — nicht zum ersten Male — eine Erörterung der nachgerade unhaltbaren Zustände in der Kunstpflege der Reichshauptstadt angeknüpft. Wir hätten gewünscht, daß die städtische Verwaltung zur Rechtfertigung gegen die erhobenen Vorwürfe das Nächstliegende getan, nämlich ihren Kunstbesitz ausgestellt und der öffentlichen Kritik unterbreitet hätte. Aber es geschah nichts dergleichen, und wir erwarten nach Ablauf eines Jahres eine neue Liste von Ankäufen, die den vorangehenden aufs Haar gleichsieht. Nun zeigt eine Ausstellung, die zu wohltätigem Zweck im Charlottenburger Rathause stattfindet, den Kunstbesitz dieser größten und reichsten Nachbargemeinde, die zu dem Bezirke von Groß-Berlin gehört, und es muß leider gesagt werden, daß das Ergebnis nicht viel besser ist, als es von einer gleichen Berliner Ausstellung zu erwarten wäre. Wohl gibt man sich hier im ganzen ein wenig moderner, indem man der Tatsache Rechnung trägt, daß Charlottenburg seit ihrer Gründung die Ausstellungen der Berliner Sezession beherbergt. Man sieht da einen stattlichen Leistikow, einen guten Ulrich Hübner, Bilder von Brockhusen, Rösler, Linde-Walther, Spiro, Philipp Franck, Baluschek, Breyer, Büttner, Klemm, Paeschke; Kleinbronzen von Meunier und Gerstel. Aber das Ganze macht denn doch im besten Falle den Eindruck einer Provinzgalerie allerbescheidensten Ranges. Wem in Berlin mit einer öffentlichen Sammlung solcher Art gedient sein soll, bleibt unerfindlich, und man fragt vergebens, welcher Plan, welcher leitende Gedanke der Anschaffung dieser Kunstwerke zugrunde lag. Und auch hier gilt, was gelegentlich der Besprechung der Berliner Ankäufe gesagt wurde: denkt man überhaupt daran, eine städtische Sammlung anzulegen, so braucht man vor allem, und noch ehe das erste Geld für eine Erwerbung ausgegeben wird, einen verantwortlichen Beamten. Sonst möge man den ganzen Titel im Etat getrost streichen und die Mittel der öffentlichen Wohltätigkeit überweisen. Will aber die Stadtverwaltung in Wahrheit zeigen, daß sie sich auch ihrer Kulturaufgaben bewußt ist, so sichere sie sich vorerst einen tüchtigen Berater in künstlerischen Angelegenheiten und gebe ihm vor allem möglichst freie Hand. Versteht er sein Handwerk, so brauchen die Mittel, die ihm zur Verfügung gestellt werden, zunächst gar nicht übermäßig groß zu sein, kaum viel mehr, als auch bisher aufgewendet wurde. Zeigt er nur die nötige Initiative, so wird ihm bald von anderen Seiten zufließen, was er braucht, um ein lebensfähiges Programm zu verwirklichen. Er hätte die Übernahme der Sammlung Raußendorf sicherlich abgelehnt oder den Stifter, der gewiß ein vortrefflicher Mensch, aber ebenso gewiß auch ein schlechter Musikant gewesen ist, dazu vermocht, nur den reizenden kleinen Menzel zu stiften, aber er würde die vielen reichen Liebhaber, die Charlottenburg zu seinen Bürgern zählt, an seinem Werke zu interessieren wissen, und die Stadt besäße — wir sind dessen sicher — schon heut die Werke von Liebermann, Trübner, Thoma, Slevogt, Corinth, die es zu allererst braucht, wenn sie in ihrer Galerie den bleibenden Ertrag der bedeutenden Ausstellungen, die sie beherbergen durfte, zu bewahren trachtet. Eine solche Galerie würde zu einem Ruhmestitel städtischen Bürgersinns, besser und dauernder und kaum kostspieliger als der hohe Turm auf dem Rathause, den der Ehrgeiz jeder Groß-Berliner Gemeinde fordert. Noch ist es Zeit. Aber es ist hohe Zeit zur Besinnung, denn schon ist die Reichshauptstadt weit ins Hintertreffen geraten neben vielen bescheideneren deutschen Städten. Muß immer von neuem an Lichtwarks vorbildliche Wirksamkeit in Hamburg erinnert werden? Man denke an die Bürgermeisterporträts, die er bestellte. Charlottenburg ließ seine Bürgermeister von Schulte im Hofe malen. Lichtwark entdeckte den Hamburgern eine künstlerische Vergangenheit. Die Charlottenburger Kunstdeputation fand ein einziges bescheidenes Bildchen von Gärtner, das den Platz »Am Knie« in den sechziger Jahren darstellt. Wir wollen nicht nörgeln. Aber wenn diese Ausstellung die Taten zeigen soll, die manchen schönen Worten gefolgt sind, wie sie in Reden zur Eröffnung der Sezessionsausstellungen in früheren Jahren gehört wurden, so kann man nur wünschen, daß unter die Vergangenheit ein Strich gesetzt werde, um für die Zukunft zu verzichten oder ganz und mit besserem Plane noch einmal von neuem zu beginnen.

BOEHLE-AUSSTELLUNGEN IN FRANKFURT A. M.

Durch den Tod Fritz Boehles hat das Frankfurter Kunstleben eine sehr fühlbare Einbuße erlitten, und so war es nur mit Dank zu begrüßen, daß der Kunstverein in einer länger währenden und in sich mehrfach wechselnden Schau im Dezember und Januar einen Überblick über Boehles Schaffen zu geben versuchte.

Zweierlei drängt sich dabei sofort auf: ein eminentes Können und ein eiserner Fleiß, der in einer verhältnismäßig kurzen Zeit eine lange Reihe großer Schöpfungen hat hinstellen können, und wir wollen doch nicht vergessen, daß einer der Maßstäbe für die Größe eines Künstlers auch der größere oder geringere Grad von Produktivität ist, d. h. von Reichtum an sich

drängenden Bildvorstellungen, die nach Verkörperung verlangen.

Eine Überraschung brachte gleich die erste Nummer mit dem Leichenbegängnis — ein Werk des Achtzehnjährigen (1891). Es liegt noch vor dem Stil, den sich der Künstler dann rasch bildet und ist noch unter dem Einfluß seiner Lehrzeit an der Kunstschule des Städelschen Instituts unter Hasselhorst geschaffen. Der Zug, schräg nach rechts vorn durch eine Straße sich bewegend: zur Seite und hinten Leidtragende, Zuschauer, nur eben angedeutet. Die Töne weich, verschwimmend, fast »impressionistisch« die Malerei: die Köpfe der Priester vorn dagegen von einer bohrenden Kraft der Charakteristik gestaltet, nicht immer fern der Karikatur, aber jedenfalls von einem ungeheuren inneren Leben erfüllt. Angebahnt schon hier jene, man möchte sagen geistige Isolierung, die dann später noch mehr in ihrer Schärfe hervortritt. Jeder steht für sich, ein »Individuum«, unteilbar und unmitteilbar, eingeschlossen in die Burg seines Seins, von Wall und Graben umgeben, ohne die Möglichkeit eines Übergehens in andere.

Nicht lange, und der Boehle, wie wir ihn kennen, steht fertig vor uns. Verschwunden das eigentlich Malerische, das Impressionistische. Dafür eherne Bestimmtheit in den Umrissen, bestimmte Lokalfarben oder ein allgemeiner bräunlicher Ton, der das Ganze umfängt, aber doch die Einzelheiten scharf hervortreten läßt. Schon in dem »Kirchgang von Altenheim« (1892) wird das deutlich. Die Bildfläche fast gesprengt von dem sich drängenden Leben, das in den beinahe unheimlich gespannten Köpfen nach Ausdruck verlangt; die geistige Isolierung bereits stark ausgeprägt. Während das Selbstbildnis aus dem selben Jahre, ein versonnener Kopf mit wunderbaren großen blauen Augen, dunkel auf dunklem Grunde, von hoher malerischer Qualität ist. Von höchster Vornehmheit dann aus dem folgenden Jahre das Bildnis Wilhelm Altheims (1893) — ganz in Schwarz mit wenig Rot, vor grünlichem Grunde — für dessen Charakteristik kaum ein Wort zu hoch greift. Äußerste Delikatesse im Umriß, in der stillen Bewegung der steil aufragenden Silhouette, vollendete Zeichnung und feine geistige Belebung des Kopfes machen das Bildnis zu einem Hauptwerk. Es ist gewiß kein Zufall, daß der Dargestellte gleichfalls Maler und gleichstrebender Freund war; sonst ist unter den Bildnissen manches Gleichgültige. Auch in die große Wertschätzung des etwas weichlich behandelten und an der Oberfläche — im wörtlichen Sinne — haften bleibenden Bildnisses der Mutter (1896) vermögen wir kaum einzustimmen. Das Letzte bleibt uns der Künstler hier schuldig, und von dem Bildnis des etwas müden, als Frankfurter Patrizier kostümierten Franz Adickes (1907) möchte man meinen, daß Boehle der Sinn für die in seinem Modell verkörperte Aktivität und starkgeistige Bedeutung verschlossen geblieben sei: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst . . .«

In der »Heckenwirtschaft in Sachsenhausen« (1898) treten dann bezeichnende Züge schärfer hervor. Reliefmäßige Anordnung, Beschränkung in der Farbigkeit, mehr Zuständlichkeit als Geschehen, Annäherung an den Plakatcharakter. Das Stoffliche des Vorwurfs kehrt ja öfters wieder: der letzte Rest eines Frankfurter Volkslebens mußte für Boehle, der selbst aus dem Volke unmittelbar hervorgegangen war, eine besondere Anziehungskraft haben, wie er auch ein besonderer Verehrer des Sachsenhäuser Nationalgetränks war, dem er in dem Selbstbildnis mit Hund und Apfelweinglas (1905; Karlsruhe, Galerie) ein Denkmal gesetzt hat.

Neben den Typus des Sachsenhäuser Gärtners tritt dann der Mainschiffer, den Boehle oft genug in seinen verschiedenen Vertretern und in seiner Tätigkeit geschildert hat. Am monumentalsten wohl in der Flußlandschaft mit Frachtschiff von 1900. Endlich und nicht am wenigsten hat den Sproß einer Bauernfamilie immer wieder das bäuerliche Leben darzustellen gelockt, den Bauern mit seinen ackernden Gäulen bei der Kartoffelernte, mit Pferden am Dorfbrunnen, bei der Pferdeschwemme, in sein heimatliches Dorf reitend, auf dem Schweinemarkte usw. usw.

Allen den Darstellungen dieser dem Leben der Natur noch näherstehenden Typen ist eine gänzlich unsentimentale Auffassung eigen, die sich rein an das körperlich-vegetative Dasein hält, ohne sichtbare Spur eines Reflexes in der Seele des Malers. Es fehlt zunächst scheinbar jede Heroisierung oder nur Adelung dieser dem Körperlichen geweihten Arbeit. Etwas Dumpfes, Schwerfälliges, Erdgebundenes ist diesen Darstellungen eigen, und besonders mancher Städter mag hier eine Grenze in Boehles Kunst erkennen, besonders wenn er etwa an Millet denkt. Zweifellos aber, daß Boehle damit einen vielfach vorhandenen Zug im deutschen Bauerntum und seine Auffassung der Arbeit als einer harten, unerbittlichen Fron richtig zum Ausdruck bringt.

Die Absicht einer Monumentalisierung ist freilich sicher vorhanden. Nur ist diese auf das Körperliche beschränkt und zu einer eigentlichen Beseelung will es nicht kommen.

In den Jahren um 1905 wird diese Tendenz zum Monumentalen auch deutlich sichtbar. Jetzt entstehen die Bilder, die die Frankfurter Städtische Galerie besitzt, und von denen der St. Georg und die Lebensalter gezeigt wurden. Die Erinnerung an Böcklin, an Hans von Marées taucht auf, bei aller Andersartigkeit. Dann aber scheint es nicht weiter zu gehen. Es ist wie ein Knoten in der Entwicklung des Künstlers. Die Heroisierung wird mehr im Stofflichen als im Künstlerischen zu geben versucht. Archaisierende Tendenzen erscheinen im größeren Umfange, die früher nur hier und da, so etwa im hl. Hieronymus (1903) aufgetaucht waren. Die Gestalt Christi, der Madonna werden hervorgeholt. Sie sollen den Gebilden der Arbeit, den Typen des Bauern und des Ritters eine größere Bedeutung und neue innere Schönheit verleihen, die — man kann es wohl nicht anders auffassen — der Maler aus dem rein Künstlerischen heraus glaubhaft zu gestalten sich nicht für fähig fühlte. Dem Stofflichen entsprechend werden auch die Formen archaistisch, ja manieriert, dekorativ, und es ist kein Zufall, daß das letzte im Katalog aufge-

führte Werk der Entwurf für ein Glasgemälde war: Ein Ritter zu Pferde vor einem Kruzifixus, mit Wappendarstellungen und reichem ornamentalen Rahmen. Auch sonstige Bilder aus dieser letzten Zeit, Ritter sein Pferd tränkend (1916), tragen durchaus diesen Glasgemäldecharakter. So läuft Boehles Malerei aus im Dekorativen, im Kunstgewerbe.

Über Boehle als Plastiker enthielt die Ausstellung kein Material. Seine starke Hinneigung zur Plastik bekundete sich aber auch hier in mehrfach vorhandenen gemalten Darstellungen von Reliefs (z. B. Bäuerin ihren Gaul tränkend; 1910).

Boehle als Graphiker ist naturgemäß auch auswärts bekannter: einen Überblick über diese Seite seines künstlerischen Schaffens vermittelt eine gewählte Ausstellung im Erdgeschoß des Städelschen Institutes. Auch hier ein starker Wille zur Monumentalität, der sich schon früh auch äußerlich in dem großen Format ausspricht. Erstaunlich der Reichtum der Phantasie, die Kraft des Gestaltungsvermögens, die Breite der Schilderung, Dinge, in denen er die Fortsetzung der besten deutschen Graphik bedeutet.

Gleichzeitig ist aus dem Nachlaß eine Anzahl von Handzeichnungen durch die Familie zur Ausstellung ebendaselbst zur Verfügung gestellt worden. Auch hier zeigt sich je länger je mehr eine Neigung zum strengen Reliefstil, bei dem die Schichten sich in gleichmäßiger Folge hintereinander aufbauen: offenbar sind hier gleiche Grundüberzeugungen wie bei Adolf Hildebrand wirksam. Was die behandelten Stoffe angeht, so sind es naturgemäß die gleichen wie in seinem übrigen Schaffen. Als andersartig fallen auf eine Grablegung, ein Wilder Jäger, ein Aquarell mit Petri Fischzug, wenig überzeugend gegeben, Petri Verleugnung in Halbfiguren, auf eine knappe Formel gebracht, ein hl. Martin u. a. m. Auch der farbige Entwurf für ein mehrteiliges Wandbild ist zu sehen: Boehles ganze Begabung drängte ja zum Wandbilde hin, und es ist sehr zu bedauern, daß ihm nicht Gelegenheit gegeben worden ist, auf diesem Gebiete seine Begabung voll auszuleben.

In dem, was er malerisch tatsächlich geleistet, versagte er sich offensichtlich bestimmten Tendenzen seiner Zeit: das ist seine Stärke, die ihm als Persönlichkeit zugute kommt, aber vielleicht auch seine Schwäche; wir stehen ihm wohl noch zu nahe, um das mit Sicherheit erkennen zu können. Vielleicht tat er recht daran — wenn man hier überhaupt von einem Tun sprechen kann — weil er das Bewußtsein haben konnte, einem größeren Zusammenhang als nur der Kunst seiner Zeit anzugehören. *K. SIMON.*

AUSSTELLUNG FRANZÖSICHER KUNST IN AMSTERDAM

Im Städtischen Museum in Amsterdam hatte die vor einiger Zeit gegründete Gesellschaft »Nederland-Frankryk« eine Ausstellung französischer Kunst veranstaltet. Diese Gesellschaft hat es sich zur Aufgabe gesetzt, die kulturellen Bande, die die beiden so wesensverschiedenen Völker verbinden, enger zu knüpfen und dabei zugleich dem Einfluß des stammverwandten Deutschland, der besonders auf wissenschaftlichem Gebiete nach dem Urteil nationalistischer Schwarzseher in beunruhigender Weise zugenommen hat, energisch entgegenzuarbeiten. »Deutschland war im Begriff«, schreibt Prof. Dr. Salverda de Grave im Gids vom Februar, »unser Volk auf geistigem Gebiete — dem einzigen, über das sich die Tätigkeit der Gesellschaft erstreckt — zu beherrschen. Und dagegen wollen die guten Patrioten, die aus eigener Initiative ‚Nederland-Frankryk' gestiftet haben, wachen«. Um dies Ziel zu erreichen, gilt es natürlich in erster Linie die deutschen wissenschaftlichen Lehrbücher zu verdrängen und sie durch französische zu ersetzen. Also eine Art geistigen Boykott Deutschlands erstrebt man, um der »Germanisierung« Hollands durch deutsche Lehrmethoden, deutschen Geist endlich Einhalt zu gebieten. Von diesem antideutschen Verein ging diese französische Kunstausstellung aus. Französische Kunst bedarf nun eigentlich in Holland gar keiner besonderen Empfehlung oder weiteren Propaganda; auf diesem Gebiete braucht man die deutsche Konkurrenz ja auch nicht zu fürchten. Denn französische Malerei und Graphik ist die einzige ausländische Kunst, die in Holland geschätzt und gekauft wird. Die Ausstellung hatte deshalb wohl in erster Linie die Bedeutung einer Demonstration für Frankreich und wurde auch allerseits als eine solche empfunden; und die ganze Inszenierung hatte etwas von einer Sympathiekundgebung. Mit dem nötigen Dekorum wurde sie eröffnet, der französische Gesandte wohnte der Eröffnung bei, zusammen mit einigen Spitzen der Behörden; in einem begeisterten Speech des Vorsitzenden wurde dem ruhmreichen Frankreich gehuldigt, das alle wie ein zweites Vaterland lieben. Der Toast des Festredners gipfelte in der folgenden Apostrophe von fast religiöser Inbrunst: »Frankreich, freigebige Mutter, die stets spendet, ohne sich je zu erschöpfen, wir bitten Dich, an Dich zu ziehen und mit Dir zu vereinen alle Seelen, die Dich suchen.« Hierauf sang eine Dame die holländische Nationalhymne, worauf die Marseillaise folgte, unter großem Applaus der Anwesenden.

Was nun die ausgestellten Kunstwerke betrifft, die man hier bewundern — und kaufen darf, so muß eine billige Kritik dem Umstande Rechnung tragen, daß es augenblicklich mit großen Schwierigkeiten verbunden ist, wirklich wertvolle Sachen von Frankreich nach Holland zu schaffen; und man wird daher begreifen, daß der französische Kunsthandel nicht seinen kostbarsten Besitz gesandt hat. Überdies muß man bedenken, daß viele der bedeutsamsten Werke der Impressionisten — denn um die handelte es sich vornehmlich — in den letzten Jahrzehnten nach Deutschland gewandert sind, wo man sie in Berlin, in München, in Hagen, in Bremen und so vielen anderen öffentlichen Kunstsammlungen studieren kann. Holland kommt für diese Periode der französischen Malerei zu spät. Die Meister der vorhergehenden Phase, die Maler von Barbizon, Daubigny vor allem, dann Rousseau, Dupré, Millet, auch Corot, Courbet und Fantin-Latour sind ja in holländischen Sammlungen gut vertreten; besonders im Museum Mesdag findet man schöne Werke dieser klassischen Kunst vereinigt. Ebenso kann man einen wichtigen Ausläufer des Impressionismus, Cézanne, in Holland in mehreren Privatsammlungen, die schon öfters im Rijksmuseum als Leihgabe hingen, gut kennen lernen. Und auch von den Allermodernsten, den Kubisten, finden sich charakteristische Proben im Rijksmuseum. Aber das wichtigste Zwischenglied zwischen den Meistern von Barbizon und Cézanne und den Jüngsten, die Impressionisten, fehlen hier so gut wie ganz. Dem wollten nun die Bernheim, die Durand-Ruel, und wie die Pariser Kunsthändler alle heißen mögen, mit denen sich die Gesellschaft »Nederland-Frankryk« in Verbindung gesetzt hatte, in

freundschaftlichster Weise abhelfen; aber repräsentative Werke haben sie entweder nicht mehr auf Lager oder fanden sie für Holland oder den unsicheren Transport zu gut; was sie zum Verkauf anbieten, ist mit wenigen Ausnahmen Durchschnittsware, zuweilen unter dem Durchschnitt, und überdies mehr von den Nachläufern des Impressionismus als von ihren Begründern. Ein einziger Manet ist da, ein Fluß mit einem Segelboot, eine gute Skizze, aber nicht mehr, nichts Hinreißendes oder Überwältigendes. Das gleiche muß von den Arbeiten von Claude Monet gesagt werden, die mit Ausnahme eines in zartem Lila gehaltenen Gemäldes, eines Teiches mit Wasserrosen aus dem Jahre 1907, alle älteren Datums sind; auch ihnen fehlt das Zwingende. Ein sehr frühes Werk Monets ist offenbar ein noch in dunkeln braunen Atelierfarben gemaltes, fast glatt zu nennendes Stilleben, vor dem man eher an Chardin als an Monet, den Pleinairisten denken würde. Ein schönes Seestück mit grünlichem Wasser mit weißen Wellenkämmen stammt aus dem Jahre 1886. — Von Renoir, dem Maler blühenden Fleisches, gibt ein liegender weiblicher Akt (1893), der so geleckt, so akademisch, so leblos wie vom ersten besten »Salonmaler«, vollends eine ganz irreführende Vorstellung, und für 70000 fl. hat das charakterlose Alterswerk einen Käufer gefunden!! Schade, daß die Gesellschaft »Nederland-Frankryk« nicht beim Folkwang-Museum in Hagen um die herrliche Dame im Walde anhalten konnte, mit den durchsichtigen Ärmeln und Halsausschnitt, wo das Durchschimmern des rosigen Fleisches so wunderbar wiedergegeben ist. Die kleineren Sachen von Renoir, besonders die junge Frau mit dem Strohhut und ein Garten auf Montmartre, mit dem für Renoir so eigentümlichen Schmelz, ließen wenigstens von seinem großen und feinen koloristischen Talent etwas ahnen. Gut vertreten war Sisley mit zwei frühen Werken, einem Waldesrand mit leichten weißen Wölkchen an einem lachenden Sommerhimmel (La route de Versailles 1875) und einer herbstlich bunten Flußlandschaft vor Sonnenuntergang (Les bords du Loing 1878), einem Werke von starkem Stimmungsgehalt, außerdem mit einer späteren Arbeit, einer frischen Sommerlandschaft (Cabane au bord du Loing 1896); auch von Camille Pissaro sah man verschiedene tüchtige Sachen, u. a. eine Flußlandschaft, die Ufer der Oise, mit feiner Regenstimmung, desgleichen von Armand Guillaumin, von dem besonders ein Winterbild mit bläulicher Luft und glitzerndem Schnee auffiel. Von Gauguin gab die Ausstellung nur ein sehr einseitiges Bild, da aus seiner Südseeperiode kein Werk anwesend war. Eine Abendlandschaft von ihm in stumpfen, dunkeln Tönen, Village breton, von einer eigentümlichen Traurigkeit, der Abendschwermut erfüllt, hinterließ einen starken Eindruck. Die Werke einiger Pointillisten wie Cros, Seurat und Signac brachten das nicht zum Ausdruck, was sich manchmal mit dieser tüftelnden Technik erreichen läßt, das Flimmern und Zittern warmen Sonnenlichtes, sondern wirkten nüchtern und pedantisch, besonders die in größeren reckeckigen Farbenklexen ausgeführten, die an Briefmarkenmalerei erinnerten. Was nicht nach diesem Rezept behandelt war, zwei ganz kleine, schlichte Sachen von Seurat, war weitaus überzeugender. Cézanne kam in zwei Werken leider nicht besonders zu seinem Recht. Die neueren dekorativen und stilisierenden Richtungen fehlten fast ganz; nur Maurice Denis war mit zwei religiösen Gemälden vertreten, u. a. mit einer Geschichte des Barmherzigen Samariters, einem gefühlvollen Werk (1914).

Von anderen Figurenmalern wären zu nennen ein junges Mädchen, das seine Fingernägel poliert von Felix Valloton, eine anspruchslose ruhige Arbeit in ernsten Farben und von sorgfältiger Zeichnung, sowie eine dekorativ gehaltene, farbenfreudige Studie eines jungen Mädchen von d'Espagnat, ferner Werke von Forain, u. a. ein frühes in hellen klaren Farben, die elegante Pariser Welt bei einem Wettrennen, das wie eine aquarellierte Illustration von Boutet de Mouvel anmutete, sowie eine chargierte Darstellung einer Gerichtsszene, außerdem verschiedenes von Toulouse-Lautrec, eine seiner Skizzen von der Messalinaaufführung in Lyon, ferner ein Herr mit einer Dame im Café, nur Brustbilder, von denen besonders das geschminkte Gesicht der Dame mit den roten Lippen in seiner Häßlichkeit gut wiedergegeben war, beides Werke in ziemlich starken Farben; in einer zarten Farbenskale war dagegen eine liegende weibliche Nacktfigur gehalten (Nu sur fond bleu), die koloristisch wie zeichnerisch gleich bemerkenswert war. Ein sehr feines Interieur war von Etienne Durenne, einem sonst unbekannten Künstler, zu sehen, ein gemütlicher wohnlicher Raum mit einer nähenden älteren Dame und einem an einem Schreibpult schreibenden jungen Mädchen, ein Werk, in dem die Intimität einer solchen häuslichen Szene schön festgehalten war, etwas, was sonst in der Kunst eigentlich nur den alten Holländern gelungen ist. Das Porträt fehlte ganz auf der Ausstellung, wenn man von einer feinen männlichen Bildnisstudie von Renoir absieht.

Im übrigen nahm in dieser Ausstellung neben der Landschaft das Stilleben einen breiten Raum ein. Verschiedene kräftige und farbenfreudige Blumenstücke sah man von Albert André, Auguste Carrera, Henri Manguin und Maxime Maufra. Die moderne Bewegung unter den Stillebenmalern repräsentierte Matisse mit dem Bild eines kahlen Zimmers, in dem an dem geöffneten Fenster ein Glas mit Goldfischen stand; durch das Fenster fiel der Blick auf gegenüberliegende Häusermauern, ein starkes Blau herrschte in diesem eigenartigen Werke von festem Liniengefüge vor. Von Matisse war auch ein ebenfalls fast ganz leeres Dachstübchen mit einem Maler vor der Staffelei, ein in seinem Bau außerordentlich einfaches und koloristisch sehr feines Werk, das in seiner Schlichtheit an das bekannte Atelierbild des alten Kersting erinnerte. In beiden Werken strebt Matisse nach der größtmöglichen Vereinfachung in der Darstellung räumlicher Verhältnisse.

Sehr Bedeutsames bot die Ausstellung von einem ganz abseits stehenden großen Künstler, dem kürzlich verstorbenen Odilon Redon, der, obwohl ein Altersgenosse der Impressionisten, an der impressionistischen Bewegung doch nicht teilgenommen hat. Man konnte von ihm Blumensträuße bewundern, die eine Pracht und eine Delikatesse der Farbe mit einer Linienführung von aparter Noblesse vereinigten. Wenn man diese Sachen mit anderer Kunst in Beziehung bringen will, könnte man sie als aufs höchste verfeinerte Ausläufer der Stilleben von Fantin-Latour ansehen, mit dem sich Redon ja als Anbeter der Form und der Linie berührt, der er auch in den meist grotesken Schöpfungen seiner Phantasie bleibt. Redons Zusammenhang mit der Romantik, von der der nur auf die Wiedergabe der sinnlichen Wirklichkeit gerichtete Illusionismus der Impressionisten unendlich weit absteht, wurde einem klar in einem eigentümlichen Gemälde, Les barques betitelt; es war ein Motiv für Puvis de Chavannes, zwei Segelboote mit halbnackten Menschen einer vorgeschichtlichen Zeit, vor einer felsigen Küste, vielleicht in stummer Erwartung der Abfahrt, »günstiger Winde harrend«, denn schlaff hängen die Segel; auf dem höheren Schiff nur zwei Gestalten in inniger Umschlingung am Maste sitzend. Das Ganze in unbestimmten gelblichen Tönen, mit eigenartig lila-blauen Bergen als Hintergrund, alles

mehr andeutungsweise, als ausgeführt. Eine geheimnisvoll schicksalschwangere Stimmung war hier ausgedrückt, wie etwa in einem der frühen Maeterlinckschen Dramen. Von Redon waren ferner zwei nach Gemälden von ihm in der Gobelin-Manufaktur gewebte Wandschirme ausgestellt, Blumenzusammenstellungen von den zartesten Farben und außerordentlicher Leuchtkraft. Dagegen muteten Gobelins nach Entwürfen von Cheret, u. a. eine Folge der vier Jahreszeiten, mit ihren ausgelassen tanzenden und springenden Gestalten, banal an, wenn man auch der Meisterschaft in der Beherrschung der Webetechnik nicht seine Anerkennung versagen konnte: die Farbe der bunten Fäden schien zuweilen so ätherisch, so zart und duftig, wie der Farbenstaub auf den Flügeln eines Schmetterlings. Redon war auch mit verschiedenen Steinzeichnungen aus seiner Apokalypse in der kleinen graphischen Abteilung der Ausstellung vertreten, wo man außerdem noch farbige Lithos von Maurice Denis, Cézanne und Cottet sehen konnte. Ein besonderer Raum war der französischen Kriegsgraphik zur Verfügung gestellt. In der Auswahl dieser aktuellen Blätter hatte man sich einer weisen Mäßigung beflissen; nur das Elend, die Not und der Schmerz, die alle Kriegführenden treffen, wurde in den ausgestellten Blättern im Bilde gebracht, auch der Heroismus und der Mut, mit dem die draußen im Felde wie die in der Heimat all das Furchtbare tragen. Die schrecklichen Sachen, an denen die französische Kriegsgraphik so reich ist und in denen eine auf den Grund vergiftete Volksphantasie dem verhaßten Gegner die unmenschlichsten Schändlichkeiten andichtet, fehlten glücklicherweise ganz. Steinlen beherrschte dies Kabinett mit seiner so menschlichen Kunst; es scheint, als ob der Krieg ihm eine neue Blütezeit beschert hat. Harmloser Art waren die ganz spaßigen Karikaturen von Poulbot. Von Hansi sah man einige bunte Blätter, in denen das Elsaß als mit Sehnsucht nach der französischen »Befreiung« ausschauend dargestellt wird. Was die in demselben Raum aufgehängten Photographien von der französischen Front mit Kunst zu tun hatten, war nicht ersichtlich; offenbar hatten sie dieselbe Aufgabe, wie die Propagandafilms der französischen Regierung, die in den Pathé-bioscops vorgeführt werden. Eine kleine Ausstellung von französischen Ausgaben deutscher und anderer Musik sollte die Konkurrenzfähigkeit des französischen Musikverlages dartun. Unter den ausgestellten keramischen Arbeiten befand sich vieles Gute, neben manchem Geschmacklosen. *M. D. H.*

NEKROLOGE

Der am 19. Januar in Paris im Alter von 87 Jahren verstorbene berühmte Augenarzt Professor Dr. **Richard Liebreich** (geboren 30. Juni 1830 zu Königberg i. Pr.) hat auch auf künstlerischem Gebiete, wenn auch als Autodidakt, sehr anerkennenswerte Leistungen zu verzeichnen. Die Büste des Gynäkologen Wells im Royal College of Physicians in London ist beispielweise sein Werk. Liebreich beschäftigte sich in den letzten Jahren mit der Technik der alten Meister und besonders auch mit dem Studium des Einflusses der Gesichts-Anomalien auf das künstlerische Schaffen (Greco). In der »Werkstatt der Kunst« (1906 Nr. 16 u. f., Verlag E. A. Seemann in Leipzig) veröffentlichte er eine Arbeit »Einfluß der Sehstörungen auf die Malerei«.

Der frühere Lehrer für Hochbau an der Berliner Technischen Hochschule Professor **Bernhard Kühn** ist am 12. Februar im 79. Lebensjahre gestorben. Er hat über 30 Jahre lang in der Architektur-Abteilung an der Technischen Hochschule gewirkt.

Vor kurzem starb in Warschau der bekannte polnische Kupferstecher **Josef Holewinski** im Alter von 68 Jahren. Er gehörte zu den wenigen Repräsentanten der Graveurkunst in Polen. Nach Beendigung seiner Gymnasialzeit studierte er bei Styfi und Gerson. Viele Jahre hindurch erschienen seine Arbeiten in polnischen illustrierten Zeitschriften, wo er die Werke Matejkos, Kossaks, Andriollis und anderer Meister der polnischen Malerei reproduzierte.

Im Alter von 82 Jahren starb der Danziger Maler Prof. **Wilhelm Stryowski,** dessen Bilder von der Weichsel, aus dem Flößerleben und den Judenvierteln ihn zu einem geschätzten Landschafter machten. Er war am 23. Dezember 1834 in Danzig geboren, hatte die dortige Kunstschule und später die Düsseldorfer Akademie besucht. Die Museen in Danzig, Budapest und Köln besitzen Werke von seiner Hand.

Carolus-Duran, der meistgenannte französische Bildnismaler der Gegenwart (eigentlich Charles Emile Auguste Duran), geboren am 4. Juli 1838 zu Lille, ist in Paris im Alter von 79 Jahren gestorben. Duran hatte erst in seiner Vaterstadt, dann in Paris studiert, ging mit einem Preise, den er als Zweiundzwanzigjähriger erhielt, nach Italien, später auch nach Spanien, wo besonders Velasquez' Werke großen Einfluß auf ihn ausübten. Berühmt wurde er 1869 durch die »Dame au gant«, jetzt im Luxembourg, die alle seine Vorzüge vereinigt. Duran hat alle Ehren, deren ein Künstler in Frankreich gewürdigt werden kann, in seinem langen Leben genossen. Hochbetagt ging er als Leiter der französischen Académie der Villa Medici nach Rom. Das Luxembourg besitzt außer dem genannten Werke noch zwei andere Hauptstücke, das Museum in Lille eine ganze Reihe seiner Porträts und Landschaften, die meisten seiner Bildnisse befinden sich naturgemäß in Privatbesitz. Er war ein eleganter, glatter Könner; besonders in seinen späteren Werken wurde er immer flacher. Als ränkevoller Gegner jeder frischen modernen jugendlichen Kunstbewegung war er eine internationale Berühmtheit.

PERSONALIEN

Der Senior der badischen Architekten, Geh. Rat Dr.-Ing. h. c. **Joseph Durm,** Oberbaudirektor a. D. und Professor an der Technischen Hochschule in Karlsruhe, vollendete am 14. Februar sein 80. Lebensjahr.

Der Göttinger Kunsthistoriker Dr. **Robert Vischer,** ein Sohn von Friedrich Theodor Vischer, feierte am 22. Februar seinen 70. Geburtstag. Sein kleines Buch über Rubens gehört zum Schönsten, was über den Meister gesagt ist.

AUSSTELLUNGEN

Hamburg. In der inneren Anordnung seiner in den Räumen des Kunstvereins veranstalteten **Sonderausstellung** hat der Hamburger Künstlerverein seine Rückkehr zu seinen alten Friedensgewohnheiten praktisch betätigt. Die Landschaft führt, Bildnis, Stilleben, bürgerliches Genreschließen an. An den Krieg erinnern lediglich einige anspruchslose Ölskizzen und Zeichnungen. Den in ihren Bestrebungen längst gekannten und für abgeschlossen geltenden Landschaftern F. Schaper, Ernst Eitner, C. Rahtjen, A. Siebelist, Max Kuchel haben sich in E. Steinbach, E. H. Edens, Paul Lichtwark, Hermann Rieck einige, vorläufig noch auf dem Marsche zur Erlangung einer bestimmten Eigenart befindliche Begabungen gesellt. Geradezu erstaunlich ist die Frische und der Fleiß, mit dem der 75jährige Ascan Lutteroth die Schönheit der niedersächsischen Erde in genau denselben

süßen Farbenmelodien besingt, in denen er früher die italienische Golflandschaft geschildert hat. Der zukunftsvollste unserer jüngeren Landschafter, Fr. Ahlers-Hestermann, in dessen Bildtafeln trotz eines starken pariserischen Einschlages das Persönliche am energischsten zum Ausdruck gebracht ist, spricht diesmal mehr als in seinen noch allzu kubistisch abgezirkelten landschaftlichen Ausschnitten mit dem Halbbild einer »Lesenden« am gehaltvollsten an. Ohne Namen zum Vergleichen heranzuziehen, was ja immer sein Mißliches hat, kann diesem Werke nachgerühmt werden, daß es in Farbe und Durchbildung an beste Vorbilder der altdeutschen Schule erinnert. J. v. Ehren und Sophus Hansen behandeln in je einer Klavier spielenden Dame ziemlich dasselbe Motiv, wobei der letztere, indem er seiner Tafel durch zeichnerische Klarheit eine erhöhte Raumwirkung sichert, der Vorstellung des Musikzimmers entschieden näher kommt als der erstgenannte, der, wie in seinen mit ausgestellten Landschafts- und Stillebentafeln auch in diesem Genre zunächst auf die Gewinnung helltoniger Farbenwirkungen bedacht ist. Im Bildnis, das in der älteren Hamburger Künstlerschaft beste Kräfte entwickelt, rächt es sich, daß unsere führenden Kreise im Interesse für die Pflege dieses Kunstzweiges stark nachgelassen haben. Von Graf L. v. Kalckreuth abgesehen, der als Bildnismaler auf einsamer Höhe wandelt (auf der hier besprochenen Ausstellung übrigens unvertreten ist), sind in dem nachwachsenden Geschlecht einstweilen nur Rudolf Zeller und Franz Nölken mit Aussicht auf Erfolg bestrebt, das Verlorengegangene wieder zu gewinnen. Zwei Damenbildnisse des ersten und ein im Charakter besonders glücklich betontes Kopfbildnis Max Regers von dem zweiten erheben berechtigten Anspruchauf ernste Beachtung. *h. e. w.*

ARCHÄOLOGISCHES

Neue Katakombenforschungen. In den letzten Heften des »Nuovo Bulletino di Archeologia Cristiana« der Jahrgänge 1915 und 1916 finden sich zahlreiche größere und kleinere Berichte über neue Katakombenforschungen, die zumeist von der Commissione di Archeologia Sacra vorgenommen worden sind. In dem Coemeterium Priscillae an der Via Salaria Nova stieß man in der Nachbarschaft der sog. Cappella greca, die so nach zwei daselbst früher gefundenen griechischen Inschriften benannt ist, auf eine größere Anzahl Inschriften. In die Cappella greca, deren architektonische Form, Stuck- und Freskendekoration höchstes Alter anzeigt und die in drei Apsiden ausläuft, gelangt man durch den jetzt vorhandenen, den Eingang bildenden modernen Gang, dann durch ein Vestibül und einige Kammern und Krypten, von denen eine den Vorraum zu der Cappella greca bildet. Ein ganzer Zyklus eschatologischer Bilder ziert den 6,98 auf 2,25 m messenden anmutigen Raum. — Unter den Funden aus den Katakomben der Domitilla ist der wichtigste ein Graffito, auf dem einem in Cathedra thronenden Mann sich ein anderer nähert, der Hand an ihn legen will. Armellini hatte es schon gesehen, aber nicht weggeschafft. — Auf dem jüdischen Friedhof an der Via Portuense wurden verschiedene Inschriften, darunter auch hebräische, gefunden. Da man diese Katakomben nicht erhalten kann, so wurde der Plan derselben publiziert und die Inschriften sowie andere Altertümer in das Lateranensische Museum in die Sala Guidaica gebracht. Eine neue Gräberregion wurde in der Villa Reale links von der Via Salaria Nova aufgedeckt.

Ausführlich berichtet Marucchi über die neuen Entdeckungen in San Sebastiano. Die Tradition berichtet auf Grund guter literarischer Überlieferung, daß die Überreste der beiden Apostel dahin aus dem Vatikan resp. auch von der Via Ostiensis verbracht wurden und erst nachher wieder in ihre respektiven Titularkirchen gelangten. Die neuen Ausgrabungen bestärken die Tradition durch aufgefundene Graffiti. Unter verschiedenen eingeritzten Anrufungen der hl. Apostel Peter und Paul ist die refrigerium-Ceremonie häufig erwähnt, was eine unabweisliche Bestätigung der Anwesenheit ihrer Überreste ist, denn diese Anrufungszeremonie ist ausschließlich sepulcral (das refrigerium, der paradiesische »Ort der Erfrischung«, wird in Anrufungen erwünscht: in pacem et in refrigerium; in refrigerio anima tua; Deus tibi refrigeret; refrigera Deus animam usw. sind bekannte Sepulcralgebete). Diese Graffiti wurden aber nicht in der vom Liber Pontificalis wegen ihres Plattenbelages »Platoma«, später »Platonia« genannten Krypte der Apostelgruft an der Appischen Straße, welche noch heute das gemauerte Doppelgrab zeigt, gefunden, sondern hinter der gegenwärtigen Krypta von San Sebastiano in einem unterirdischen Raum, der für Agapen (mystische Mahlzeiten) und Libationsriten, wie es scheint, ausgestattet war. Ein schwierig zu entzifferndes Graffito erwähnt den Besuch dieses Raumes zum Zwecke von Lustrationsriten durch einige pannonische Ritter, welche gegen Ende des 4. Jahrhunderts die Reliquien des hl. Quirinus dahin gebracht haben. Eine wohlbekannte Inschrift bestätigt die Beisetzung dieser Überreste in der Platonia. Doch ist die genaue Stelle nicht bekannt, obwohl man annehmen kann, daß sie dasjenige Arcosolium war (eine von einem Bogen überspannte Nische, in deren Boden ein Sarg, Solium, trogartig ausgeschachtet ist), welches durch die Treppen, welche Kardinal Borghese anlegen ließ, zerstört wurde. Das Denkmal im Zentrum der Platonia ist ein doppeltes Kenotaph, welches somit ausschließt, daß es als Grab des hl. Quirinus benutzt wurde, welcher keinen Mitheiligen hatte. Eine weitere Prüfung des Kenotaphs bewies, daß es niemals als ein wirkliches Grab gebraucht wurde; es war und blieb ein Leergrab, das wohl zur Erinnerung an die beiden Apostel errichtet wurde, deren Überreste in einer naheliegenden Zisterne verborgen waren. Über das Datum und die Umstände der Translation der Überreste der Apostel nach diesen Katakomben kat'exochen und von ihnen weg ist man noch auf Vermutungen angewiesen. Das feriale romano scheint das Konsulat von Tuscus und Bassus 258 n. Chr. (am III. Kal. Jul. = 29. Juni, Peter und Paul) als das der ersten Überführung anzunehmen (Duchesne Lib. Pont. I, Cyprian Ep. 80). Das Kenotaph wird, wahrscheinlich zur Zeit oder nach der Entfernung, in den Jahren des Damasus, sicherlich aber im 4. Jahrhundert erst errichtet worden sein. — Das, was Profumo als das Baptisterium der oben erwähnten Cappella greca erklärt hat, ist wahrscheinlich eine Piscina und niemals in unmittelbarem Zusammenhang mit der Cappella greca gewesen, daher auch nicht ihr Baptisterium.

Der in frühchristlicher Zeit berühmte Oberflächenfriedhof von San Cyriaco, der sieben römische Meilen von Rom an der Via Ostense gelegen ist, wurde jetzt aufgefunden. Wichtige Sarkophage, von denen einige figürliche Darstellungen tragen und eine kleine Basilika sind bereits aufgedeckt worden. — Eine neue Galerie, in der noch viele Skelette in situ lagen, wurde in Katakomben des Pamphilo an der Via Salaria Vecchia aufgefunden. De Rossi sah hier im Jahre 1865 interessante Szenen, welche die Vernichtung von Götzendienst darstellen, und ist zu hoffen, daß man sie wiederfindet. — Ein neues Fragment einer Damasusinschrift wurde in San Cosma und Damiano gefunden; da es aber nicht mit der Inschrift der unter Diokletian getöteten Diakone Markus und Marcellianus stimmt, die in dieser Kirche gefunden wurde, mag es zu einer Inschrift von deren Vater St. Tranquillinus gehören, dessen Reliquien

gleichzeitig mit denen seiner Söhne dahin überführt wurden. — Neue Katakomben wurden in der Vigna Vassalli, zwei römische Meilen außerhalb der Stadt an der Via Appia Antica angeschnitten. Tiefe Gänge liegen um eine Treppe; zwei Arcosolien sind mit Jagd- und Erntedarstellungen dekoriert. *M.*

LITERATUR

Hans Thoma, *Griffelkunst.* Zusammengestellt von *Jos. Aug. Beringer.* Frankfurt a. M. 1916. Verlag von F. A. C. Prestel.

Da Thomas umfangreiche graphische Tätigkeit nicht mehr zu übersehen war, wurde die Ankündigung eines Kataloges über des Meisters Graphik mit Freude und Genugtuung begrüßt. Leider entspricht nun das vorliegende Buch nicht den Erwartungen, da es den Anforderungen, die man heute an einen Katalog stellt, in keiner Weise genügt. Wohl hat der Verfasser mit Liebe und Fleiß ein reiches Material zusammengetragen, den Wert und die Brauchbarkeit seines Kataloges aber durch fehlerhafte und ungenaue Bearbeitung in Frage gestellt. Diese Mängel hätten vermieden werden können, wenn sich der Verfasser irgend einen anerkannten Katalog zum Vorbild genommen und an der Hand einer solchen Arbeit seine wissenschaftlichen und technischen Vorbereitungen getroffen hätte.

Ich habe mit diesem Katalog versucht die Thomasammlung des Dresdener Kupferstichkabinetts zu bestimmen. Obwohl der Verfasser in seinem Vorwort schreibt, daß sein Katalog die möglichste Vollständigkeit der Blätter nach Zahl und Eigenschaften darstelle, so hat er es doch versäumt, die größte öffentliche Thomasammlung, wie er selbst in seiner Tabelle angibt, die des Dresdener Kabinetts, persönlich anzusehen und durchzuarbeiten. Eine solche Unterlassung hat natürlich eine große Zahl von Mängeln zur Folge, die aber schließlich das Buch noch nicht wertlos gemacht hätten und durch einen Nachtrag zu beheben gewesen wären. Der Hauptvorwurf gegen diesen Katalog richtet sich aber nicht gegen das, was in dem Verzeichnis fehlt, sondern gegen die Willkür und Ungenauigkeit der Arbeitsmethode des Verfassers.

In der Gesamtanlage des Kataloges weicht der Verfasser von der üblichen und anerkannten Form darin ab, daß er Originale und Reproduktionen in eine gemeinsame Nummernfolge zusammennimmt. So ist Beringer Nr. 838 das Titelbild zum Thoma-Bande der »Klassiker der Kunst«, eine Autotypie nach einer Zeichnung, während unter B. 942 mindestens ein Dutzend der frühesten graphischen Originalarbeiten Thomas mit folgenden Worten zusammengefaßt werden: »Erwähnt sollen hier auch werden die zahlreichen Köpfchen, Fruchtgehänge, Ornamente« usw. In vielen Fällen, namentlich in den Abteilungen »Volksblätter« und »Buchkunst«, ist es nicht möglich festzustellen, ob man eine Reproduktion oder ein Original vor sich hat. Der Verfasser streut wahllos seine technischen Bezeichnungen aus, indem er sie einzelnen Nummern gibt, andern aus nicht erkennbaren Gründen versagt. Die technischen Angaben selbst sind ganz ungewöhnlicher Art, da sie aus der Terminologie der Handzeichnung genommen sind. So steht unter einigen Lithographien das Wort »Kohle« anstatt Kreide, obwohl die bezeichneten Nummern nicht einmal mit Kreide, sondern mit ganz klaren Federstrichen lithographiert sind (B. 15). Eine häufig wiederkehrende Bezeichnung ist »Schwarzdruck«, über deren Anwendung und Bedeutung man nur das Urteil »sinnlos« fällen kann. Sie müßte unter allen Flachdrucken stehen, da ich keine Thomasche Lithographie gesehen habe, deren Strichplatte nicht mit schwarzer Farbe gedruckt wäre, oder sie müßte alle die Blätter bezeichnen, die nur als »Schwarzdrucke« erschienen sind. Das ist aber nicht der Fall, und so entbehrt die Anwendung dieser Bezeichnung jedes logischen Grundes.

Die Durcharbeitung der Steindrucke Thomas im Dresdener Kabinett ergab mir eine Berichtigungsliste von drei Folioseiten. Ich möchte daraus nur ein paar markante Proben anführen. Der Verfasser hat unter den drei Nummern B. 30, 31 und 32 dasselbe Blatt als »die Märchenerzählerin I, II, III« angegeben. Es ist indessen derselbe Stein, auf dem nur der Hintergrund geändert wurde, während die Hauptdarstellung unangetastet blieb. Die Reihenfolge aber, die der Verfasser den Blättern gibt, offenbart, daß ihm die einfachsten Merkmale graphischer Arbeitsfolge unbekannt sind. Er führt das Blatt mit dem leeren Hintergrund als Nr. I an und läßt dann die andern beiden mit den Hintergründen folgen. Der Arbeitsvorgang ist aber so, daß B. 31 der erste Zustand ist (mit einer Mondlandschaft), daß dann B. 30 folgt als zweiter Zustand (der Hintergrund ist getilgt, seine Spuren sind aber an den Rändern ganz deutlich, fast störend sichtbar geblieben) und schließlich der dritte Zustand (B. 32) das Blatt mit einem neuen landschaftlichen Hintergrund zeigt.

Ein ähnliches, in seiner Art nur etwas komplizierteres Beispiel ist unter den Nummern B. 55, 56, 57 versteckt, drei Bildnissen von Frl. Maria La Roche. Beringer beschreibt sämtliche Bildnisse mit einem Hintergrund. Da ich in der Dresdener Sammlung ein Bildnis von Frl. La Roche ohne Hintergrund fand, das in der Beschreibung und den Maßen B. 55 und 57 sehr ähnlich schien, so bat ich die Dargestellte um eine Auskunft. Die Antwort lautete: Thoma habe nur ein Bildnis von ihr auf den Stein gezeichnet. Die beiden besten Drucke habe er mit Deckweiß gehöht und dann die Künstlerin gebeten, daß sie selbst auf jedes dieser beiden Blätter einen Hintergrund einzeichne [wohl mit Graphit], der aus ihren Skizzenbuchblättern genommen wurde; einmal der »Burghof«, ein Teil der alten Basler Stadtbefestigung (B. 55), zum andern das »Elbtal mit Blasewitz« (B. 57). Ersteres befände sich im Thomamuseum in Karlsruhe, letzteres sei in den Künstlermonographien von Knackfuß abgebildet, sein Verbleib aber sei ihr unbekannt. Von einer andern Lithographie Thomas nach ihr wisse die Künstlerin selbst nichts. Hieraus ergibt sich also, daß B. 55 und 57 identisch sind und daß die beschriebenen Hintergründe von Frl. La Roche eigenhändig eingezeichnet und nicht gedruckt sind. Den Spuren von B. 56 bin ich nicht weiter nachgegangen.

Zum Schluß möchte ich noch einige allgemeine Bemerkungen machen. Die Zustände sind fast ausnahmslos unzureichend beschrieben. Es ist z. B. nicht zu ermitteln, ob sich die Beschreibung eines Blattes auf den Probedruck oder die Ausgabe des »Karlsruher Künstlerbundes« bezieht. Auf verkleinerte, aber in der Darstellung ganz genaue Wiederholungen wird kein Bezug genommen, dieselbe Darstellung wird sogar das zweite Mal mit andern Worten beschrieben. In diesen und in ähnlichen Dingen zeigt sich ein großer Mangel wissenschaftlicher Disziplin. Das Tadelnswerte und Bedauerliche daran ist, daß der Verfasser mit dem gesammelten Material etwas Befriedigendes hätte leisten können.

Dieser Katalog entspricht in seiner Gesamtanlage und in seiner Einzelbearbeitung nicht den Forderungen, mit denen wir heute zu arbeiten gewohnt sind. Alles das, was durch eine jahrhundertlange Entwicklung den Typus des Oeuvre-Kataloges gebildet hat, läßt der Verfasser außer acht. Man würde es aber dankbar begrüßen, wenn sich der Verfasser nicht mit einem Nachtrag begnügte, der das Ganze doch nur notdürftig flicken würde, sondern sich zu einer Neubearbeitung entschlösse. *Hans Wolff.*

The Vasary Society for the Reproduction of Drawings by the Old Masters. Part X. London 1915.

Etwas verspätet infolge des Krieges gelangte in unsere Hände die X. Mappe der »Vasari Society«, deren frühere Hefte infolge der Güte der Reproduktionen und der hohen Qualitäten des Zeichnungenmateriales, aus dem die Gesellschaft eine Auswahl treffen durfte, sonst immer ein Ereignis in den für alte Kunst interessierten Kreisen bildeten. Jetzt, wo die Ausgabe nur einen kleinen Teil der Mitglieder erreichen kann, geht das Erscheinen fast spurlos vorüber. Aus dem beigefügten Rechnungsabschluß erfahren wir, daß diese jüngste Veröffentlichung wohl auch die letzte sein wird; der Ausfall der deutschen und österreichischen Subskribenten, die ihre Jahresbeiträge nicht mehr bezahlen durften, und die größeren Unkosten, die das Reproduzieren sämtlicher vorbereiteter Zeichnungen mit sich gebracht hat, zwingen die Gesellschaft ihre Tätigkeit vorläufig einzustellen. Doch gibt ein ansehnlicher Kapitalrest Hoffnung, daß die Arbeit später wieder aufgenommen werden kann. Wann wird dieses »Später« sein? — Die neue Mappe enthält im Ganzen 29 Reproduktionen, davon gehören zwölf der italienischen Schule an, sechs entfallen auf die holländische, fünf auf deutsche und fünf auf französische Meister. Was die Herkunft der Blätter betrifft, so sei bemerkt, daß die Hälfte sich in öffentlichen englischen, der Rest in privaten englischen Sammlungen befindet. Es ist wieder viel Schönes und Interessantes dabei. Von älteren Italienern finden wir u. a. Benozzo Gozzoli mit zwei Studien, wovon die eine offenbar als nach dem Leben gezeichnete Figurenstudie für die dem Christkind huldigenden Engelchöre im Palazzo Riccardi gedient hat. Von Michelangelo ist eine Skizze mit überlebensgroßen Figuren in schwarzer Kreide für eine Anbetung der Könige (Br. Mus.), von Andrea del Sarto der Kopf eines aufwärtsblickenden jungen Mannes, allem Anschein nach eine Vorarbeit für den Johannes auf der Himmelfahrt der Maria, ein Werk von großer Feinheit der Empfindung und des Ausdrucks, von Sebastiano del Piombo ein Blatt mit verschiedenen Darstellungen eines auf dem Rücken liegenden nackten Mannes, die der Meister in seiner Pieta im Museum zu Viterbo oder zu der Figur des toten Christus in der Eremitage verwendet hat. Auch von den Italienern des 18. Jahrhunderts bringt die Lieferung einige charakteristische Beispiele, so von Antonio Canale eine Ansicht von Old London Bridge aus dem Jahre 1747 und eine glänzende Straßenszene von Tiepolo, mit zahlreichen Figuren in der Tracht der Revolutionszeit (1791 datiert).

Unter den Niederländern begegnen wir drei Zeichnungen von A. van Dyck; zwei davon, eine Studie zu einer büßenden Magdalena und eine Bacchanalszene, zeigen den Meister noch ganz unter dem Einfluß seines Lehrers Rubens, die dritte ist eine der seltenen Landschaftsdarstellungen des Meisters. Rembrandt ist durch eine breit ausgeführte Zeichnung aus seiner letzten Periode vertreten, die nach einer eigenhändigen Bemerkung Rembrandts auf der Rückseite vor 1658 entstanden sein muß: zwei Kinder lehren ein kleineres laufen, ein drittes Kind und eine Frau sehen diesen ersten Gehversuchen zu; meisterhaft ist hier mit den einfachsten Mitteln in einer Art Telegrammstil die Bewegung der Figuren ausgedrückt. Die Zeichnung, die sich im Britischen Museum befindet, ist nicht von H. de G. beschrieben (18,2 ×23,5). Von Holländern sind ferner noch die Arbeit eines Rembrandtschülers, vielleicht N. Maes, und Figurenstudien C. Saftlevens. — Das Werk Dürers wird durch eine der vollendetsten Stillebenzeichnungen des Meisters bereichert, eine in Farben ausgeführte Darstellung eines aufgehängten toten Wasserhuhnes, die dem Spürsinn der Dürerforscher bisher entgangen war; sie befindet sich in der Sammlung des Herrn Max Bonn in London, ist bezeichnet und 1515 datiert. (Fuligula ferina). Von andern deutschen Meistern finden wir eine Arbeit von Schäufelin, eine Enthauptung des Holofernes, aus der letzten Periode des Künstlers, aus der man sonst wenig Zeichnungen kennt; sie steht stilistisch seinen späten Holzschnitten nahe, unter denen ebenfalls einer der Geschichte der Judith entnommen ist. Eine sehr merkwürdige Probe von der Kunst Erhard Schöns ist eine auf braungrundiertem Papier sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung: Marcus Curtius stürzt sich auf seinem Pferde in den Abgrund; von Zeichnungen, in solchem Clairobscur ausgeführt, sind mit dieser nur drei im ganzen bekannt. Der Besitzer dieses Blattes ist Campbell Dodgson. Besondere Erwähnung verdient von den deutschen Arbeiten auch eine Zeichnung von Elsheimer, Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis zu Gaste, eine Vorstudie zu der von Hendrick van Goudt gegenseitig gestochene Szene. Von französischen Meistern enthält die Mappe zwei Bildnisstudien von Mellan, den Kardinal Richelieu und den Kanzler Le Tellier, eine groß gesehene Landschaft von Claude Gelée, in der der Maler nach Hinds Bemerkung als ein Vorläufer von Courbet und Cézanne auftritt. Die zwei andern französischen Zeichnungen zeigen einen weniger streng-klassischen Geist; es sind Arbeiten des 18. Jahrhunderts, eine brillante, von Leben sprühende Illustration von Fragonard zu einer Lafontaineschen Fabel »Un animal dans la lune (VII, 18)« und zwei kleine hübsche Oktavillustrationen von Gravelot zu Richardsons Pamela, die vom Künstler selbst für die vierbändige Ausgabe in Kupfer gestochen sind. *M. D. H.*

Édouard Manet. Erinnerungen von *A. Proust.* Veröffentlicht von *A. Barthélemy.* Berlin 1917, Bruno Cassirer.

Diese Erinnerungen des französischen Politikers und Literaten Proust an seinen Jugendfreund Manet sind nicht nur ein schönes Dokument wärmster, von Bewunderung und Verständnis getragener Freundschaft, sondern gewähren uns einen tiefen Einblick in Manets Leben, in seine Anschauungen, vor allem aber auch in seine Umwelt. Über Couture und das Leben und Treiben in seiner Schule, über Courbet erfahren wir manche interessante Einzelheiten. Der Verlag hat der Ausstattung dieses höchst lesenswerten kleinen Buches alle Sorgfalt zuteil werden lassen und eine größere Anzahl Abbildungen nach mehr oder weniger bekannten Arbeiten Manets beigegeben. *A. L. M.*

VERMISCHTES

Über **Max Klinger** ist zu seinem 60. Geburtstage eine Masse geschrieben worden. Aber in keinem dieser Aufsätze und Aussprüche steht soviel, wie in fünf wundervollen Zeilen von Richard Dehmel:

An Max Klinger.

Heldentum und Heiligtum,
Kampf und Liebe aller Sphären
aus einander zu erklären,
in einander zu verklären,
war Dein Ziel und ist Dein Ruhm.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 24. 9. März 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

EIN JUBILÄUM DES STÄDELSCHEN INSTITUTES

Von Karl Simon

Auch in der tiefen Erregung unserer Tage, die so ganz anders orientiert ist, muß doch an dieser Stelle — für die auch eine Umkehrung des Wortes: »Inter arma silent Musae« ihren Sinn hätte — eines Tages gedacht werden, der für die Geschichte deutschen Kunstsinnes und deutscher Kunstpflege von entscheidender Bedeutung geworden ist. Am 2. Dezember hatte der Frankfurter Handelsmann Johann Friedrich Städel die Augen zum ewigen Schlummer geschlossen, und am 10. März 1817 wurde das von ihm gestiftete und nach ihm genannte Kunstinstitut in das Vermögen des Stifters förmlich eingesetzt; damit trat die neue Anstalt wirklich ins Leben. Wir heutzutage können uns nur durch geschichtliche Betrachtung und Vergleichung einen Begriff von der epochalen Bedeutung bilden, die dieser Stiftung tatsächlich zukommt.

Die Vorstellung von Kunstsammlungen, die ein Besitz der Allgemeinheit und öffentlich zugänglich sind, ist uns heute jedenfalls völlig in Fleisch und Blut übergegangen: zur Zeit J. Fr. Städels bedeutete sie etwas Neues. Zwar »Natura non facit saltus«, und auch nicht die geistige Entwicklung: wir müssen sogar auch hier in das klassische Altertum zurückgehen, wenn wir die ersten Wurzeln dieses Gedankens, der sich in der Städelschen Stiftung ausspricht, bloßlegen wollen. M. Vipsanius Agrippa, der erfolgreiche Feldherr der Augusteischen Zeit (gest. 12 n. Chr.) hat bereits den Gedanken, private Kunstsammlungen der Allgemeinheit zugänglich zu machen, erörtert und begründet — aber dann allerdings erlischt diese Idee für mehr als anderthalb Jahrtausende und nur schüchtern erhebt sie wieder ihr Haupt. Ein erster Anlauf dazu sind schon die von der Pariser Akademie seit 1667 jährlich regelmäßig veranstalteten Kunstausstellungen; bis dann 1753 im Britischen Museum ein Institut geschaffen wurde, das grundsätzlich dem öffentlichen Besuch des Publikums geöffnet sein sollte. Tatsächlich wurde dieser Besuch freilich so erschwert, daß von einer breiteren Wirkung keine Rede sein konnte.

Erst in Frankreich sprengte die Revolution die Pforten endgültig, hinter denen bis dahin die Kunstschätze des absoluten Königtums, sowie der Kirchen und Klöster, unzugänglich für die breite Masse, ein verborgenes Dasein geführt hatten — nachdem ein schwacher Versuch, diese Verhältnisse zu ändern, anfangs der fünfziger Jahre, nicht lange Bestand gehabt hatte.

Vom 27. Juni 1793 datiert der Beschluß des Konvents, das Nationalmuseum in der großen Galerie des Louvre zu eröffnen. Schon vorher aber, am 26. Januar 1793, hatte Städel testamentarische Bestimmung über die Stiftung eines besonderen Kunstinstitutes »zum Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft« getroffen. So ist der Absicht nach der einfache Frankfurter Bürgersmann den Beschlüssen der Vertretung des großen französischen Volkes zuvorgekommen, wenn auch gewiß die diesem Beschluß vorangegangenen Verhandlungen nicht ohne Einfluß auf ihn gewesen sind.

Die politischen Veränderungen, denen Frankfurt in der Napoleonischen Zeit ausgesetzt war, veranlaßten Städel zu einer zweimaligen formalen Abänderung seiner Bestimmungen, die am 12. März 1815 ihre endgültige Fassung erhielten.

Inzwischen war die Idee eines öffentlich zugänglichen Kunstbesitzes auch in Frankfurt selbst auf dem Marsche gewesen. Carl von Dalberg, Fürstprimas, dann Großherzog von Frankfurt, hatte aus den 1802 säkularisierten Kirchen und Klöstern die wertvollsten Gemälden durch Ankauf vor Verschleuderung oder gar Vernichtung bewahrt und sie der unter seiner Mitwirkung gegründeten, wissenschaftlich-künstlerischen Zwecken dienenden Gesellschaft »Museum« zum Geschenk gemacht. So »bildete denn diese, wenigstens einer beschränkten Öffentlichkeit zugängliche kleine Galerie, die heute in dem historischen Museum der Stadt aufgegangen ist, den ersten sichtbaren Anfang des späteren öffentlichen Sammlungswesens in Frankfurt« (Weizsäcker).

Auch der Frankfurter Senator Johann Karl Brönner hatte wohl eine ähnliche Idee wie Städel, wenn er seine ganze Sammlung von Kupferstichen »zum Nutzen des hiesigen Publikums aufzubewahren« wünschte und sie ebenfalls der Museumsgesellschaft überwies. Auch des Freiherrn Simon Moritz v. Bethmann muß kurz gedacht werden, der eine gewählte Sammlung von Gipsabgüssen nach Antiken, sowie einige moderne Plastiken in einem besonderen kleinen Bau der Öffentlichkeit zugänglich machte.

Nichtsdestoweniger bleibt die Charakteriesierung Städels als des »Dekans aller hier lebenden echten Kunstfreunde« durch Goethe zu Recht bestehen. Die Priorität des Gedankens, eine private Sammlung von Kunstwerken dauernd öffentlich zu machen, also eine öffentliche Kunstsammlung für alle Zeiten zu begründen, gebührt ihm in allen diesen Fällen, und die Größe der ihm zu diesem Zweck zur Verfügung stehenden Mittel war von vornherein überragend.

Bemerkenswert ist die von jedem Überschwang sich frei haltende Art des Stifters, die sich in der Fassung des Stiftungsbriefes ausspricht; schlicht und einfach, ja nüchtern heißt es — und in der Betonung des Nutzens dokumentiert sich deutlich der Sohn des Aufklärungszeitalters —: »Meine Sammlung von Gemählden, Handzeichnungen, Kupferstichen und Kunst-

sachen sammt dazu gehörigen Büchern, soll die Grundlage eines zum Besten hiesiger Stadt und Bürgerschaft hiermit von mir gestiftet werdenden Kunstinstituts sein ... Da meine Absicht dahin gerichtet ist, daß dieses von mir gestiftete Städelsche Kunstinstitut der hiesigen Stadt zu einer wahren Zierde gereichen und zugleich deren Bürgerschaft nützlich werden möge: so will ich, daß nicht nur meine vorrätige Sammlung an Gemählden, Handzeichnungen und Kupferstichen, nebst denen in das Kunstfach einschlagenden Büchern, auch sonstigen Kunstsachen erhalten, und von Jahr zu Jahr vermehrt — bey vorkommenden Gelegenheiten durch Austausch der vorhandenen schlechteren und mittelmäßigen Stücke gegen bessere, vervollkommnet, sondern auch angehenden Künstlern und Liebhabern, an bestimmten Tagen und Stunden unter gehöriger Aufsicht zum Gebrauch und Ansicht ganz frey und unentgeltlich geöffnet werde.«

Die Bestimmung über den Austausch des Minderwertigen ist besonders kennzeichnend für seine trotz allem Idealismus praktische, weitsichtige und von kleinlicher Eitelkeit freie Art zu denken und von hervorragender Wichtigkeit für die Entwicklung des Instituts geworden, das abstoßen konnte, was der Administration weniger wertvoll erschien.

Zunächst freilich konnte es zu keiner gedeihlichen Entwicklung kommen, da bekanntlich bald entfernte Verwandte des Stifters sein Testament anfochten. Erst Ende der zwanziger Jahre wurde der in aller Welt berühmt gewordene Prozeß durch einen Vergleich aus der Welt geschafft, und seitdem hat sich das Institut ungestört entfalten können. Seine an Arbeit und Erfolgen reiche Geschichte, bei der auch in hohem Maße der liebevollen und opferbereiten Anteilnahme der Bürgerschaft gedacht werden muß, kann hier nicht einmal angedeutet werden: ein gewisser äußerer Maßstab für sein erfolgreiches Wachstum ist aber auch die materielle Wertsteigerung. Städel hatte wenig mehr als eine Million Gulden hinterlassen: dazu kommt jetzt außerdem noch, wie Direktor Swarzenski kürzlich ausführte, der Wert des nicht unbeträchtlichen Grundstücks und der Gebäude, und vor allem der Wert der Sammlungen selbst, der auf mehr als dreißig Millionen zu schätzen ist.

Weniger in aufsteigender Linie ist die Entwicklung der zugleich mit den Sammlungen gegründeten Kunstschule erfolgt: immerhin ist es nicht möglich, sie aus der Geschichte des Frankfurter Kunstlebens wegzudenken. Eine Reihe tüchtiger, ja bedeutender Künstler ist aus ihr hervorgegangen, von Rethel bis zu Fritz Boehle. Das kann freilich nicht Überlegungen darüber hindern, wie sie etwa auf andere Grundlagen gestellt werden könnte.

Auch die Sammlungen stehen an einem neuen Wendepunkt unter ihrer zielbewußten und tatkräftigen Leitung: ein umfangreicher Anbau an das bisherige Gebäude soll Entlastung bringen und zugleich die würdige Aufstellung der inzwischen gegründeten Städtischen Galerie ermöglichen. Der Krieg hat die Vollendung bisher verzögert — verhindern kann er sie nicht; und in froher Zuversicht darf das Institut in das zweite Jahrhundert seiner Geschichte eintreten.

CARL STRAHTMANN

Die Berliner Sezession veranstaltet in ihren Räumen eine kleine Kollektivausstellung von Bildern ihres Mitgliedes, des Münchener Malers Carl Strahtmann. Man kennt die Werke des Künstlers, denen man alljährlich auf den Ausstellungen begegnete, ohne sie noch sonderlich ernst zu nehmen. Man wußte nicht recht, wodurch eigentlich der Ruf begründet war, dessen sich der Maler in gewissen Kreisen erfreute, und man machte sich auch kaum Gedanken darüber. Man wunderte sich ein wenig, als im Laufe dieses Winters bei Schulte eine Kollektion fast gleichartiger Stilleben übertrieben großer Phantasieblumen in Vasen auftauchte, die etwa an die künstlerischen Leistungen eines einstmals berüchtigten Malmediums erinnerten. Es gibt allerhand Sonderlinge auf Gottes Erde, und man ließ auch diesen gewähren. Aber eine so anspruchsvolle Veranstaltung, wie die Berliner Sezession sie jetzt bietet, kann doch nicht gut mit Stillschweigen übergangen werden. Man sieht sich gezwungen, sich auch mit dieser Abart von Kunst ein wenig näher zu befassen.

Der Fall Strahtmann ist an sich nicht eben schwer zu deuten. Ein verirrter Tapetenzeichner glaubt sich berufen, Bilder zu malen. Er reformiert von seinem Winkel aus die bildende Kunst, indem er mit Eifer verleugnet, was anderen als malerische Qualität erscheint. Sein Auge ist verliebt in den Flächenschmuck persischer Teppiche, und er meint, es müsse sich etwas diesen ähnliches erzeugen lassen, indem man mit bunten Farben auf der Leinwand kleine Striche und Pünktchen aneinander setzt. Das möchte noch angehen und an sich ein harmloses Vergnügen sein, wenn er nicht zugleich den Ehrgeiz hätte, mit so kleinlichem Arabeskenwerk große Flächen zu füllen und bedeutsame Kompositionen zu bauen. Es kann nicht anders sein, als daß er sich auf diesem Wege in stillose Widersprüche verwickelt. Denn Frauenakte, auf die er es in ganz besonderem Maße abgesehen hat, lassen sich nicht aus Filigranwerk konstruieren, und darum bleibt ihm nichts, als höchst pedantisch gezeichnete Umrisse mit einer trockenen und leblosen Farbe zu füllen. Zur Entschädigung lebt er sich dann in reich gemusterten, bunten Stoffen aus, die mit einem peinlich gearbeiteten Netz von Pinselstrichen überzogen werden, oder in Wiesen, die mit Blumenpünktchen übersät sind. Geraten aber ein paar Rosen weiter in den Vordergrund, so versagt wieder das System. Der Zeichner versucht sich als Maler und bringt eine höchst dürftige Übersetzung der natürlichen Erscheinung zustande, wie sie in Stilleben dilettierender Damen nicht schlechter zu finden ist.

Die kritische Erledigung solcher anspruchsvoller Werke ist eine verhältnismäßig einfache Aufgabe. Viel schwieriger ist die Frage zu beantworten, wie mit diesen Arbeiten ein gewisser Ruf des Künstlers begründet wurde, der ihm alljährlich Eingang in die Berliner Sezession, der ihm jetzt diese Sonderausstellung verschaffte. Man steht da tatsächlich vor einem Rätsel. Schätzte man diese Dinge nur, weil sie so anders waren, daß man keine Möglichkeit des Vergleiches sah und darum auf ein Urteil überhaupt verzichtete?

Man wird zu diesem Schlusse gedrängt. In der Ausstellung sind ein paar — mäßige — persische Teppiche aufgehängt. Es scheint, daß sie einen Wegweiser geben sollen, daß man der Meinung ist, Strahtmann habe in seinen Bildern tatsächlich etwas erreicht, das der Wirkung dieser Textilarbeiten nahekommt. Aber diese angebliche Geschmackskunst ist gerade durch die Unreinheit ihrer Mittel von Grund auf geschmackswidrig, und darum ist auch dieser Vergleich so gefährlich, weil er anschaulich beweist, wie weit überlegen als Flächenschmuck die rein ornamentale Leistung den fatalen Mischprodukten ist, die Strahtmann bietet.

Gegenüber dieser prinzipiellen Feststellung bleibt es relativ unwichtig, wie hoch oder wie gering man das ursprüngliche Talent des Malers einschätzen will. Ein noch nicht »gehäkeltes«, ein noch gemaltes Bild aus dem Jahre 1891 ist nicht eben geeignet, allzu großen Respekt vor dem ehemaligen Können und der angeborenen Begabung einzuflößen. Und andererseits lassen die an Geschmacklosigkeit kaum zu übertreffenden neuesten Stilleben auch nicht das Bedauern aufkommen, daß der Künstler sich nicht ganz der kunstgewerblichen Vorlagezeichnung und dem Tapetenentwerfen gewidmet hat.

Das Ergebnis dieser Ausstellung ist das Gegenteil dessen, was ihre Veranstalter beabsichtigten. Man ward gezwungen, sich mit dem Schaffen des Künstlers näher zu befassen, den man wohl als Sonderling hatte gelten lassen, und man kommt zu dem Ergebnis, daß hinter dem seltsamen Gebaren sich eine nichtige und öde Manier verborgen hält. *G.*

NEKROLOGE

Wien. Am 26. Februar starb hier der Kunsthistoriker **Dr. Robert Stiassny,** Privatdozent an der Technischen Hochschule. Seine Arbeit war zuerst der altdeutschen Malerei in ihrem vollen Umfang gewidmet gewesen (Hans Baldung Griens Wappenzeichnungen, Wien 1896; Aufsätze über Altdorfer, Strigel, Jörg Breu usw.), hatte sich aber dann speziell auf die Malerei in den österreichischen Alpenländern eingeschränkt. Ein großer Aufsatz über Alt-Salzburger Tafelmalerei im Jahrbuch der k. k. Sammlungen des österreichischen Kaiserhauses XXIV und mehrere kleine Aufsätze über die Pacher und ihren Kreis liegen als Früchte von Stiassnys weit ausholenden und gründlichen Studien vor, eine große Monographie über Michael Pacher hätte die unermüdliche Arbeit vieler Jahre zusammenfassen sollen. Daß sie unvollendet geblieben ist, ist von dem unglücklichen Temperament Stiassnys mitverschuldet, das seine menschliche und wissenschaftliche Laufbahn schwer umdüstert hat; mißtrauisch, rechthaberisch, reizbar und unverträglich hat er eine erfolgreich begonnene Beamtenkarriere (als Kustos des Gipsabgußmuseums der Akademie) bald aufgegeben und sich in schwerem Fron als Privatlehrerer die Mittel seiner höchst bescheidenen Existenz erarbeitet. Er lebte einsam, mit vielen Fachgenossen in ewiger, ätzend scharf geführter Fehde; diese Herbheiten, die für viele sein Bild bestimmen, dürfen aber nicht übersehen lassen, daß Stiassny ein Forscher von reichen und umfassenden Kenntnissen, ein selbständiger Geist und ein durchaus selbstloser uneigennütziger Mensch war, der seinen idealen Zielen schwere Opfer zu bringen imstande war. Wenn sein Pacher, schon so oft »fertig«, nun doch nicht vollendet ist, liegt das daran, daß der Verfasser, wenn ihm eine Stelle nachträglich Bedenken machte, lang Gedrucktes auflösen ließ, um eine noch teuere Abbildung zu haben, die ganze Auflage einer Tafel vernichtete; obwohl die Kosten einer neuen durch die Erteilung vieler langweiliger Privatstunden schwer erkauft werden mußten. Wahrlich, es war für Kollegen, Verleger, Photographen, für Behörden und Private oft nicht leicht, mit Stiassny auszukommen; aber sie alle kann der Gedanke versöhnen, daß er mit niemandem grimmiger, unerbittlicher, schonungsloser verfuhr als mit sich selbst. Friede dem Andenken des Mannes, den innere und äußere Dämonen sein Lebelang gehetzt haben! *H. T.*

Friedrich Hauser †. Die deutsche archäologische Wissenschaft hat das Glück, daß mit zu ihren besten Vertretern solche Gelehrte gehören, die, vom Lehrberuf befreit und ungehemmt von Universitätsrücksichten, sich voll und ganz ihrer Lebensaufgabe widmen können. Walter Amelung, Paul Arndt, Oskar Hartwig, Friedrich Hauser sind solche »Privatgelehrte«, die den von allen andern Völkern unerreichten Ruhm der deutschen Wissenschaft der klassischen Archäologie haben vergrößern helfen. Nun ist einer aus dieser Phalanx, Friedrich Hauser, aus seinem schaffensreichen Leben dahingegangen, der tüchtigsten einer, ja man darf sagen, einer der bedeutendsten Vertreter der klassischen Archäologie in allen sogenannten Kulturländern. Nur 57 Jahre hat der tapfere Schwabe erreicht, der alle guten Eigenschaften seines Volksstammes in seiner wissenschaftlichen Tätigkeit vereinigte: zähen Fleiß, unentwegte Zielbewußtheit, künstlerische Begabung und — Rücksichtslosigkeit. Er ging seines Weges Schritt für Schritt. — Nur seine Publikation über die »Neuattischen Reliefs« (1889) und die Fortsetzung der Furtwängler-Reichholdschen Monumentalpublikation »Die griechische Vasenmalerei«, die er als die berufenste wissenschaftliche Autorität in diesem Gebiete nach Furtwänglers Tod übernahm, weisen seinen Namen auf großen Publikationen auf. Aber eine ungeheure Fülle von größeren und kleineren Aufsätzen aus den Hauptgebieten der klassischen Archäologie — Plastik sowohl wie Vasenmalerei, wenn er auch letztere bevorzugte — von Friedrich Hausers Hand und Geist schmücken die gelehrten Zeitschriften, namentlich diejenigen des deutschen archäologischen und des österreichischen Instituts. Hier darf man ruhig sagen, »sie schmücken diese Zeitschriften«, denn wie Paul Wolters in einem kurzen Nekrolog der »Frankfurter Zeitung« sich ausdrückte: »Hausers wissenschaftliche Abhandlungen gehören zum Anregendsten und Lesenswertesten, was die neuere Archäologie aufzuweisen hat«. Die Straßburger Universität, auf der Hauser seine archäologische Schulung erhielt, hatte ihm auch dasjenige mitgegeben, was wir als die hervorragendste und notwendigste Unterlage für die klassische Archäologie betrachten: die vortreffliche philologische Schulung. Hauser war ein ausgezeichneter Philologe; »Aristophanes und die Vasenmalerei«, eine Aufsatzfolge in den »Österreichischen Jahresheften«, zeugen davon. Hauser hat bis zum Kriege fast immer in Rom gelebt, zwar nicht als Einsiedler aber doch sehr in Zurückgezogenheit; er erlag in Baden-Baden einem schweren Nierenleiden. *Max Maas.*

PERSONALIEN

Der Direktor der indisch-asiatischen Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde, Prof. Dr. **Grünwedel,** hat den Charakter als Geheimer Regierungsrat erhalten.

Dem Leiter der Sammlung für deutsche Volkskunde, Dr. **Brunner,** Direktorialassistenten am Museum für Völkerkunde, wurde der Titel Professor verliehen.

Max Clarenbach ist als Lehrer für Landschaftsmalerei an die Königliche Kunstakademie in Düsseldorf berufen worden, an der er die Klasse seines jüngst verstorbenen ehemaligen Lehrers, des Professors Eugen Dücker übernehmen wird. Der Künstler steht heute im Alter von 37 Jahren. Seine letzten Gemälde sind Landschaften vom östlichen Kriegsschauplatz, mit denen er bei der letzten »Kriegskunstausstellung« bei Eduard Schulte in Düsseldorf vielen Erfolg hatte. In den Jahren 1894—1901 ist Clarenbach Schüler der Düsseldorfer Akademie gewesen.

AUSSTELLUNGEN

München. Rudolf Großmann zeigt bei Caspari eine größere Anzahl älterer und neuerer Gemälde und Radierungen. Die Freude an dem sehr begabten, klugen und geschmackvollen Künstler wird etwas beeinträchtigt durch die unleugbare Tatsache, daß es sich Großmann mit dieser Ausstellung doch etwas zu leicht gemacht hat. Freilich ist dieser Künstler nicht der einzige, bei dem wir eine derartige nicht erhebende Feststellung machen müssen. Sie ist bezeichnend für viele neuere Ausstellungen, die leicht verstimmend wirken, sowohl wegen der allzu großen Fixigkeit und Rücksichtslosigkeit, womit uns einer dieser jungen Künstler seine Arbeiten vor Augen führen will, andererseits wegen der geringen Kritik und falschen Einschätzung des Publikums, womit der betreffende Kunsthändler die Ausstellung dem jeweiligen Künstler bedenklich vereinfacht. Man erwartet immer noch in einer Kollektivausstellung anders von dem Künstler behandelt zu werden, als wenn man ihn in seinem Atelier aufsucht und sich neben fertigen halbvollendete Arbeiten zeigen läßt und mit Interesse in Skizzen und Studien herumstöbert. Leider wirken aber heute vielfach die Ausstellungen junger Künstler wie die wenig wählerische Übertragung des jeweiligen Atelierbestandes in Kunstausstellungsräume oder wie Nachlaßausstellungen eines früh Dahingeschiedenen. Wenn man das weibliche Bildnis, das Großmann zeigt, bei aller dem Künstler stets eigenen koloristischen Schönheit, die freilich hier ans Süßliche grenzt, gerade in der Hauptpartie als verunglückt bezeichnen, das große Blumenstilleben als noch keineswegs ausgereift und einige der neuen farbig sehr interessant angelegten Winterlandschaften als nicht genug durchgearbeitet, weil im Kolorit stellenweise noch zu eintönig und gleichmäßig charakterisieren muß, so freut man sich gerne aufs neue an älteren Bildern, wie an der Landschaft bei Nieuport und der von Partenkirchen, die bei kluger Beschränkung im Format in jeder Hinsicht ausgeglichen, in der eigenartigen Behandlung des Kolorits wie kleine Kostbarkeiten wirken. Unter den neueren Radierungen des Künstlers sind verschiedene Berliner Straßenbilder durch die Dringlichkeit und den starken Rhythmus, womit das hier flutende Leben gepackt und die unbelebte Natur lebendig gemacht ist, besonders anziehend. *A. L. M.*

Wien. Im Kunstsalon Halm und Goldmann wird das graphische Werk des deutschböhmischen Künstlers **August Brömse** gezeigt, das größere Beachtung verdient, als es bisher gefunden hat. Die technische Meisterschaft im hohen Sinn einer starken Fähigkeit, den verschiedenen Techniken ihre besonderen Ausdrucksmöglichkeiten abzugewinnen, schafft der kultivierten Begabung Brömses die gesunde Unterlage; er hat alles aufgenommen, was die Meister der Radierung und der Lithographie ihm an Anregungen bieten können, von den Klassikern dieser edlen Künste bis zu den neuen Meistern Leibl, Klinger, Liebermann und selbst darüber hinaus zu noch schwankenden Erscheinungen. Diese bedeutende Gewandtheit, die als ein unermüdliches Streben, sein Handwerk zu vervollkommnen, wirkt und nicht als charakterloser Eklektizismus empfunden wird, dient einer starken Geistigkeit und einem ehrlichen, sittlichen Wollen; viele Gaben sind dem Künstler verliehen; vom blitzschnellen Erfassen charakteristischer Wirklichkeit bis zur Gestaltung grauenvoller Visionen, deren Schrecken im Elend menschlichen Seins oder in der Ungeheuerlichkeit überirdischen Geschehens beruht, von allen Aufgaben eines lebhaft empfindenden, geistig regsamen, um Ausdruckskraft ringenden Künstlers hat Brömse keine unversucht gelassen, in vielen ist er manchem andern überlegen, dessen Name helleren Klang hat als der seine. Dennoch fehlt dieser reichen Begabung eines, das letzte, der Schlußstein, der den ganzen Bau bindet: Brömses Lebendigkeit reißt nicht fort, seine Visionen erschüttern nicht, sein Ausdrucksbedürfnis schafft sich keine neue Form. Er spricht alle gebildeten Sprachen mit Geist und Anmut; ihm fehlt nur die feurige Zunge, der Menschheit neue unbekannte Wahrheiten zu künden. *H. T.*

LITERATUR

Karl Scheffler, *Talente.* Berlin 1917. Verlag Bruno Cassirer.

Das Buch enthält eine Sammlung von Einzelaufsätzen, die zum größten Teil in der Zeitschrift »Kunst und Künstler« erschienen und alle aus dem Bedürfnis geboren sind, Klarheit über die vielfältigen Äußerungen des modernen Talents zu gewinnen. Es bildet diese Sammlung gewissermaßen eine Ergänzung zu Schefflers Buch »Deutsche Maler und Zeichner des 19. Jahrhunderts«. Was ich an dem Buch vermisse, ist die stärkere Berücksichtigung der jüngeren süddeutschen Talente. Man muß bedauern, daß Scheffler uns in diesem, in der Hauptsache bereits vor Kriegsausbruch abgeschlossenen Werk nicht seine Meinung über Künstler, wie die inzwischen leider gefallenen Maler Weisgerber und Marc gesagt hat, die doch nicht nur sehr große Talente waren, sondern beide für die Entwicklung der neueren deutschen Malerei eine recht erhebliche Bedeutung besitzen. Es ist dies um so mehr zu bedauern, als Schefflers vorliegendes Buch ein ungemein wertvoller Beitrag ist zur Entwicklungsgeschichte unserer modernen Kunst, wertvoll nicht nur wegen der Schärfe und Klarheit des Urteils und der Trefflichkeit des Ausdrucks, sondern auch wegen der Objektivität, womit der Autor auch die Schwächen der betreffenden Künstler zu zeichnen unternimmt. Besonders trefflich gelungen scheinen mir die Kapitel über Corinth, Munch, Hodler und Kalckreuth. Aber auch die Studien über Slevogts Improvisationen, über Pascin und Meid, Walser und Barlach, Schuch und Beckmann (in dessen Talent Scheffler besonders große Hoffnung setzt) wirken ungemein anregend. Es sind in diesen Einzelaufsätzen eine Fülle wichtiger Erkenntnisse und wertvoller Bekenntnisse ausgesprochen, die diese glänzenden Künstleressays für eine künftige Entwicklungsgeschichte der neueren Kunst fast noch wichtiger erscheinen lassen, als der große Aufsatz »Die Jüngsten«, worin Scheffler mit der ihm eigenen klugen und vornehmen Zurückhaltung die Übergänge vom Impressionismus zu den Anfängen des Expressionismus kurz zu skizzieren und zu werten versucht. Mehr als hundert ausgezeichneter Abbildungen unterstützen aufs beste die Anschaulichkeit der Ausführungen des Verfassers. *A. L. M.*

VERMISCHTES

Franz Marcs Hauptwerk »Die Tierschicksale« ist bei einem Speicherbrand in Berlin zugrunde gegangen. Man mag über den Wert der künstlerischen Leistung denken, wie man will, man wird es bedauern, daß dieses Stück, das die Freunde des verstorbenen Künstlers als seine reifste Leistung rühmten, verloren gegangen ist. Der künftigen Einschätzung des Malers fehlt so das wichtigste Dokument, einer Sammlung von Werken der deutschen »Expressionisten« ihr anerkannter Mittelpunkt.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 25. 16. März 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

NEUERWERBUNGEN DES RYKSMUSEUMS IN AMSTERDAM

Auf die Vermehrung der staatlichen holländischen Kunstsammlungen, denen schon so wie so nicht so große Mittel zur Verfügung stehen wie den ausländischen Museen, ist der Krieg von sehr nachteiligem Einfluß, indem Gelder zum Ankauf von Kunstwerken, von ein oder zwei Ausnahmen abgesehen, einfach nicht mehr bewilligt werden. Die Museen sind daher fast ausschließlich auf Geschenke angewiesen; und deren Zahl bleibt leider gering. Das einzige Gemälde, das die Galerie des Ryksmuseums im abgelaufenen Etatsjahre mit staatlichen Mitteln erwerben durfte, ist das Werk eines sehr seltenen holländischen Meisters, des Hendrick van der Burgh, von dem andere Arbeiten überhaupt nicht bekannt sind und dessen Namen man nur aus den Gildebüchern der Leidener Malerzunft kennt. Die Zuschreibung stützt sich auf das Monogramm H.V.B., mit dem das Werkchen bezeichnet ist, und den lokalen Gegenstand, die Darstellung eines Leidener Promotionsumzuges (71,5×59). Der frischgebackene Doktor, begleitet von den Professoren und zahlreichem Gefolge, ist soeben aus dem hübschen Renaissancepförtchen des Universitätshofes auf die Straße hinausgetreten, auf der einige Neugierige warten. Es ist ein schöner, klarer Sommertag, ein blondes, warmes Licht umspielt die Figuren und läßt besonders ein paar Personen im Vordergrund, die dem Umzuge weniger Interesse schenken, eine Frau, die mit einem kleinen Kind auf dem Schoß auf der Grachtmauer sitzt, einige Kinder und Hunde, deutlich und plastisch hervortreten; ungezwungen und natürlich agieren die verschiedenen Figuren. In farblicher Hinsicht weist das kleine Werkchen nicht gewöhnliche Feinheiten auf. Es darf daher nicht wundernehmen, daß das Bild in unkritischeren Zeiten einmal als eine Arbeit des Delfter Vermeer versteigert worden ist (Versteigerung P. van Romondt, 11. Mai 1835, Nr. 13). In der ausführlichen Notiz dieses Auktionskataloges wird es als »zeer natuurlyk van voorstelling« beschrieben. Damals kaufte es Roos für 450 Gulden. In dem ersten grundlegenden Artikel, den der kunstsinnige Burger-Thoré dem Delfter Vermeer in der Gazette des Beaux-Arts von 1866 widmete, wird das Werkchen am Schluß unter den fraglichen Werken unter Nr. 49 aufgezählt. Von Thoré hat es Hofstede de Groot in sein beschreibendes Verzeichnis übernommen, wo es als Nr. 52 aufgezählt wird.

In den Besitz der Galerie gelangte ferner durch Vermittlung der Rembrandt-Gesellschaft das einzige bekannte Werk des mehr durch seinen Lebenswandel als durch seine Kunst berühmten Johannes Torrentius (1589—1644), über dessen seltsame Schicksale Bredius vor einigen Jahren ein für die Kulturgeschichte jener Zeit sehr merkwürdiges Büchelchen geschrieben hat, das auf die sogenannte Gewissensfreiheit und die Rechtszustände in dem »freien« Holland ein sehr bedenkliches Licht wirft; die spanische Inquisition hätte gegen einen »Freigeist« nicht strenger verfahren können. Über das Bild hat Jonkheer W. B. van Riemsdyk in dem zu Brediussens sechzigstem Geburtstag erschienenen »Bredius-Bundel« eine gründliche Studie veröffentlicht. Es ist ein Stilleben, das aus einem teilweise gefüllten Römer besteht, der von einer großen Schenkkanne aus Zinn zur Linken und einem braunen Steinkrug zur Rechten flankiert wird; darüber ist in der Mitte ein eisernes Pferdegebiß angebracht, darunter ein Notenblatt (52×50,5 wirkliche Größe). Sehr auffallend sind die zahlreichen Reflexe und Spiegelbilder, auf die der Künstler ganz besonderen Fleiß verwendet hat und die viel dazu beitragen, die Gegenstände sehr körperlich erscheinen zu lassen. Doch ist das Bildchen mehr ein Kuriosum, ein Bravourstückchen, bei dem man mehr die Kunstfertigkeit des Malers anerkennen muß, als daß es auf wirklichen Kunstwert Anspruch machen könnte. Zu seiner Zeit muß Torrentius wegen der täuschenden Wiedergabe solcher glänzenden und spiegelnden Gegenstände eine gewisse Berühmtheit genossen haben; so spricht sich der holländische Dichter Constantyn Huyghens, der Rembrandts Bedeutung schon früh erkannt hat, in seinem Tagebuch sehr rühmend über die Geschicklichkeit von Torrentius aus, wie wir bei Bredius lesen können. Das mit den Anfangsbuchstaben bezeichnete und 1614 datierte Gemälde hat eine interessante Geschichte. Wie aus dem auf der Rückseite eingebrannten Besitzerzeichen, nämlich den Buchstaben C. R. mit der Königskrone darüber, hervorgeht, stammt es aus der Sammlung König Karls I. von England, der ein großer Gönner von Torrentius war und dem derselbe auch seine Befreiung aus dem Haarlemer Zuchthause zu verdanken hatte. In dem erhalten gebliebenen Katalog der Gemäldesammlung des Königs kommt das Bild allerdings nicht vor; aber es wird zusammen mit einigen anderen Werken von Torrentius in einem Verzeichnis von Bildern dieses Malers aufgeführt, die Karl I. offenbar zum Kaufe angeboten worden sind. Diese Liste hat Bredius im Public Record Office in London unter den State Papers des Königs entdeckt; zu den hier namhaft gemachten Werken gehört auch ein Bild, die Darstellung einer nackten Frau in Rückenansicht, das offenbar identisch ist mit dem als Darstellung eines nackten Mannes gedeuteten Werk, das der Gemälde-Katalog des Königs aufzählt.

Was sonst das Ryksmuseum als Neuerwerbungen buchen kann, ist geschenkt oder geliehen. Unter den

geliehenen Werken nimmt unstreitig neben zwei Rembrandtzeichnungen aus der Sammlung Six, dem Bildnis des Dr. Ephraim Bueno und dem seine Träume erzählenden Joseph, ein italienisches Gemälde, eine Madonna von dem Venezianer Bartolomeo Montagna, den ersten Platz ein. Das Werk tauchte vor einigen Jahren auf einer Auktion bei Fred. Muller auf (23. November 1913, Nr. 369), wo es ein Amsterdamer Sammler für 21400 Fr. erwarb. Die Madonna, eine Halbfigur mit sanftem, ovalem Gesichtchen, das etwas gelangweilt und verdrossen blickt, steht hinter einer Balustrade und umfaßt mit der rechten Hand das nackte Christuskind, das einen Vogel an der Leine haltend, vor ihr sitzt, die Linke stützt sie auf ein kleines Buch (64×48,5). Es ist ein Werk von einer vornehmen kühlen Farbenharmonie von Grün und Tiefdunkelblau, in die allein das Rot der Gewandung, das nur an ein paar Stellen nicht von Mantel und Schultertuch bedeckt ist, und das Rot der goldgestickten grünen Borte des grünen Vorhangs, vor dem die Madonna steht, eine etwas lebhaftere Note bringt. In Crowe und Cavalcaselle wird ein Gemälde von Montagna beschrieben, das sich in der Galerie von Modena befindet und von dem die Neuerwerbung des Ryksmuseums vielleicht eine Wiederholung ist; da eine Photographie des Modenaer Bildes augenblicklich nicht zu bekommen ist, muß man sich an den Text von Crowe und Cavalcaselle halten. Darnach weicht das Modenaer Bildnis von dem Amsterdamer besonders dadurch ab, daß das Christuskind den Vogel nicht an einer Leine hält; außerdem wird der gefällige Ausdruck hervorgehoben, der dem Gesicht der Madonna Reiz verleihe; von einem derartigen Ausdruck ist auf dem Amsterdamer Bild nun jedenfalls nichts wahrzunehmen. Im übrigen könnte aber die Beschreibung sich auch auf die Amsterdamer Madonna beziehen; sogar die Farben, die genannt werden, sind dieselben. Die kühle Palette weist auf die frühere Zeit Montagnas; das Bild in Modena trägt auch die Jahreszahl 1503, das Amsterdamer ist nicht datiert, wohl aber auf der Balustrade voll bezeichnet. Es bedeutet eine wertvolle Bereicherung des an fremdländischer Kunst so armen Ryksmuseums; man hat es zusammen mit ein paar anderen italienischen Bildern, die sonst immer in der Masse der niederländischen Gemälde untergingen, in einem kleinen Kabinett vereinigt. Hier kommen die Italiener erst zu ihrem Recht, der feine Cima da Conegliano mit seiner Madonna in einer Landschaft, der feierlich-innige Zaganelli mit seiner Grablegung, der kleine, stark raffaeleske Garofalo mit seiner Anbetung der Könige und ein hieratisch-strenger früher Florentiner mit einer thronenden Madonna mit Heiligen vor Goldgrund, die Bredius mal aus Italien mitgebracht hat.

Unter den übrigen alten Gemälden, die das Museum durch Schenkung erwarb, befindet sich noch ein tüchtiges holländisches Porträt, das Werk eines Unbekannten um 1620, das hauptsächlich wegen des Dargestellten, des Gouverneurs von Amboina, für die holländische Geschichte von Interesse ist und das bei einer hoffentlich noch einmal erfolgenden Spaltung des Ryksmuseums in ein historisches und ein Kunst-Museum, dann mit so vielen anderen Werken in dieser Ruhmeshalle zur Aufstellung gelangen wird.

Alle übrigen Erwerbungen des Museums sind moderne Gemälde, die wohl zur Vervollständigung der Sammlung dienen, denen aber weiter keine besondere Bedeutung beikommt, u. a. ein Blumenstück von Marguerite Vogel-Roosenboom, ein Kranz weißer Rosen, und ein Kinderbildnis des Österreichers Jaroslav Czermak aus dem Jahre 1857. Erwähnung verdient zum Schlusse nur noch eine Probe der allerjüngsten Kunst, ein stilisiertes Bildnis des Dichters Albert Verwey, eine Zeichnung des seit dem Kriege in Holland lebenden Franzosen Le Fauconnier. Das mit feinem Verständnis für die konstruktiven Hauptlinien des eigenartigen Kopfes gezeichnete Werk bildet eine bemerkenswerte Ergänzung zu Arbeiten zweier anderer »kubistischer« Maler, Bracque, von dem die Galerie eine Landschaft mit ins Dekorative gesteigerten, sich gleichsam aus der Erde gewaltsam emporwindenden Bäumen, und Picasso, von dem sie eine sehr expressive weibliche Bildnisstudie besitzt. Es zeugt von nicht geringer Weitsichtigkeit der Museumsdirektion, daß sie für solche von aller bisheriger Kunst so abweichenden und daher grimmig befehdeten Versuche, in denen sich aber ein entschiedenes Streben nach einem neuen Stil ausdrückt, ihre Räume zur Verfügung stellt. Von öffentlichen Kunstsammlungen steht das Ryksmuseum in dieser Hinsicht wohl einzig, aber vorbildlich da. *M. D. H.*

LEO VON KÖNIG

In dem Hauptsaal der Schulteschen Kunsthandlung zeigt der Berliner Maler Leo von König eine stattliche Reihe seiner Werke, bekannte Arbeiten früherer Jahre und eine Anzahl neuer Porträts. Man ist diesem Künstler nicht immer gerecht geworden, weil er sich etwas abseits hielt von dem Betriebe der Berliner Sezession, der er ehemals als Mitglied angehört hatte, und man begrüßt um so mehr die Gelegenheit, in dieser Ausstellung, die einen guten Überblick über sein Schaffen gewährt, Versäumtes nachholen zu können.

Nicht als ob es sich darum handelte, ein verkanntes Genie nachträglich zu entdecken. Aber es darf auf einen tüchtigen und geschmackvollen Arbeiter hingewiesen werden, der berufen erscheint, einen sicheren Platz in dem heutigen Kunstschaffen auszufüllen. Man hört so oft die Klage, es fehle an einem begabten Porträtmaler, zumal an einem Maler, der imstande sei, der Erscheinung einer schönen und eleganten Dame gerecht zu werden. König besitzt diese Gabe. Er hat mit ehrlichem Bemühen einen Stil entwickelt, der ihn befähigt, auf künstlerisch saubere Art ein anmutiges Bild zu schaffen. Dabei erliegt er nicht einer formelhaften Geschicklichkeit, sondern man spürt in jeder seiner Arbeiten das Interesse des Malers und das Suchen nach einem angemessenen Ausdruck. Unterstützt wird König durch eine ungewöhnliche Begabung für die spezielle Aufgabe des Porträts, für das sichere Treffen einer individuellen Form und durch eine

sorgfältige Schulung an edlen Vorbildern der Vergangenheit. Man wird vergeblich in seinem Werke die zukunftweisenden Züge suchen. Er ist durchaus und mit Bewußtsein Eklektiker. Aber die Kunst ist nicht nur eine abstrakte und überirdische Wesenheit. Es bleiben ihr auch Aufgaben genug auf dieser Erde, deren Erfüllung sie gerade da sich selbstherrlich entzieht, wo sie auf einer vorgeblich allein ihr angemessenen Autonomie besteht. Mit anderen Worten, der Maler, der nur seine Kunst im Auge hat und nicht die notwendigen Konzessionen gelten lassen will, die das Porträtbedürfnis ihm auferlegt, mag höher stehen in seinem Reiche, aber er taugt nicht ganz und letzten Endes, ein Bildnis zu schaffen, wie der Auftraggeber es erwarten darf.

König steht nicht wie andere seiner Altersgenossen mit beiden Füßen in der Gegenwart. Seine Begabung und sein künstlerischer Intellekt hätten wohl ebenso ausgereicht, sich den herrschenden Strömungen anzuschließen und einen Platz zu finden in dem Strome, der viele trägt. Er hat es vorgezogen, sich den Lehren einer großen Vergangenheit anzuvertrauen. Er hat von Rembrandt bis auf Manet viele Meister mit Eifer studiert und seine Vorbilder mit gutem Verstand unter den besten gewählt. Es wäre gewiß eine Vermessenheit, Königs »Bohême-Café« mit ähnlichen Werken Manets in Vergleich zu setzen, so offenkundig die Abhängigkeit zutage tritt. Man wird auch nicht König als einen produktiven Schüler seines Meisters bezeichnen dürfen, denn ein solcher müßte es versuchen, in irgend einer Weise über sein Vorbild hinauszugehen, sei es auch auf die Gefahr, schon Erreichtes wieder preisgeben zu müssen. Aber man soll gerechterweise die malerisch höchst kultivierte und sehr ansehnliche Leistung eines solchen Werkes anerkennen, auch wenn man sich seiner eher nach rückwärts als auf die Zukunft orientierten Haltung bewußt ist. König versucht es nicht, Konsequenzen zu ziehen. Er ist vielmehr bestrebt, das Vorgefundene zu analysieren und selbst wieder auf seine Quellen zurückzuführen, wie er denn nicht zum Nachahmer wird, sondern auf Grund eines eingehenden Studiums ihrer Vorläufer die Stilstufe der Manetschen Kunst aus sich nochmals zu erzeugen unternimmt.

Man mag gegen ein solches Beginnen den Vorwurf der Unfruchtbarkeit erheben. Man wird darum nicht leugnen wollen, daß König mit diesem gleichsam konstruktiven Eklektizismus sich eine gewählte und vornehme Handschrift zu eigen gemacht hat. Es kommt dazu die menschlich sympathische, unaufdringliche Art, in der der Künstler seinem Modell gegenübersteht, um ihn zu dem in gewissem Sinne idealen Porträtisten werden zu lassen, als der er sich in dieser Ausstellung präsentiert.

Es könnte durch die gegebene Analyse seines Schaffens der Eindruck erweckt werden, als solle König als eine gleichsam isolierte Erscheinung in dem Kunstschaffen unserer Zeit genommen werden. Dem ist nicht so. Seine Malerei gehört eng zusammen mit den Bestrebungen von Künstlern wie Hofer, Klossowski, Caspar, die alle sich bemühen, auf eine mehr oder minder akademische Manier aus dem Schaffen des Cézanne eine handwerklich brauchbare Formel zu abstrahieren, auch sie in bewußtem Zurückgreifen auf die Quellen, vor allem auf die Kunst des Greco. Unsere schlagwortreiche Zeit hat für diese auch in ihren französischen Parallelen, wie Othon Friesz, deutlich umschriebene Gruppe noch keinen Sammelbegriff geschaffen. Aber der Zusammenhang ist deutlich, und wenn König nicht die markanteste Erscheinung innerhalb der Richtung bedeutet, so stellen seine Porträts doch das greifbarste und gleichsam brauchbarste Ergebnis der bezeichneten Bemühungen dar. *GLASER.*

DAS PETTENKOFENWERK DES ÖSTERREICHISCHEN UNTERRICHTSMINISTERIUMS

Die Monographien, durch deren Herausgabe das Ministerium für Kultus und Unterricht ausgezeichneten österreichischen Künstlern den ihnen gebührenden Platz erringen helfen will, sollen nicht nur der kunstgeschichtlichen Forschung große und dankbare Aufgaben stellen, sondern auch den Reproduktionstechniken und allen Zweigen des Buchgewerbes Gelegenheit zu hochwertiger Betätigung bieten. Auch das jüngst inmitten des Krieges erschienene, von Arpad Weixlgärtner gearbeitete Pettenkofenwerk[1]) reiht sich seinen Vorgängern — dem Segantini von Servaes, dem Rudolf Alt von Hevesi, dem Führich Dregers — durchaus würdig an; bis auf kleine Entgleisungen, wie etwa das häßliche Verhältnis bei den Typen der Kapitelüberschriften oder die verunglückten Vignetten, deren Tiefenwirkung z. B. bei der Umrahmung auf S. 250 jeden Eindruck von Flächenschmuck aufs peinlichste stört, ist dieser Pettenkofen in buchtechnischer Hinsicht ein Meisterwerk, dessen tadellose Fertigstellung unter den jetzt so schwierigen Verhältnissen das Ministerium mit stolzer Befriedigung erfüllen darf. Vor allem zeigen sich die graphischen Anstalten Österreichs auf dem Wege unermüdlicher Weiterarbeit, die allein auf diesem sich unablässig vervollkommnenden Gebiete die Wahrung alterworbenen Rufes sichern kann; unter der sachkundigen Leitung des Verfassers, der seiner langjährigen Tätigkeit als Redakteur der »Graphischen Künste« reiche und gründliche Erfahrung verdankt, haben die zur Mitarbeiterschaft herangezogenen Firmen fast durchweg Mustergültiges geleistet. Die ganze reiche Fülle moderner Reproduktionsverfahren erschließt sich vor uns; ja der Reichtum an verschiedenartigen verfeinerten Techniken ist vielleicht zu groß, so daß der einheitliche Gesamteindruck darunter leidet. Für meine Empfindung wenigstens ruft jede Reproduktionstechnik ein bestimmtes Verhältnis zum Original hervor, worauf sich der Beschauer einstellt — ganz ebenso wie die alten graphischen Künste, Holzschnitt, Stich oder Lithographie, jedes das Vorbild in seiner eigentümlichen Weise umsetzen. Sobald man — im Gegensatz zu einer Bemerkung Weixlgärtners, der im Vorwort seine Abbildungen zu charakterisieren unternimmt — nicht in der möglichen Verwechslung mit dem Original das höchste Ziel der Wiedergabe eines Bildes erblickt — eine Art von technischem Naturalismus, der so verwerflich und widersinnig sein dürfte wie irgend ein anderer — wirkt diese bunte Reihe von mannigfachen Reproduktionsweisen, die zu stets erneuer Einstellung nötigt, einigermaßen stillos, ganz wie ein Durcheinander

1) Arpad Weixlgärtner, August Pettenkofen. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht. Wien 1916, Gerlach & Wiedling.

von Stichen und Schnitten es täte. Es ist, als würde dieser Wettbewerb der Techniken nicht entfaltet, um Pettenkofens Kunst in klares Licht zu stellen, sondern als wolle jede an seinen Bildern ihre hohe Leistungsfähigkeit recht zur Geltung bringen. Weniger wäre hier mehr gewesen; größere Gleichförmigkeit hätte vielleicht den eigentlichen Zweck der Illustration, auf das Werk des in öffentlichen Sammlungen meist ungenügend und uncharakteristisch vertretenen Künstlers aufmerksam zu machen, reiner erreicht. Bild und Wort einer wissenschaftlichen Monographie dürfen nicht Selbstzweck werden wollen, sondern müssen im Dienst der gestellten Aufgabe restlos aufgehen.

Der Text Weixlgärtners ist das Monument eines unverdrossenen, in vielen Jahren der Arbeit nie erlahmenden Fleißes und einer gründlichen Gewissenhaftigkeit, die auch dem nebensächlichsten Detail die breiteste Genauigkeit widmet; wir verdanken diesen Tugenden des Autors den den zweiten Band füllenden Katalog der Werke Pettenkofens, der die zahlreichen, im Thema vielfach ähnlichen, die Besitzer rasch wechselnden, in den Katalogen oft nur flüchtig bezeichneten Arbeiten in ein kritisches Verzeichnis einzufangen unternimmt, und auch die mustergültige Zusammentragung alles Materials im ersten, dem eigentlichen Textband, der auch die Fragen der kunstgeschichtlichen Zusammenhänge zumeist definitiv erledigt. Ist es aber bei jenem unzweifelhaft, daß er jeder weiteren Beschäftigung mit dem Künstler — sowohl der des Forschers als der des Sammlers — als festes Fundament dienen wird, so könnte beim darstellenden Text ein von Weixlgärtner zitierter Ausspruch Pettenkofens nachdenklich stimmen: »Der Fleiß ist beim Malen die Hauptsache, aber es muß dabei ein Moment kommen, in dem der Künstler den Fleiß totschlägt.« Auch der Kunsthistoriker kann sonst in die Gefahr geraten, daß sein Fleiß den Künstler totschlägt, über den er arbeitet; und diese Gefahr war im vorliegenden Falle um so größer, als diese Monographie gewissermaßen im Kampf gegen ihren eigenen Helden entstanden ist; dessen gelegentlich ausgesprochener Meinung, »daß sich über seine küntlerische Laufbahn nichts sagen lasse, was auch nur von einigem Interesse sein könnte«, setzt Weixlgärtner das Recht des Kunsthistorikers entgegen, den Künstler bis in die letzte Falte seines Werdens und Wesens zu verfolgen. Und unerbittlich hat er von diesem Recht Gebrauch gemacht; wo er von dem Liebesleben des Meisters spricht (S. 256) — unmittelbar im Anschluß an dessen Verdauung (S. 255) — und mit strafend erhobenem Zeigefinger, dem eine gewisse hinweisende Wirkung nicht fehlt, nicht genügend belegte Lücken im Ausgabenregister des Künstlers rügt, betont er ausdrücklich das Recht des Historikers, gewisse erotische Äußerungen, selbst wenn sie gegen den Willen des Urhebers auf die Nachwelt gekommen sind, nicht mit Stillschweigen zu übergehen.

Verallgemeinert ist diese Frage des Taktes eine Prinzipienfrage der Forschung. Jeder, der dem Mysterium individueller Künstlerschaft nachzuspüren trachtet, hat sich mit dem rätselhaften Ineinander der empirisch-menschlichen und der künstlerischen Existenz gequält — ich zitiere hier Worte, in denen Carl Neumann, um meine vermeintliche Ansicht zu widerlegen, genau meine Meinung ausgesprochen hat — genau so wie er, eine rein persönliche Entwicklung zu erklären, auf die Triebkraft allgemeiner kultureller Vorgänge hindeuten muß. Aber welcher Irrtum zu meinen, daß die individuelle Menschlichkeit oder das kulturelle Geschehen die Immanenz der künstlerischen Entwicklung stören könne, die doch nur und ausschließlich an freien Einzelmenschen, an kulturell tausendfach gebundenen Wesen in Erscheinung treten kann! Eine entwicklungsgeschichtliche Auffassung der Kunst, die ihre zwei wesentlichsten Erkenntnisquellen ausschlösse, wäre eine ideologische Konstruktion, ein unfruchtbares Spiel, daran habe ich nie gezweifelt; aber ebenso sicher scheint mir, daß wir nur so lange Kunstgeschichte treiben, als die direkte Beziehung auf die künstlerischen Fragen die Erforschung des Menschen, die Erforschung der ihn tragenden Kulturwelle beherrscht. Das uneingeschränkte Wuchern dieser führt hier zur Geschichte, dort zur psychographischen oder auch physiographischen Analyse des Menschen, also zur Naturgeschichte; in beiden Beziehungen scheint mir Weixlgärtners Buch die schwierige Mitte nicht immer glücklich getroffen zu haben.

Vielleicht kam er dadurch, daß er einem Künstler vom Schlage Pettenkofens eine so umfängliche Darstellung widmen wollte oder mußte, dazu, neben dem Wichtigen so viel Ballast mitzuschleppen; was hat er nicht alles mit Bienenfleiß zutage gefördert: das Itinerar Pettenkofens, sein Körpergewicht zu allen Zeiten, eine Liste der Künstler, mit denen zusammen er für ein und dieselbe Publikation gearbeitet hat, der Bücher, die sich in seiner Bibliothek zusammengefunden haben, die öffentlichen Bauten, die während seines Lebens in Wien und Paris entstanden. Was ist uns mit alledem gedient? Was nützt uns zumal nach Bismarcks unvergleichlicher Schilderung des Szolnok Pettenkofens die langatmige Beschreibung des Szolnok Weixlgärtners, da die Erweiterung des künstlerischen Stoffgebietes, die die Entdeckung Ungarns und der Zigeuner darstellt, in keiner Weise innerlich gedeutet wird; was fördert uns die wohl dokumentierte Darlegung seiner großen Liebe, deren Phasen ohne Ausnahme darzustellen, ja zum Privilegium des Historikers gehören soll, da der Autor selbst (S. 173) sichtlich in Verlegenheit ist, das Fazit des merkwürdigen Liebesbundes zu ziehen; was gewinnen wir endlich für die Erkenntnis von Pettenkofens Kunst, daß der Name jener Frau wohl nicht genannt, aber die Laufbahn und Orden ihres Gatten mit solch historischer Akribie gekennzeichnet werden, daß jeder, der die Geschichte Österreichs in den letzten Jahrzehnten kennt, sie erkennt, o schöne Mitte zwischen Verschweigen und Erratenlassen! Nicht minder taubes Gestein ist vielfach das kulturhistorische Material; die Aufzählung der Ereignisse im öffentlichen Leben Neuösterreichs nennt lauter Dinge, die Pettenkofen wahrscheinlich im hohen Grade gleichgültig oder widerwärtig waren, und besser als durch die Nennung der Bauten, die in dem Jahrzehnt 1870/80, in dem Pettenkofen so gut wie nicht in Wien war, dort entstanden — das Kunstgewerbemuseum, die Börse, die Votivkirche, dazu die Donauregulierung und Hochquellenwasserleitung, »die beide für die Stadt Wien Ereignisse von der größten Tragweite sind und Pettenkofen, der einerseits sehr viel auf gesundes Trinkwasser hielt und anderseits selbst eine Donauüberschwemmung gemalt hatte, gewiß nicht unberührt gelassen haben werden« (S. 204) — wäre seine persönliche und künstlerische Entwicklung vielleicht durch die Schilderung der alten Wiener Häuser oder Glacis und der Donauauen aufgeklärt geworden, die jenem stürmischen Fortschritt der Gründerjahre zum Opfer fielen.

Denn Pettenkofen wurzelt als Mensch und Künstler in dem Alt-Wien, in dem — örtlich und zeitlich — er geboren ist und hat sich nie an das Neu-Wien gewöhnt, in das seine Lebensjahre ihn tief hineinführen; er besitzt die aristokratische Anmut und die sichere Vornehmheit der aussterbenden Generation und fühlt sich in der Welt, die ihn umgibt, fremd und unwohl; er hängt mit leidenschaftlicher Liebe an Wien und meidet es angstvoll. Seine unstete Existenz ist nicht kosmopolitischer Trieb wie bei manchen Zeitgenossen, sondern Angst vor dem Lärm, den eine hochgekommene neue Gesellschaft in der Heimat macht. Dieses Heimweh, das in die Fremde treibt, prägt nicht

nur den Sonderling; auch auf den Werdegang des Künstlers übt diese Entwurzelung des Menschen Einfluß. »Wien ist meine natürliche Heimat, wo ich meinen menschlichen Gefühlen nach hingehöre, aber mit der Malerei, welche mein ganzes Wesen allein vollkommen beschäftigt, ist es ein anderes. Ich wüßte aus dem, was sich da bietet, nichts zu machen, ich wüßte da nichts zu machen, das ich mir nicht von anderswo erst wieder holen müßte usw. (S. 195f., Brief vom 5. Mai 1875). Als Maler kommt Pettenkofen von Eybl und Fendi her; alles was darüber zu sagen ist, hat Weixlgärtner ausgezeichnet und erschöpfend gesagt, aber er will ihm nicht recht glauben, daß er sich als reifer Meister wirklich bitterlich darüber beklagte, daß man ihm einen Eybl als Lehrer gegeben (S. 10). Ich meine im Gegenteil, daß es ihm sehr ernst mit seiner Klage war; denn so wenig wie sein Alt-Wiener Menschentum ist er sein Alt-Wiener Malertum jemals ganz losgeworden. Als er die Franzosen kennen lernte, haben ihm wohl Decamps und die Meister von Barbizon die Hand gelöst und den Blick befreit, im wesentlichen war er ein fertiger Mann, den nichts von seinem Wege abbringen konnte; schon vorher — um 1851 — hatte er sich aus der vormärzlichen Enge loszureißen begonnen, die ihm doch wie ein Bleigewicht angekettet blieb. Alle Probleme und Aufgaben Pettenkofens staken bereits wie im Keime in ihm; wie er sie entwickelt und erweitert — was sich an gewissen durch sein ganzes Leben sich durchziehenden Themen besonders reizvoll verfolgen läßt —, wie das Persönliche seines Stils entsteht und was überhaupt seine künstlerische Eigentümlichkeit bildet, all dieses — soweit es über die Erörterung des Technischen hinausgeht — bleibt uns das Buch nahezu völlig schuldig.

Pettenkofen zeigt eine auffallende ästhetische Verwandtschaft mit seinem Zeitgenossen, dem wunderbaren »Unbekannten« Alexander Villers. Was er sieht, wird ihm zur Poesie — »Ich war immer ein Dichter« (S 283) —, die Natur, die er malt, ist immer ein Stück seines Ichs, un état d'âme, wie einer der ästhetischen Wortführer dieser Generation, Amiel, es ausdrückt oder wie Pettenkofen selbst sagt: »Jedes Bild muß etwas Zuckendes haben«. Dieses Bedürfnis nach Poesie aber führt nicht zu einer Verachtung des Wirklichen, zu seiner bewußten Umformung und Steigerung wie bei Rahl oder Romako; tief saß Pettenkofen die Liebe zum anschaulich Erfaßbaren im Blute, er durchtränkt mit seinem dichterischen Ich die Dinge des Alltags. Freilich die banalen, anekdotenhaften, moralisierenden Dinge, in deren Kult die Genremaler aufgingen, von denen er herkam, malte er nicht; ihnen war diese philisterhafte Enge die Welt, in der ihr Leben ruhig verlief, ihm, dem ehemaligen Soldaten Radetzkys, in dessen Lager Österreich war, dem Mann, der Kampfgetöse und Revolutionsgeschrei aus nächster Nähe gehört hatte, war jene eingeschlafene wienerische Lokalwelt zu eng geworden. Auf seiner Suche nach Gegenständen, die noch nicht durch abgestandene Assoziationen stumpf und trivial geworden waren und die seinem kräftiger gespannten Lebensgefühl entsprachen, entdeckte er den nächsten Orient mit seinen Zigeunern und abgeschirrten Pferden oder Ochsen, mit seinen Strohtristen und Ziehbrunnen; und in ähnlichem Sinne hat er andere Schlupfwinkel der Poesie der Wirklichkeit, Bauerngärten und Schusterwerkstätten, Apothekergewölbe und italienische Dachterrassen, Netzflickerinnen und eine Alte, die sich schneuzt, ins Reich der Kunst erhoben. In diesem engen Umkreis sich stets wiederholender und variierender Themen, fast immer ohne Sentimentalität und groben Naturalismus, fand er sein volles Genügen; wenn er den Lockrufen seines Freundes Leopold Müller stets widerstand, der ihm den wirklichen Orient des sonnendurchgluteten Ägypten als seine Domäne pries, die für ihn erfunden worden sei (S. 193), so war das nicht hypochondrische Bizarrerie, sondern ein natürlicher Instinkt. Wie eben jener Villers nach dem Anblick der Mediceergräber in Florenz hätte Pettenkofen in Ägypten ausrufen können: »Was ich davon hatte, habe ich nun verloren, und was ich jetzt habe, kann ich nicht brauchen«. Schon Neapel hat Pettenkofen nicht mehr gegeben als die Dörfer der Pußta; der Orient mit den großen neuen künstlerischen Aufgaben, um die sein jüngerer Freund rang, wäre ihm ebenso verschlossen geblieben wie die Poesie des fortbrausenden modernen Lebens, die Menzel zu erschließen verstand. Der Gegensatz zu diesem, an den die zeichnerische und malerische Ausdrucksweise so gut erinnert wie die Selbständigkeit ohne Ostentation, der Fleiß, der nicht zur Schablone führt, wirft noch ein weiteres Licht auf Pettenkofens Stellung. Er findet die Poesie im Leben, aber nur wo es still und abseits verläuft; er weiß die Natur in einem begrenzten Kreise von Typen glücklich zu fassen, sie in kleinen Formaten wiederzugeben; er trägt ein Stück romantischen Kunstgeists, fruchtbar weiterentwickelt, tief in die Zeit des Pleinairismus hinein. Er ist ein Kavalier vom Scheitel zur Sohle, ein Träger einer feinen alten Kultur, ein Alt-Wiener, der seine Periode versäumt hat; er ist ein köstlicher Kleinmeister, ein Dichter der kleinen Wunder, ein am Konflikt von Alt und Modern Erkrankter. In seiner menschlichen Empfindlichkeit ein Sonderling, in seiner künstlerischen Sonderart ein abseits von der Hauptstraße Stehender; trotz des gediegenen Buches, das nun alles aufschließt, was dieses Leben von nah oder ferne irgend betrifft, in gewissem Sinn jetzt und immerdar »ein Unbekannter«.

HANS TIETZE.

PERSONALIEN

Dr. Martin Wackernagel, Dozent für mittlere und neue Kunstgeschichte an der Leipziger Universität, wurde zum Professor ernannt.

Heine Rath, der bekannte Graphiker, Lehrer für Holzschnitt an der Kgl. Akademie der bildenden Künste zu Stuttgart, wurde vom König von Württemberg zum Professor ernannt.

Otto Hettner, der Berliner Maler, wurde an die **Kgl. Kunstakademie zu Dresden** berufen. Er ist der jüngste Sohn des berühmten Dresdner Literaturhistorikers Hermann Hettner, kehrt somit infolge dieser Berufung in seine Vaterstadt zurück. Er wurde am 27. Januar 1875 geboren, erhielt seine künstlerische Ausbildung in Karlsruhe und in Paris und lebte dann als selbständiger Künstler längere Jahre in Florenz. Vor einigen Jahren siedelte er nach Berlin über, wo er sich dem Kreise von Max Pechstein und Genossen anschloß. In Dresden ist Hettner durch wiederholte Gesamtausstellungen wohlbekannt. Im November 1915 stellte er hier vor allem die bedeutsamen Vorarbeiten zu seinen Fresken im Museum zu Stettin, darunter die Sintflut aus; ferner eine Reihe Lithographien, die auf die Eindrücke des großen Krieges zurückgehen. In diesen wie in seinen sonstigen Schöpfungen zeigte sich der Zug zum Monumentalen, die Kraft zur Ausgestaltung großer und bedeutender Ideen und Empfindungen und eine außergewöhnliche kraftvolle Farbensprache. Das Dresdner Rathaus besitzt von Hettner ein Gemälde Die Barke. In der Berufung Hettners spricht sich erneut das zielbewußte Streben der Dresdner Akademie zur Verjüngung im Sinne der Moderne aus. Für das Akademische im tadelnden Sinne ist an ihr kein Raum.

Die Stadt **Hamm i. W.** hat den Düsseldorfer Antiquitätenhändler **Gustav Lübcke** als Direktor des Städtischen Museums berufen. Im »Düsseldorfer Generalanzeiger« vom 8. März lesen wir darüber: Das städtische Museum wird demnächst um eine wertvolle Kunst- und Altertumssammlung bereichert werden. Herr Gustav Lübcke in Düsseldorf, ein Sohn der Stadt Hamm, hat dem Museum seine umfangreichen Sammlungen von Altertümern und Kunstschätzen im Werte von mehreren hunderttausend Mark unter günstigen Bedingungen zur Verfügung gestellt. Es handelt sich u. a. um ägyptische Gräberfunde, griechische und römische Altertümer, kirchliche Kunstgegenstände, Gemälde und Kupferstiche. Besonders reichhaltig ist die Sammlung an westfälischen Kunst- und Altertumsstücken. Als Gegenleistung überträgt die Stadt Herrn Lübcke die Verwaltung des städtischen Museums mit einem Jahresgehalt von 6000 M., welcher Betrag auch der Frau des Herrn Lübcke bis zu ihrem Tode zu zahlen ist. Herr Lübcke überträgt der Stadt für die Zwecke des Museums ein Kapital von 20 000 M., dessen Zinsen zunächst zur Besoldung einer nebenamtlichen Hilfskraft zu verwenden sind. Die Stadtverordnetensitzung hat der Übernahme der Sammlung unter den genannten Bedingungen grundsätzlich zugestimmt.

WETTBEWERBE

Der akademische Rat der Kgl. Kunstakademie zu Dresden schreibt einen **Wettbewerb** unter sächsischen und in Sachsen lebenden Künstlern aus, um Entwürfe für einen Zierbrunnen auf dem **Marktplatz in Mittweida** zu erlangen. Die näheren Bewerbungsbedingungen und ein Lageplan können beim Pförtner der Dresdner Kunstakademie entnommen oder auch eingesehen werden. Modellskizzen für den gesamten Brunnen werden im Maßstab von 1:10 und für etwaige besonders hervorzuhebende figürliche Teile im Maßstabe 1:5 verlangt. Die Namen der Urheber sind zu nennen. Die Entwürfe sind an den Hausinspektor der Kgl. Kunstakademie einzusenden bis Sonnabend den 14. April 1917 mittags 12 Uhr.

AUSSTELLUNGEN

Eine Gedächtnis-Ausstellung für Gotthardt Kühl wurde am 3. März im Sächsischen Kunstverein zu Dresden feierlich eröffnet. Sie umfaßt im ganzen 220 Werke, davon 203 Ölgemälde und Farbstiftbilder und 17 Zeichnungen. Bedeutet diese Zahl auch nur einen Teil von Kühls Lebenswerk, so geben diese 220 Bilder doch einen völlig ausreichenden Überblick über Kühls Lebenswerk. Zahlreiche Privatbesitzer und deutsche Galerien haben ihre Kühlschen Werke dargeliehen, das Stadtmuseum zu Dresden, das Kühlsche Ansichten von Dresden vermöge der Ankäufe des Kunstausschusses der Stadt Dresden planmäßig gesammelt hat, hat seinen ganzen Besitz an solchen, nämlich 27 Stück, hergegeben, der Rest stammt aus Kühls Nachlaß. Von öffentlichen Sammlungen sind vertreten die Galerie zu Dresden, die Neue Pinakothek in München, das Museum am Dom zu Lübeck (Kühls Vaterstadt), die Kunsthalle zu Hamburg und das Kaiser-Friedrich-Museum zu Magdeburg. Wie hoch der verstorbene Meister in seiner zweiten Vaterstadt geschätzt worden ist, geht schon daraus hervor, daß mehr als 70 Bilder Dresdner Privatbesitzern angehören, und man hätte diese Zahl noch erhöhen können, wenn ein Mehr an Zahl noch einen weiteren Gewinn an Genuß und Erkenntnis bedeutet hätte. Neues über Kühls Schaffen und Bedeutung vermag die Ausstellung ja nicht zu übermitteln: wir wissen, wie er, von der Dresdner Kunstakademie (1867—70) ausgehend, in München bei Wilhelm Diez weiter gebildet, in Paris 1878—89 durch Fortuny und durch den französischen Impressionismus starke Eindrücke empfing, ohne indes seine Persönlichkeit und seine Selbständigkeit zu verlieren, wie er weiter auch durch wiederholte Besuche in Holland neue Anregungen erhielt und wie er endlich seit 1893 in Dresden auf dem eingeschlagenen Pfade einer Farbenkunst seine Palette immer reicher farbig ausgestaltete, wie er immer freier wurde und das köstliche Farbenspiel im Wechsel von Licht und Luft immer sicherer beherrschen lernte. Um tiefsinnige Fragen der Weltanschauung, um bedeutsame Ideen und ähnliches hat er sich nie gekümmert, auch große landschaftliche Vorwürfe lockten ihn niemals zur Wiedergabe, aber der Reiz farbiger Innenräume, waren es nun die Schiffe alter Barockkirchen mit ihren reich bewegten, goldig schimmernden Altären, behagliche holländische Stuben, elegante Rokokosalons oder moderne Räume, jeder solche Reiz wirkte unwiderstehlich auf sein Malerauge, die alten Dielen und Höfe in Lübeck, die rotgekleideten Waisenmädchen ebenda, die gelben Chaisenträger in Dresden, die Johanniskirche in München, die Katharinenkirche zu Hamburg, die Franziskanerkirche zu Überlingen, die Peterskirche zu Salzburg, der Lübecker Dom, auch malerische Ansichten im Hafen zu Travemünde — alles das hat er oft und mit immer neuen Augen gemalt. Alles aber überwog, seitdem er in Dresden heimte, die Freude an den alten Barockreichtümern Dresdens: in zahlreichen Ölgemälden, in Hunderten von Pastellbildern und gemischten Farbstiftzeichnungen (auf Pappe) hat er alles festgehalten, was die Altstadt Dresdens an malerischen Ansichten, an bezeichnenden Gebäuden aus dem 18. Jahrhundert besitzt: Die Gesamtansicht der Altstadt von Dresden-Neustadt wie von der Höhe ihrer Türme aus, die Frauenkirche, den Jägerhof, das Coselsche Palais, den Schloßplatz, die katholische Hofkirche und ungezählte Male die alte Augustusbrücke nebst der Elbe und dem Vorgelände, wie er dieses reizvolle Stadtbild von dem Glasanbau seines Ateliers auf der Brühlschen Terrasse Tag für Tag vor sich liegen sah.

Vortrefflich läßt sich an der Hand der Ausstellung Kühls Entwicklung verfolgen, denn da sind etwa ein Dutzend Bilder aus seiner Frühzeit, noch einige mehr die in Paris entstanden sind, ein Dutzend von seinem Münchner Aufenthalt, der Rest aus Dresden, und zwar ist hier ohne jede Ausnahme jedes Jahr von 1893—1915 mehr oder minder reich vertreten. Sollen wir Einzelnes nennen, so fällt unter den frühen Bildern besonders der Diener als Mäzen von 1879 (Besitzer Carl Meyer in Berlin) auf, ein elegantes feines Bild, das den Pariser Einfluß verkündet. Etwa gleichzeitig ist der Blick aus Kühls Arbeitsstätte in Paris Impasse Hélène (Besitzer W. v. Seidlitz) entstanden. Die lebendige Behandlung der Pastellfarben zeigt schon den künftigen Meister auf diesem Gebiete. Auch das Deckfarbenbild Der Organist aus dem Anfang der 1880er Jahre — aus der Dresdner Galerie — hat seinen Reiz des Gegensatzes zwischen rot und grau und der feinen Behandlung des Lichtes bewahrt. Zwei Skizzen von 1886 In der Kneipe und Frau mit Kind sind in ihrer skizzenhaften Unmittelbarkeit des farbigen Eindrucks hervorragende Leistungen. Immer von neuem bewundert man dann weiter die Innenansichten der Kirchen, in ihnen hat er offenbar das Beste geleistet, was er in der Wiedergabe feiner Farbenharmonien, lufterfüllter Räume, des Lichtes, wie es sich auf goldflimmernden Altären bricht, zu geben hatte. Als den Höhepunkt seines Schaffens möchten wir die Jahre 1904—06 bezeichnen, die Zeit, als Kühl in den Sommermonaten in Überlingen am Bodensee malte. Die sechs Bilder des Innern der dortigen Franziskanerkirche, die Straßenansichten, die alte Treppe im Bauernhaus, der alte grüne Laden, der Mostkeller, die Diele mit roten

Geranien gehören zum Besten, was Kühl geschaffen hat. In allen diesen Bildern ist nichts von grellen Gegensätzen, von Absichtlichkeit und Kraftbewußtsein zu spüren, nur das feine Malerauge und das sicherste Farbenempfinden, das sich selbst genügen wollte. Die großen effektvollen Malereien, wie das dreiteilige Gemälde aus dem Lübecker Waisenhaus, kommen dagegen nicht auf. Daß unter den Dresdner Bildern viel Vorzügliches zu finden ist, braucht kaum wieder erwähnt zu werden. Unter den Gemälden aus Kühls letzten Jahren finden sich auch solche, wie das Vorzimmer und das Innere der Peterskirche in Salzburg von 1914, die deutlich das Nachlassen seiner Kraft bekunden. Die Kühl-Ausstellung als Ganzes ist außergewöhnlich fesselnd und mit viel Liebe und Verständnis angeordnet. Der Sächsische Kunstverein, der uns im letzten Jahre schon die großen Gesamtausstellungen von Oskar Zwintscher und Eduard von Gebhardt beschert hat, hat sich mit dieser Gedächtnisausstellung für den verstorbenen Dresdner Meister ein neues Verdienst erworben.

Frankfurt a. M. Der Januar—Februar brachte im Kunstsalon **Schneider** u. a. eine Ausstellung von Werken des Frankfurter Malers Waldemar Coste, eines Trübnerschülers, der sich in Art und Wesen seines Meisters bis zur Virtuosität eingelebt hat. Mag die persönliche Eigenart dadurch vielleicht etwas leiden, so ist doch ein derartig gediegenes Können an sich sehr erfreulich. So entstehen auf dem Gebiete des Bildnisses, des Innenbildes der Landschaft, also auf den gleichen Stoffgebieten, wie sie Trübner pflegt, höchst respektable Leistungen. — Solche Leistungen lagen noch kaum vor in einer freilich gänzlich anders gearteten Ausstellung des Kunstsalon **Schames**, die Hölzel und seinem Kreise gewidmet war. Man weiß, daß hier vor allem Probleme zur Diskussion gestellt werden, und man war dankbar, in dieses Ringen um solche Probleme einmal intimeren Einblick zu erhalten. Auch das größere Publikum konnte hier Respekt vor einem Suchen bekommen, das den Ältesten der Aussteller bewogen hat, ein sicheres Können aufzugeben und sozusagen noch einmal von vorn anzufangen. Ebensowenig konnte aber verhehlt werden, daß es im ganzen eben erst ein Suchen ist und daß, wenn auf diesem Wege überhaupt weiter zu kommen ist, der Anteil, den der Verstand an diesen Produktionen hat, allzugroß ist, um ihnen unabhängig von der Problemstellung an sich eine größere Bedeutung zu sichern. Von einer eigentlichen künstlerischen Gestaltungskraft könnte man am meisten bei den Bildern des leider bereits 1911 verstorbenen Hans Brühlmann sprechen; es scheint aber fraglich, ob seine Schöpfungen von den Vertretern der strengsten Observanz in jenen Kreisen als ihren Ansprüchen entsprechend anerkannt werden, ob ihnen nicht noch zu viel »Naturalismus« darin enthalten ist?

Dagegen wirkte doppelt kräftig und in sich geschlossen der auf die Stuttgarter folgende Emil Nolde, von dem seit 1910 entstandene Werke gezeigt wurden. Es fehlten — außer einem wenig geglückten halbfigürlichen Familienporträt — Figurenbilder fast völlig, vor allem die religiösen Kompositionen. Aber die köstlichen Blumenstücke, Blumenbeete und Blumengärten, die bis ins Jahr 1916 hineinreichen, zeigen die alte Kraft in dem ursprünglichen Gefühl für die Farbe und auch für die Gestaltung des Raumes. Und gerade bei seinen Stilleben drängt sich unwillkürlich auf, wie dieses deutsche Wort selbst so unendlich mehr bezeichnend ist als etwa die französische »Nature morte«. Diese Gegenstände leben wirklich, diese Götzen der Südsee, oder der mittelalterliche Apostel mit seinem Zwickelbart neben der betenden Frau in Gelb, Blau und Rot, oder diese schwarzweiße Kuh neben der japanischen Figur stehend auf dem Beiderwandstoff mit seiner fabelhaft sicher gezeichneten ornamentalen und figürlichen Weberei. Auch die Meerbilder sind wieder von besonderer Unmittelbarkeit; dunkelgrünes Wasser mit weißem Gischt, sonst nur schwarzer Himmel oder auf blauer Flut unter blauem Himmel mit weißen Wolken leicht und duftig grünblaue Schiffe mit grünem Segel (»Lichte See«, 1915). Mächtiger dann, wo etwa der Himmel in breiten Flächen von Gelb oder Purpur erstrahlt, und die Silhouetten von Schiffen oder einer Südsee-Insel dunkel dagegen stehen. — Zeichnungen, Radierungen und Holzschnitte lassen die zeichnerischen und raumgestaltenden, den besonderen Anforderungen der Graphik entsprechenden Qualitäten der fest in sich geschlossenen Künstlerpersönlichkeit noch besonders hervortreten.

SAMMLUNGEN

Das **Kupferstichkabinett** der Berliner Museen hat wieder eine Anzahl von Werken der Hauptmeister der jüngsten Berliner Kunst als Geschenk erhalten. Darunter sind ein steingedrucktes Bildnis und eine Anzahl von Probedrucken zu den Kriegsflugblättern Max Liebermanns, ferner ein radiertes Bildnis von Max Slevogt. Von Menzel wurde die neue Veröffentlichung seiner sieben vergessenen Holzschnitte zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, die der Leipziger Bibliophilen-Abend herausgegeben hat, dem Kabinett überwiesen.

VERMISCHTES

Hermann Struck hat soeben mit Genehmigung des Kriegsministeriums ein Werk veröffentlicht, das in unseren Kriegsgefangenenlagern entstanden ist. Es bringt in 100 Steinzeichnungen die charakteristischen Typen der Kriegsgefangenen, die sich aus aller Herren Ländern versammelt haben. Genaue Herkunfts-, Alters- und Berufsbezeichnungen vervollständigen das Bild der Gefangenen aus vier Erdteilen. Ein Begleitwort zu dem Werk, das bei Dietrich Reimer erschien, hat der Anthropologe Geheimrat Prof. Dr. von Luschan geschrieben. Es gibt eine Einführung in die Grundzüge der Anthropologie und ergänzt Strucks Zeichnungen durch photographische Aufnahmen.

LITERATUR

Ernst Heidrich, *Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte.* Basel 1917, B. Schwabe & Co.

Aus dem Nachlasse Ernst Heidrichs, der zu Kriegsbeginn im Westen fiel, liegt diese Schrift zur Geschichte und Gestalt seiner Wissenschaft vor. Heinrich Wölfflin, sein Lehrer, der den aus der Geschichtswissenschaft Kommenden einst in die Kunstgeschichte hineinleitete, führt jetzt dies Bändchen des unvergeßlichen Toten hinaus in das Bereich fortlebender Wirkungsmöglichkeiten.

Die Aufsätze gehen auf die Jahre 1911, 1912 und 1913 zurück. Die beiden ungedruckten, frühesten hätte Heidrich nicht veröffentlicht. Inzwischen waren ihm schon neue Gesichtspunkte aufgestiegen und sein Reichtum behauptete, daß er jetzt manches anders geben würde. In sozusagen ständiger Überlegung über das Schicksal seiner Wissenschaft plante er neue, umfangreichere Auslassungen über das Thema. Nachdem ein letzter Band, die Holländer des 17. Jahrhunderts, für die bei Diederichs erschienene Folge fertig wäre, wollte er an jene methodologische Arbeit gehen. Beide Werke haben bloße Pläne bleiben müssen. Aus den zurückliegenden Aufsätzen aber, die heute erscheinen, erhellt das alte, tiefsinnige Lebensgesetz, daß jeder großgebaute Mensch in jedem Lebenspunkt seiner Entwicklung über die bloß relative Stufe hinaus ein Absolutes darstellt.

Wundervoll menschlich wird uns in einigen großen Etappen der Verlauf der europäischen Kunstgeschichtsschreibung vorgeführt. Vasari, Winckelmann, Schnaase, Burckhardt, Riegl heißen ihm die Entwicklungsgelenke. Vasari gründet die erste Hauptform, von der C. van Mander, Sandrart, Houbraken, Roger de Piles, Tiraboschi, Lanzi nur als Variationen genommen werden. Dieser ganze Typus geht von den Bedürfnissen der Künstlerschaft aus und ist meist von Künstlern selbst geschrieben. Er orientiert unter Ausschaltung des Mittelalters an der Renaissance als absolutem Höhepunkt. Er gibt Einzelkünstlergeschichte mit solidarischer Standesruhmbegierde. Das Unberechenbare im Spiel der Leidenschaften ist hier Agens der Geschichte. Zugleich verfolgt man einen praktisch-pädagogischen Zweck, hat menschlich den Begriff des Cortigiano, künstlerisch den entsprechenden des absoluten Könnens hinter sich. Theoretische Traktate werden angefügt.

Nach eindringlicher Darlegung der inneren Verfassung gibt uns Heidrich warm den bleibenden Sinn jener Geisteslage zu spüren, indem er in einer plötzlichen Wendung von Riegl her gegen dessen sublime Problemgeschichte die andersartigen Werte einer vielseitigen Anschauungslust hervorkehrt, samt ihrer skrupellosen Anekdotenschreiberei.

Dann wird die strenge Gestalt Winckelmanns hoch aufgerichtet. Ihm versinkt der Einzelkünstler vor der großen Ahnung einer Gesamtheit und ihrer Abwandlung. Die Werke werden jetzt zurückbezogen auf eine in sich geschlossene Geistigkeit, die sich in ihnen Gestalt gibt. Damit erst ist der Begriff des Stiles eingeführt. Es schwindet das nur kennerhafte Interesse am Objekt, indem es zu dem aufkeimenden Humanitätsideal in Verbindung tritt. Eine Gesetzlichkeit von Anstieg, Höhe und Verfall wird zusammenschließend in die Abwandlung dieses Geistigen eingeführt. Die dafür nötige Distanz ist möglich aus einem feierlichen Gefühl unüberbrückbarer Ferne. Wieder wird aufgezeigt, was hier an Kategorien erobert wurde, mit denen wir noch heute arbeiten. Wieweit das antikisierende Ethos der Zeit aber dahin führte, mehr Ideal und »Lehrgebäude« als Geschichte zu geben, wird als Schranke aufgewiesen, ebenso der rationalistische, konstruierte Begriff des Nationalen und seiner Wandlung.

Der dritte Aufsatz gibt zunächst Schnaase. Er legt dar, wo dieser den Begriff der allgemeinen Geistigkeit, aus der ein Stil erwachse, im Sinne der Romantik neu durchdringt und wie erst jetzt die Vorstellung der nationalen Stile durchfühlter herauskommen konnte. An Stelle des astronomisch-naturwissenschaftlichen Kalküls tritt eine intuitivere Erfassung der Lebenseinheiten, das religiöse Moment wird als tiefste Schicht des jeweils formenden Wollens eingeführt. Die große Entdeckung des deutschen Mittelalters, der niederländischen, ägyptischen, indischen Kunst bringen nun erst die Vorstellung einer Weltgeschichte. Weitspannende Systemtendenzen im Sinne Hegels geben hierin Stütze. Auch da zieht Heidrich die Grenzen von Schnaases Zeit und Persönlichkeit, die in einer oft allzu schnell erschlossenen Geistes- statt Kunstgeschichte und deren eiligen Verknüpfungen gesehen werden. Auch wird gesagt, wie in Schnaases Weltgeschichte andererseits der Auseinanderfall von Materialsammlungen und tiefsinnigen Gesamtbetrachtungen immer wieder bemerkbar ist. Hierzu mag aber mitgeteilt sein, daß Heidrich unter den besprochenen Forschern die bleibendste Verehrung gerade für Schnaase in sich trug. Heidrichs Hindurchgehen durch die Lebensarbeit Burckhardts, Riegls und die Schulung Wölfflins hatten ihn selbstverständlich in eine bildnahere, augenkräftigere Lage gebracht. Innerhalb dieser ganz neuen Stellung zur Kunstform aber fühlte er soweit im Sinne Schnaases, als auch ihm Religiosität sein letzter Untergrund war, und ein bewußtes Streben nach Geistesgeschichte ihn jenem verwandt machte.

Auf der Folie Schnaases schildert er schließlich Burckhardt als den ersten, der jene neue Sinnlichkeit und Empirie gegen die Romantiker und Hegel für unsere Wissenschaft hatte heraufführen helfen. Das Unmittelbare, Nüchterne dieses Geistes wird gegeben, der die aufgestellten Tatsachen, die Kunstwerke für sich selber sprechen läßt, ohne den verdunkelnden Hintergrund metaphysischer Weltanschauungskonstruktionen zu gebrauchen. Die Direktheit wird klar, mit der er drastische Werturteile in die Rechnung einzustellen wagt, der saftigere Genuß des Kunstwerks, das ihm nicht nur ein Stück Entwicklungsgeschichte, sondern merkwürdig Gegenwart ist. Heidrich zeigt, wie sich vor solches Auffassungsorgan die Renaissance als Inhalt schiebt, die menschliche Funktion, die sie für den gesunden Menschenverstand habe, dann die keimende Einsicht in das Barock, schließlich die freundliche Grenze all dieser Forschung in einem unverbindlichen Liebhabertum.

So schließt sich der Kreis, indem auf isolierender, exakterer Erkenntnisstufe doch wieder eine ursprüngliche Beweglichkeit der Problemstellungen erstanden ist, an der Heidrich so viel gelegen war. Warum ihm diese gewichtiger erschien als die Geschlossenheit begrifflicher Systematisierung, zeigt der Aufsatz, in dem er sich bei Analyse von Jantzens Niederländischem Architekturbild gegen Riegl absetzt. Damit aber ist der geschichtliche Boden verlassen und es entsteht ein Programm. Für die Erkenntnis der Ziele, die Heidrich der Kunstgeschichte steckte, ist dieser Aufsatz um so wichtiger, als er zu seinen letzten Äußerungen gehört und eine Art Testament geworden ist.

Es wird anerkannt, welch unerhörte Disziplinierung durch die Beziehung des gesamten Materials auf feste Beobachtungspunkte erreicht wurde, welch logische Geschlossenheit und wissenschaftliche Gewalt der Aufbau einer Kunstgeschichte hier überhaupt erst gewonnen hat. Dann meint Heidrich aber, wie die Einheit des Gesichtspunktes auch Anschauungsenge zur Folge habe, wie von vielen selbständigen Faktoren etwa der des Raumes alles absorbiere, wie das Vorgefaßte, das jedem Begriffe anhaften mag, zu sehr in den Vordergrund tritt, ein gewisser Schematismus der Kategorien einsetze, auf die hin man alles abhöre. Daß hier eine fast mathematisch-naturwissenschaftliche Strenge mit der irrationalen Geistigkeit des Objektes in Zwiespalt kommen müsse, die als die jeweilige Haltung nur mehrseitig umschrieben und zergliedert, nicht deduziert werden kann. Als Gefahr wird auch die Ausschaltung des Qualitätsbegriffes empfunden und die Folgen dessen bis in die Gliederung der Epochen verfolgt. Die Zeitlosigkeit des Wandels, die den Begriff der realen Gesamtkonstellation umgehe, wird kritisiert und schließlich der geschichtliche Verlauf als eine Denknotwendigkeit wieder im Geiste Hegels, als eine denknotwendige Folge sich abwickelnder Formen angesehen. So schließt sich in gewissem Sinn auch hier ein Kreis.

Die wenigen Worte, die hier gedrängt den Inhalt der gewichtigen Schrift andeuten wollen, können keine Vorstellung geben von dem Reichtum ihrer Probleme und der tiefen Vorsicht, mit der sie zerlegt werden. Es ist erschütternd zu sehen, wie Heidrich unter den vielen Wegen der Kunstgeschichte furchtlos den unübersehbarsten, komplexesten betrat. Er wäre ihn heldenhaft zu Ende geschritten.

F. Roh.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 26. 23. März 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

SOLLEN KUNSTHISTORISCHE EXPERTISEN HONORIERT WERDEN?

Seit lange schon wollte ich den Fachgenossen eine Frage zur Diskussion vorlegen, deren öffentliche und offene Erörterung mir wünschenswerter und würdiger zu sein scheint als der Zustand schamhafter Verschweigung oder geflüsterter Besprechung, in dem man sie zu belassen pflegt; ob die Gutachten von Kunsthistorikern über Kunstwerke honoriert werden sollen und wie es geschehen soll, ist eine so bedeutende wirtschaftliche und eine so wichtige Standesfrage unseres Fachs, daß ihre Lösung und Regelung nicht einfach dem persönlichen Geschmack und Takt des Einzelnen überlassen bleiben sollte.

Dabei sei unter kunstgeschichtlichen Gutachten nichts verstanden als die rein wissenschaftliche Bestimmung eines Gegenstandes; denn daß das Suchen oder Finden von Kunstwerken für Sammler oder von Sammlern für Kunstwerke, überhaupt jede vermittelnde Tätigkeit zwischen Verkäufer und Käufer, gegen Entgelt ausgeübt die Beschäftigung eines Agenten ist, unentgeltlich betrieben aber einfach eine Gefälligkeit, also mit dem Beruf des Kunsthistorikers so oder so nichts zu tun hat, scheint mir selbstverständlich zu sein. Dagegen erfolgt das Urteil, ob ein Gegenstand echt oder falsch ist, welcher Zeit und Schule er angehört, welchem Meister er zuzuweisen ist und was sonst von ihm ausgesagt werden kann, kurz, alles was eine Expertise über ein solches Objekt ausmacht, aus der Summe von besonderen Kenntnissen heraus, zu deren Erwerbung der Kunsthistoriker berufsmäßig verpflichtet ist; sollte die Ausnützung seiner professionellen Kenntnisse dem Kunsthistoriker nicht ebenso honoriert werden wie dem Rechtsanwalt, dem Arzt, dem Chemiker? Die Angehörigen dieser Berufe pflegen die Zurückhaltung der Kunsthistoriker in diesem Punkte auch kaum verständlich zu finden; diese selbst aber halten es wohl für statthaft, ihre in Büchern und Aufsätzen niedergelegten Kenntnisse honorieren zu lassen oder Museen und Galerien gegen Gehalt zu verwalten, zeigen aber in der hier berührten Frage eine besondere Empfindlichkeit. Wenigstens halten wir deutschen Kunsthistoriker — in anderen Ländern scheint mir die Beurteilung vielfach eine laxere zu sein — es für ungehörig, für die Abgabe eines solchen kunsthistorischen Urteils einen Entgelt zu verlangen oder zu erhalten; um diejenigen, die im Rufe stehen, private Expertisen gegen Geld zu machen, sammelt sich eine Atmosphäre üblen Rufes, während es anderen — nicht minder wohl bekannten — anerkennend angerechnet wird, daß sie derartiges niemals tun.

Der Makel, der der berufsmäßigen oder gelegentlichen Abgabe von bezahlten Expertisen anhaftet, rührt wohl von der bewußten oder instinktiven Einsicht her, daß jedes materielle Interesse an dem Kunstgegenstand — das nun einmal mit der Honorierung seiner Beurteilung verknüpft ist — das Urteil darüber irgendwie trüben könnte; also zumindest jenes interesselose Wohlgefallen beeinträchtigt, das der ästhetischen Aufnahme irgendwie zugrunde gelegt wird. Deutlicher prägt sich die mögliche Unzukömmlichkeit aus, wenn man erwägt, daß der befragte Kunsthistoriker in der Regel Beamter einer Sammlung sein dürfte; denn nur die museale Praxis gibt im Allgemeinen jene Sicherheit des Urteils und jene Feinheit der Kennerschaft, die der Expertise einen Wert verleihen, der Theoretiker wird viel seltener in der Lage sein, ein solches Urteil über ein Kunstwerk abzugeben, teils weil er es nicht kann, teils weil man ihn nicht fragt[1]). Der Museumsbeamte ist der berufene Experte; ihn könnte die bezahlte Beurteilung eines fremden Werks mit den Interessen seiner Sammlung in Konflikt bringen, schon weil finanzielle Beziehungen zu Sammlern oder Händlern ihm wider Wollen und Wissen die unbedingte Unbefangenheit in Fällen, die sein Museum betreffen, trüben können. Hände weg von diesen verwickelten und verführerischen Dingen, scheint die klarste Prohibitivmaßregel zu sein; aber es ist doch wohl fraglich, ob ein absolutes Verbot des Expertierens, wie es m. W. für die Beamten der englischen Museen besteht, auch in der Praxis die richtige Wirkung hat; denn erstens kann es leicht umgangen werden — die privaten Meinungsäußerungen von Autoritäten sind so gut wie formelle Expertisen und können durch private Gefälligkeiten der Interessenten ebenso reich honoriert werden wie durch formelle Honorare, — muß vielleicht schon aus gesellschaftlichen Gründen umgangen werden; zweitens wären dadurch diejenigen, die jede Bewegung der Kunstwerke möglichst genau und überdies zu einem Zeitpunkt überblicken sollen, bevor der betreffende Fall allgemein bekannt geworden ist, von der natürlichsten Verbindung mit dieser Bewegung abgeschnitten und drittens würden dadurch vom Expertieren gerade diejenigen ausgeschlossen, die am meisten davon verstehen und in erster Linie dazu berufen sind. Aus all diesen Gründen ist man bei uns zumeist nicht so radikal; die meisten Direktoren oder Kustoden öffentlicher Sammlungen machen private Expertisen, die einen

1) Vielleicht darf ich in Parenthese dazu bemerken, daß gerade dieser Umstand mich ermutigt, dieses heikle und sonst gern beschwiegene Thema zu berühren; meine Eigenschaft als Theoretiker und Nichtspezialist auf fast allen Gebieten rettet mich vor dem Verdacht, dabei irgendwie pro domo zu sprechen.

lassen die Gegenleistung ihrer Sammlung zugute kommen, andere bekommen Honorare, andere — wie ich glaube, die meisten — tun es nur aus Gefälligkeit, aus Interesse an der Sache.

Aber was ihnen bloß wissenschaftliches Interesse ist, setzt sich dem, für den sie expertieren, unter Umständen in bedeutende materielle Werte um; der dadurch erfolgende Wertzuwachs des Objekts hängt von mancherlei ab, von dem Grade der Dunkelheit, die früher darüber lag, von dem Marktwert des erkannten Namens, von Ruf und Ansehen des Beurteilers. Aber es ist unzweifelhaft, daß ein Bild, das eine oberste Autorität als Werk Rembrandts attestiert, dadurch auf dem Kunstmarkt beträchtlich kostbarer geworden, ohne jenes Attest vielleicht überhaupt nicht als Rembrandt ausgegeben werden kann. Keinen Juristen oder Mediziner wird sein intensives Interesse an einem bestimmten Fall hindern, von einem begüterten Klienten oder Patienten ein Honorar zu nehmen; der Kunsthistoriker macht durch sein wissenschaftliches noblesse oblige dem Sammler oder Händler, dem er kostenlos expertiert und der in der Regel auch nicht notleidet, ein reines Geschenk.

Dieser Zustand dürfte sich auf die Dauer als unhaltbar erweisen. An sich wäre es sicher wünschenswert, die Kunstgeschichte und ihre Vertreter könnten von der Berührung mit materiellen Interessen rein gehalten werden und sich jenen Idealismus wahren, der Philologen oder Historikern selbstverständlich ist; aber da unsere Disziplin nun einmal mit bedeutenden materiellen Werten zu tun hat, wird dies wohl ein frommer Wunsch bleiben und die Zukunft wahrscheinlich — der allgemeinen wirtschaftlichen Entwicklung entsprechend — auch in dieser Hinsicht eine intensivere materielle Ausnützung der Fachkenntnisse herbeiführen. Das Vorbild mancher ausländischer Forscher, die Materialisierung der Gesamtauffassung, endlich die Notwendigkeit für den Kunsthistoriker, sich in den künftigen schwierigen Verhältnissen die Mittel seiner kostspieligen Ausbildung zu erwerben — sonst würden ja in Zukunft überhaupt nur Söhne von Kriegsgewinnern Kunstgeschichte studieren können — werden vielleicht unsere heutige Empfindlichkeit in diesem Punkte unzeitgemäß machen; der künftige Kunsthistoriker wird sich, auch wo er selbst seine Freude dran hat, auch diesen Teil seiner Tätigkeit entsprechend bezahlen lassen und das Publikum, dem ohnedies nur bezahlte Arbeit reell dünkt, wird das ganz richtig finden.

Vielleicht wäre es gut, diese Verhältnisse schon heute ins Auge zu fassen; ihre jetzige Unklarheit bringt nicht nur eine schädliche Unsicherheit mit sich — daß wir vielleicht manchen Fachgenossen hart beurteilen, der nur moderner ist als der Durchschnitt —, sondern gibt auch die von den eigentlich Kompetenten verpönte Beschäftigung unverantwortlichen Elementen in die Hände. Was die berufenen Fachleute zu tun sich weigern, wird zum Schaden des Publikums von skrupellosen Elementen geübt, gegen die wir keinen Schutz haben; der Jurist und Arzt ist vor dem Winkeladvokaten und Kurpfuscher geschützt, Kunsthistoriker kann jeder, der die nötige Unverfrorenheit dazu besitzt, sich nennen und durch Expertieren oder sonstige Betätigung unser Fach kompromittieren.

Daher scheinen sich zur Abhilfe dieser unklar und unnatürlich gewordenen Verhältnisse zwei Wege zu empfehlen. Man könnte ein öffentliches Expertenamt schaffen, denn es wird nachgerade ein öffentliches Interesse, ein Gebiet, auf dem so große wirtschaftliche Werte in Frage stehen, dem bisherigen Dämmerlicht zu entziehen; ein Amt vielleicht mit berufsmäßigen Sachverständigen, die gegen eine bestimmte — womöglich von dem Schätzwert unabhängige — Taxe zu arbeiten hätten und etwa in einzelnen Fällen außerhalb stehende Spezialisten konsultieren könnten. Ein solches Amt könnte mit bestehenden Sammlungen oder mit Denkmalpflegebehörden in Zusammenhang sein oder auch selbständig bestehen. Oder aber die Kunsthistoriker könnten sich einer Art Kammer unterstellen, die auch sonst ihre Standesinteressen zu vertreten hätte und einen für alle Kunsthistoriker gültigen Tarif ausarbeiten müßte; im Detail wäre er sicher nicht leicht durchzuführen, aber unmöglich ist es keineswegs, hier bestimmte Normen zu schaffen, ähnlich etwa wie solche Vorschriften der Architektenvereinigungen bestimmte Ansätze für verschiedene Arbeitsleistungen — von bloßer Konsultierung bis zur völligen Durchführung und Überwachung eines Baus — aufweisen. Auch dann wird man gewiß niemanden hindern können, sich von einem Unzünftigen beraten zu lassen — auch ein Winkeladvokat und Kurpfuscher oder ein Laie schlechtweg mögen in einer Frage des Rechts oder der Gesundheit bisweilen trotz einem Fachmann den Nagel auf den Kopf treffen —, im ganzen würden aber durch eine solche Berufsorganisation der Kunsthistoriker nicht nur die Rechte und Pflichten dieser vorteilhaft geklärt, sondern auch die Interessen des Publikums besser gewahrt. Wir sind heute nicht mehr eine kleine Schar von gelehrten Liebhabern, die ihren Passionen leben können; große materielle Werte — nicht nur öffentlichen, sondern auch privaten Besitzes — werden durch uns verwaltet oder durch unsere Beurteilung mitbestimmt; es ist nur recht und billig, daß unser Stand auch wirtschaftlich seine klare und feste Grundlegung erhält. Die aufgeworfene Teilfrage nach der Honorierung der kunsthistorischen Expertise scheint mir eine Diskussion über diese Verhältnisse am fruchtbarsten zu eröffnen; sollte diese allgemeine Anregung, hier Ordnung zu schaffen, Widerhall finden, würde ich gern durch bestimmte Vorschläge sie durchzuführen daran teilnehmen. *HANS TIETZE.*

NEKROLOGE

Ein Senior der Kunstwissenschaft ist mit dem Norweger Professor **Lorenz Dietrichson**, der in Kristiania gestorben ist, dahingegangen. Dietrichson, der auch unser verehrter Mitarbeiter war, ist mit den deutschen Kunstforschern besonders auf den ersten kunsthistorischen Kongressen auf das Freundlichste bekannt geworden. Bei dem Kongreß in Amsterdam 1898 und bei dem Kongreß in Lübeck 1900 hat er im Präsidium gesessen. — Dietrichsons Forschung galt der mittelalterlichen Kunst Norwegens, der er vielfältige literarische Arbeiten gewidmet hat, darunter das 1892 erschienene größere Werk über die norwegischen Stabkirchen, dem bald ein in deutscher Sprache erschienenes

Buch über die Holzbaukunst Norwegens gefolgt ist. Aber auch außerhalb dieses engeren Bezirkes verbanden Dietrichson mannigfache Fäden mit dem europäischen Kunststrom. Bekannt ist vor allem seine intime Freundschaft mit Henrik Ibsen; auch hat er sich selbst einmal auf dem Gebiet des Dramas versucht. Dietrichson hat das hohe Alter von 84 Jahren erreicht; er war am 1. Januar 1834 in Bergen geboren, hat in Kristiania und Upsala studiert, wurde 1869 Professor an der Kunstakademie zu Stockholm, bis er 1875 sein Lehramt als Professor der Kunstgeschichte an der Universität Kristiania antrat. Im Laufe der Jahrzehnte hat Dietrichson, der sich auf weiten Reisen gebildet hatte, vielfach anregend und befruchtend auf das Museumswesen und die Kunstpflege seines Vaterlandes gewirkt.

AUSSTELLUNGEN

Hannover. Kestner-Gesellschaft E. V. Auf die interessante Schau der Bilder von Willy Jaeckel folgte in der Zeit vom 23. Januar bis Anfang März eine Sonderausstellung von Werken Wilhelm Trübners. Durch das freundliche Entgegenkommen der Kunsthandlungen Haberstock, Gurlitt und Schulte in Berlin, J. P. Schneider in Frankfurt und Thannhauser und Caspari in München, besonders aber durch die Bereitwilligkeit des Künstlers sowie verschiedener Privatsammler war es möglich geworden, 47 Gemälde aus allen Schaffensperioden des Meisters zu einem geschlossenen Gesamtbilde zu vereinen. — Die Frühzeit des Künstlers, die durch ein Stilleben von 1869 und durch zwei ausgezeichnete Porträtköpfe alter Männer von 1870 und 1872 schon ansehnlich vertreten war, erhielt durch den wundervollen »Rauchenden Moor« von 1873, den das Hannoversche Provinzialmuseum beigesteuert hatte, ein ganz besonderes Gepräge. Die folgenden siebziger Jahre ließen sich ebenfalls mit einer ganzen Reihe bedeutender Werke belegen, u. a. dem »Mädchen mit weißen Strümpfen« (1874), dem »Lachenden Jungen« (1875) und dem schönen »Früchtestilleben« von 1876, das in der malerischen Behandlung des leinenen Tischtuchs Erinnerungen an die besten Stilleben Schuchs erweckte. Die Trübnersche Bildniskunst der folgenden Jahre ließ sich an den Porträts »Fräulein Neal« (1877) und »Sänger Reichmann« (1879) studieren, während gleichzeitig die »Gigantenschlacht« von 1877 und die »Wilde Jagd« von 1878 die in diesen Jahren plötzlich hervortretende Vorliebe des Künstlers für mythologische Stoffe illustrierte. Das seltsame Gemälde »Ludgate Hill« (1884), in dem ein Maler des Leiblkreises ein nur mit impressionistischen Mitteln zu lösendes Problem zu bewältigen versucht, leitete dann über zu der großartigen Landschaftsmalerei der neunziger Jahre, die durch die Landschaften »Frauenchiemsee« 1891, »Kloster Seeon« 1891 und Schloß Cronberg im Taunus« von 1897 glänzend vertreten war. Die nun immer stärker werdende Aufhellung der Palette, das in immer breiteren Strömen in die Bilder flutende Licht, die immer kecker und wuchtiger werdende Pinselführung wurde dann an der großen »Landschaft bei Schloß Hemsbach« (1904), an dem lebensgroßen »Reiterbildnis des Großherzogs von Hessen« (1905) und an den verschiedenen Landschaften vom Sarnbergersee deutlich und feierte in dem monumentalen »Bildnis des Sohnes in einer Rüstung« von 1914 ihren letzten Triumph. So bot die Veranstaltung nicht nur Gelegenheit, das Schaffen Trübners klar zu überschauen, sie gab auch einen interessanten stilgeschichtlichen Einblick, indem sie erneut bestätigte, daß der deutsche Impressionismus mit feinen Wurzeln bis in die hohe malerische Kultur des Leiblkreises hinabreicht und daß Trübner die Brücke schlägt zwischen der Generation der siebziger Jahre und den um die Jahrhundertwende Schaffenden.

Trotz der wachsenden Transportschwierigkeiten konnte die Kestner-Gesellschaft am 4. März ihre fünfte Sonderausstellung eröffnen, die dem Schaffen Albert Weisgerbers † gewidmet ist. Dem Bilderstamm des Nachlasses konnte eine größere Anzahl bedeutender Gemälde aus einheimischem und auswärtigem Privatbesitz angefügt werden, so daß nun die Entwicklung des Malers an 85 Gemälden und zahlreichen Handzeichnungen und graphischen Arbeiten verfolgt werden kann. Über die Kunst des kühnen Münchener Malers ist auch an dieser Stelle gehandelt worden, so daß es nur weniger Worte bedarf: die große Ausstellung der Kestner-Gesellschaft zeigt deutlich, wie Weisberger gewachsen ist: Aus dem dekorativen Geiste des »Schollekreises«, in dem er begonnen, stieg er empor zu den von geistiger Tiefe und ekstatischem Ausdruck erfüllten Werken seiner letzten Jahre — vom Äußerlichen zum Innerlichen, vom Dekorativen zum Geistigen ging der Weg, vom Bilde der Mutter etwa zum monumentalen Bildnis des Dr. Haas! — Zu welchem Gipfel der Maler noch aufgestiegen wäre? Wir wissen es nicht. Sein Schaffen blieb Fragment, aber vielleicht gerade deshalb zieht es uns immer wieder in seinen Bann, so wie ein Torso uns auf geheimnisvolle Weise erregt und uns stärker packt als das rätsellose vollkommene Werk. — Um das Verständnis für das Werk des Toten zu vertiefen und um gleichzeitig das Wesen der letzten Kunstentwicklung auch breiteren Schichten einigermaßen zu deuten, veranstaltete der unterzeichnete künstlerische Leiter der Gesellschaft mehrere stark besuchte Führungen durch die Ausstellung. *Dr. P. E. Küppers.*

FORSCHUNGEN

Zu dem Correggio der Sammlung Moll. Die dem Correggio zugeschriebene Pietà der Wiener Sammlung Moll, die im Februarheft der Zeitschrift für bildende Kunst (S. 126) von Georg Gronau veröffentlicht worden ist, ist mit einem Bilde identisch, nach dem eine »gravure au trait«, ebenfalls mit dem Namen Correggios, vorkommt in Le Bruns »Recueil de gravures au trait ... d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au Midi de la France et en Italie dans les années 1807 et 1808 (Paris 1809. Octavo. Abbildung Nr. 61 des ersten Bändchens). — Der Le Brunsche Stich gibt das Bild gegenseitig, und mit mehr Raum um die Figuren, namentlich über dem Kopf der Madonna und rechts, wo ein Sarkophag angedeutet ist. — Die Sammlungen dieses Pariser Kunsthändlers wurden 1811, 1813 und 1814 versteigert. In Mirreur »Dictionnaire des ventes d'Art« kommt dieser Correggio aus Le Bruns Sammlung aber nicht vor. Le Brun gibt als Maße seines auf Holz gemalten Bildes: hauteur, 17 ponces $^1/_2$; largeur 14 ponces. Er beschreibt es folgenderweise: »Le sont les restes d'un chef-d'oeuvre qui a souffert dans les mains de l'ignorance, mais qui est toujours précieux par la rareté et le sentiment admirable qu'on y trouve«. — Vielleicht ist der schlechte Zustand des Bildes die Veranlassung gewesen, daß man an den vier Seiten Stücke abgeschnitten oder bei einer Restaurierung angesetzte Stücke wieder entfernt hat, und ist das Bild der Sammlung Moll mit dem Le Bruns identisch, vorausgesetzt, daß die Maße übereinstimmen. *N. Beets, Amsterdam.*

ERWIDERUNG ZUR KRITIK VON HANS THOMA, GRIFFELKUNST

in Kunstchronik 1916/17, Nr. 23 (2. 3. 17) Spalte 237/38

Herr Dr. Hans Wolff, Direktorialassistent am Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden, hat in dieser Zeitschrift das obengenannte Buch einer kritischen Erörterung unterzogen. Er stützt sich dabei auf die Kenntnis seines

Dresdener Materials von 194 Blättern und wirft mir, trotz meiner Kenntnis von rund 500 gleichwertigen Blättern (also Karten, Buchkunst und ähnliche Blätter mit etwa 500 Nummern nicht mitgerechnet) »mangelnde Kenntnis des Materials«, »Willkür und Ungenauigkeit der Arbeitsmethode«, »sinnlose Bezeichnungen«, »Mangel an wissenschaftlicher Disziplin« und vor allem Außerachtlassung des durch jahrhundertlange Entwicklung gebildeten Typus des »Oeuvre-Kataloges« vor. Gegen so einseitig begründete kritische Urteile Stellung zu nehmen, ist mehr als mein Recht, ist meine Pflicht.

1. Der Kritiker unterschiebt meiner Arbeit den Begriff »Oeuvre-Katalog«. Weder in meinem Buch, noch in irgend einer Ankündigung desselben ist meines Wissens von einem »Oeuvre-Katalog« die Rede. Ich habe ausdrücklich eine einstweilige, möglichst vollständige »Zusammenstellung der über mehr als zwei Jahrzehnte sich erstreckenden Graphik Thomas« — also auch der nicht oeuvre-fähigen Buchgraphik u. s. f. — gegeben, weil »Thomas umfangreiche graphische Tätigkeit nicht mehr zu übersehen war,« wie der Kritiker selbst gesteht. Heute, da in Thomas Griffelkunst alles noch in lebendiger Bewegung und in reicher Erweiterung begriffen ist, ein Thoma-Oeuvre zu fordern, ist in der Tat »sinnlos« und ein »Mangel an wissenschaftlicher Disziplin« und zugleich an Ehrfurcht vor dem Wirken des Meisters. Heute ein Thoma-Oeuvre verfassen zu wollen, hieße unter wissenschaftlichem Deckmantel mit einem Stückwerk Sammler, Liebhaber und Kunsthändler täuschen[1]).

2. Zum einzelnen übergehend, bemerke ich:

Die unter Nr. 942 zusammengefaßten sogenannten »Rahmenlithographien« (Köpfchen, Fruchtgehänge, usw.) sind auf ausdrücklichen Wunsch des Meisters nicht unter die rein graphischen, sondern unter die gebrauchsgraphischen Werke aufgenommen worden, weil sie in verschiedenen Zusammenstellungen lediglich als Unterlagen für die »bemalten« Rahmen dienten und rein graphisch nie verwendet wurden. Sie gehören wohl zu den frühen, nicht aber zu den frühesten graphischen Originalarbeiten Thomas, sind von 1893 an entstanden und 1896 in ziemlicher Vollständigkeit geschenkweise nach Dresden gekommen. Sie sind außerdem z. Z. noch im Kunstgewerbemuseum in Berlin zu finden.

Ebenso mußte Nr. 838 unter Buchkunst verzeichnet werden, wenn buchkünstlerische Arbeiten Thomas überhaupt einen Platz in meiner Zusammenstellung finden sollten.

3. Was der Kritiker über B 30, 31 und 32 (Märchenerzählerin I, II und III) behauptet, ist irrig. Die Blätter entstanden, wie ich genau weiß, folgendermaßen: Thoma hat, als unermüdlich experimentierender Künstler, die Zeichnung (Erzählergruppe und Mondlandschaftshintergrund) auf dem Tachographiestein hergestellt — und nicht gedruckt, sondern den landschaftlichen Hintergrund mit Papier abgedeckt, jetzt erst auf die Gelatinemasse gedruckt und von dieser abgezogen (30, I). Die kleinen Pentimente über dem Kopf der Erzählerin sind dabei nicht ganz scharf abgedeckt worden. In welcher Reihenfolge weiter gedruckt wurde (31. II, 32. III oder 32. III, 31. II), entzieht sich heute dem Wissen. Sicher ist Nr. 30. I, zuerst gedruckt worden; ich habe den Druck richtig eingeordnet; also der große kritische Aufwand des Dr. W. ist schmählich vertan. (Nb. es handelt sich um eine »Tacnographie«, nicht um einen »Steindruck«.)

4. Ein »etwas komplizierteres Beispiel« ist B. 55, 56 57 »Bildnis von Frl. La Roche« allerdings. Wir irrten alle: Von Thoma bestehen aus 1895 in Wirklichkeit zwei Flachdruck-Porträts nach Frl. La Roche.

a) Eine Tachographie dreiviertel im Profil nach links, Nr. 55. (Mein Irrtum, daß ich nach Angaben der Knackfuß-Monographie Thoma S. 72 und des Privatbesitzers in Karlsruhe sie als Steindruck nahm und dort einreihte, ist entschuldbar, weil Thoma im Jahr 1895 sonst nicht tachographierte.) Diese Tachographie Nr. 55 erhielt in einem Exemplar von Frl. La Roche den landschaftlichen Hintergrund (von mir nach bestimmter Angabe des Besitzers als Oberrhein bezeichnet, von Frl. L. R. als Elbe bei Loschwitz erklärt) und ist ein Mal in Karlsruher Privatbesitz vorhanden. Weitere Abzüge von diesem Bildnis ohne Hintergrund sind m. W. 8—9 vorhanden (bei Frl. L. R. 4, in Dresden 1 — weiß gehöht —, in Karlsruher Privatbesitz 2 und in meiner Sammlung 1 Blatt mit zwei Abzügen — Probedruck?).

b) Ein zweites, sehr gutes, reines Profilbildnis nach links ist auch 1895 hergestellt. (Daran scheint sich Frl. L. R. nicht zu erinnern, oder es ist ihr nicht bekannt geworden, daß die Kreidezeichnung 1895 auch zu einer Lithographie Veranlassung gab, oder sie verwechselt die Vorgänge). Dessen Spuren ist Herr Dr. Wolff nicht nachgegangen, weil es in Dresden nicht vorhanden ist. (Die etwas größere »Kreidezeichnung« dazu ist abgebildet in Hanfstängels Thoma 1900 S. 91. Wie gut ist es doch, wenn man sich auf die in Dresden so verachteten Autotypien beziehen kann!) —

Hinter dieses reine Profilporträt hat Frl. L. R. die Befestigung der Basler St. Albanvorstadt gezeichnet, die mitgedruckt worden ist. Ein Exemplar mit dem nur schwach angedeuteten »Burghof« ist im Karlsruher Thoma-Museum, wie im Verzeichnis angegeben: Nr. 56. Außerdem sind Drucke vom Bildnis mit der Befestigung, wie Nr. 57 sie beschreibt, vorhanden. Also Nr. 55 und Nr. 57 sind nicht identisch, sondern gründlich verschieden. Ich habe diese beiden verschiedenen Blätter in meiner Sammlung (Nr. 57 mit der Hand weiß gehöht und leicht getuscht). Sie können eingesehen werden.

5. Ebenso lade ich den Kritiker, der noch keine »Thoma-Lithographien gesehen hat, deren Strichplatte nicht mit schwarzer Farbe gedruckt wäre,« zur Besichtigung meiner Sammlung ein. Er kann dann welche kennen lernen und seine technischen Kenntnisse bereichern.

Über die Radierungen und ihre »Zustände« ist von mir zusammengetragen worden, was möglich war. Vollständigkeit in der Zahl der Platten ist erreicht, die »Etats« nur soweit sie s. Z. nachweisbar waren (s. S. 7).

Die eingangs erwähnten kritischen Vorwürfe muß ich also zurückgeben.

Das Gesetz meiner Arbeiten nehme ich aus dem Stoff selbst. Ein unfehlbares literarisches Kunstrichteramt kenne ich nicht. Ihm würde ich auch nicht folgen, von woher und durch wen es sich immer geltend zu machen versucht.

DR. JOS. AUG. BERINGER.

1) Dies ist ein grundsätzlicher Irrtum des Herrn Dr. Beringer; denn sonst wären z. B. die Kataloge von Singer über Klinger, von Schiefler über Liebermann, und viele andere Werk-Kataloge — das, was Herr Dr. Beringer hier sagt; sie sind aber alle das Gegenteil davon. Hier ist wohl überhaupt der kritische Punkt des Streites und damit ergibt sich für den Leser, der Beurteilung und Erwiderung gegen einander hält, die Lösung und der aufklärende Nutzen der Debatte. Die Redaktion.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 27. 1. April 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

GLOSSEN ZUR PROPAGANDA »WERDENDER KUNST«

Es wäre unbillig, zu verlangen, daß die Tagesschriftstellerei zur Propagandierung umstrittener künstlerischer Werte der Gegenwart den Stempel abgeklärter Besonnenheit trüge. Kühne Intuition, die in solchen Fällen sicherer zu gehen pflegt als ängstlich abwägende Gerechtigkeit, ist fast ausschließlich die Gabe fanatischer Eiferer. In der Frühzeit einer neuen künstlerischen Bewegung wird man das beste und im Kern auch bleibende Urteil an entlegenem Ort mit gewagter Pathetik aufgezeichnet finden. Daneben steht die Fachpresse der älteren, herrschenden Richtung zunächst mit gleichgültiger Geringschätzung, dann mit gesteigerter Abwehr, endlich mit vorsichtigen, aber selten glücklichen Versuchen abmildernder Anpassung. Das sind Erscheinungen durchaus natürlicher Art mit entwicklungsgeschichtlicher Berechtigung. Es wäre töricht, sie anders zu wünschen.

Aber einmal kommt der Augenblick, wo die Zeit sich erfüllt. Die bisher vereinzelten Künstler der jüngeren Richtung fühlen ihre entscheidenden Gemeinsamkeiten, schließen sich zusammen, erkennen in einzelnen Außenseitern der älteren Generation Vorkämpfer und Führer. Auch das Publikum hat seine Stellung gewechselt. Bei der großen Masse ist Gleichgültigkeit und Verhöhnung einer willfährigen Neugier gewichen. Die bisher nur tastende Fühlung fortschrittlicher Kunstfreunde festigt sich zu warmer Bewunderung. Das wachsende Interesse für die »Jüngsten« fängt an, die Spekulationslust der Händler zu reizen. Oberflächliche Modeprodukte drohen sich mit täuschender Geste zwischen die ernsten Arbeiten ringender Talente zu drängen und dem ungeübten Betrachter die reine Linie ihres kühnen Aufstiegs zu verwirren. Jetzt ist der kritische Augenblick gekommen, der mehr als abwartende Beobachtung verlangt und allen ernstlich um das Schicksal triebkräftiger Gegenwartskunst bemühten Menschen die Aufgaben des behutsamen Gärtners, des feurigen Anwalts und des unbestechlichen Richters zur höchsten Pflicht macht.

In solchem kritischen Augenblick erscheint in Weimar das erste Heft einer neuen Kunstzeitschrift: »Das Kunstblatt«, herausgegeben von Paul Westheim, das sich vorsetzt, der werdenden Kunst zu dienen. Die Tatsache dieser Gründung und die Aufstellung dieses Programms erwecken freudige Hoffnung; der Geist aber, der die Propaganda und die Ausführung beherrscht, vernichtet sie jäh und fordert heraus zu schärfster Entgegnung. Die Situation ist peinlich. Der Werbezettel trägt unter anderen in recht zufälliger Auswahl — wichtige Künstler fehlen — auch Namen, die eine ernsthafte Vertiefung ihrer bisher noch wenig zuverlässigen Würdigung in höchstem Maße verdienen: Munch und Nolde, Marc und Kokoschka. Übernimmt eine junge Zeitschrift die notwendige und dankbare Aufgabe für so bedeutende, aber noch heiß umstrittene Werte mutig einzutreten, so muß sie eines heftigen Kampfes gewärtig sein, des letzten Entrüstungssturms erbitterter Rückschrittler. Dieser Kampf ist unerläßlich. Darum gilt es, von vornherein mit gestrafften Kräften zu arbeiten, durch höchste Anspannung jeden Anlaß zu außersachlicher Einwendung zu vermeiden. Geschieht das nicht, so besteht die Gefahr, daß die empörte Meute der sachlichen Gegner sich allein auf die wunden Punkte der kunstkritischen Aufmachung stürzt und daß das Kind mit dem Bade ausgeschüttet wird. Es entsteht ein Gegen- und Durcheinander von Kräften, die in gleicher Richtung interessiert sind, durch das unzulängliche Bemühen des Herausgebers aber in verschiedene Lager auseinandergetrieben werden. Die gute Sache verliert den geschlossenen Aufmarsch ihrer Vorkämpfer, die Stoßkraft zersplittert sich. Und sieht man auf die Wirkung beim großen Publikum, für dessen Erbauung und Förderung die Arbeit unternommen wurde, so wird man statt der erstrebten Klärung nur die alte Erbitterung und die alte Verwirrung verstärkt finden. Eine solche Verwirrung hervorzurufen, dafür scheint Westheims Zeitschrift in höchstem Maße prädestiniert. Es soll nicht die Aufgabe dieser Zeilen sein, schulmeisterlich die einzelnen Beiträge zu tadeln oder zu beloben, sondern aufbauend die Richtlinien festzustellen, die einer noch so individuellen Propaganda zugrunde gelegt werden müssen, wenn anders sie einige Aussicht auf befruchtende Wirkung für das geistige Leben der Gegenwart haben soll. Es wird sich ergeben, wie weit die neue Zeitschrift diesen notwendigen Forderungen entspricht.

Das sicherste Kriterium für Wert oder Unwert eines fortschrittlichen Blattes mit dem Anspruch auf Beachtung in weiteren Kreisen ist sein Verhältnis zur Kunst der jüngsten Vergangenheit. Der Künstler mag, befangen im Glauben an Neuheit und Gültigkeit der eigenen Gestaltungskraft, sich bündig hinwegsetzen über die Errungenschaften einer Generation von Vollendeten, die ebenso gerungen haben wie er, deren völlig abweichende Anschauungen aber den seinen schroff gegenüberstehen. Das ist sein gutes Recht. Der Kunsthistoriker aber darf das nicht. Er verliert den Anspruch auf maßgebliches Urteil über Wachsen und Werden künstlerischer Werte, wenn er zugunsten der Würdigung neuer Möglichkeiten die Errungenschaften der jüngstvergangenen Epoche billigem Spott anheimgibt, wenn er Höhepunkte künstlerischer Gestaltung dort übersieht, wo sie seinem neuzeitlichen

Parteiprogramm nicht entsprechen. Und gerade jetzt ist es wahrlich nicht schwer, Brücken zu schlagen zwischen gestern und heute. Impressionismus und Expressionismus sind im Kern ihres Wollens entgegengesetzt. Aber ein ernsthaftes Bemühen führt über das billige Unterstreichen der Gegensätze hinaus zum vorsichtigen Aufspüren der immerhin beachtenswerten zeitlosen Gemeinsamkeiten und der tiefsten Gründe für die langsame Überwindung impressionistischer Ausdrucksweise durch den Versuch gesteigerter Vergeistigung und strafferen Aufbaus. Theoretisch ist das mit gutem Gelingen mehr als einmal versucht, und das gleiche auf dem breiten Boden einer illustrierten Monatsschrift auch durch praktische Belege zu erweisen, ist eine reizvolle und lohnende Aufgabe. Nichts ist ungeschickter als mit aufgeblasenen Phrasen diese Möglichkeit von vornherein auszuschalten, nichts lächerlicher als in der Kunst der herrschenden Meister nichts zu sehen als das »formelhaft Schöne, glitzernd Gefällige und sinnlich Reizsame« und den Impressionisten mit fatalster Journalistik so zu charakterisieren: »Ruhelos, unstet und flüchtig wie der sich selbst verlorene Kain durchraste er die Welt des Selbstbetrugs, lüstern nach den Gaukelbildern der Sinne, lechzend nach lockerem Augenschmaus, brünstig nach dem Niefaßbaren, dem von Sekunde zu Sekunde entschwebenden Kaleidoskopgeflimmer einer eingebildeten Wirklichkeit«. Ausdrücklich sei nochmals betont, daß ein gründliches Versenken in die Welt nachimpressionistischer Kunstgestaltung wohl die Aufgabe der Gegenwart ist, ja vielleicht eine ihrer dringendsten. Aber Achtung vor dem Gewordenen ist der erste Grundpfeiler für die Wertung alles Werdenden.

Auch die Beziehungen des Neuerers zur bereits historischen Kunst sind bedeutungsvoll. Es ist wichtig, daß er überhaupt ein Verhältnis findet zu den großen Meistern der Vergangenheit und daß es kein konventionell gepflegtes ist, sondern ein selbständig erlebtes. Mit Entschiedenheit muß die Auffassung einseitiger Kathedergelehrter zurückgewiesen werden, die die Beschäftigung mit alter Kunst allein wissenschaftlicher Erkenntnis vorbehalten wollen. Es ist eine der vornehmsten Aufgaben jeder neuen Epoche, die Akzente in der ästhetischen Wertschätzung vergangener künstlerischer Blütezeiten neu zu setzen, die Verwandtschaft der Kunstgesinnung vergangener Jahrhunderte aufzuspüren und für das Schaffen der Gegenwart fruchtbar zu machen. Ihre Erfüllung kommt auch der reinen Wissenschaft zugute, indem sie entlegenere Stoffe neu heraufführt und zur Erschließung ihrer Probleme dringlicher auffordert. Asiatische und ägyptische Kunst, die Produktion primitiver Völker, heimischer und fremder, von den neueren Stilperioden endlich die Kunst der Gotik und des Barock fordern vor allem diese durchaus auf die Gegenwart zielende erneute Betrachtung. Welche beglückende Aussicht, wenn auch für das klassische Altertum und die italienische Renaissance eine gründliche Revision der erstarrten Werturteile sich Bahn brechen würde! Die revolutionierende Kraft zur Beseitigung überlebter ästhetischer Normen ist der sicherste Maßstab für die Bedeutung einer neuen Kunstbewegung. Es ist ein unbestreitbares Verdienst des »Kunstblattes«, daß es gleich im ersten Heft einen solchen Versuch zur Neubelebung zu Unrecht entrückter künstlerischer Werte unternimmt. Leider bleibt es ein unzulänglicher Versuch. Weniger charakteristisch hätten die dargebotenen Proben der gotischen Plastik nicht gewählt, zusammenhangloser mit dem Bemühen der Gegenwart die Proben deutscher Mystik nicht eingestreut werden können. Ganz indiskutabel ist die Abbildung einer Vitrine mit ägyptischer Kleinplastik aus dem Berliner Museum, die ein Erkennen der künstlerischen Werte wegen des kleinen Formats und der Häufung der Gegenstände überhaupt nicht zuläßt und durch eine unbeschreiblich billige, volkserzieherisch zum Besuch der Museen ermahnende Überschrift vollends lächerlich gemacht wird. Voraussetzung für solche Wiederbelebungsversuche bleibt die Übertragung der Aufgabe an erfahrene Forscher, die ihr Stoffgebiet bis in die feinsten Verästelungen aller Erscheinungsformen beherrschen und denen zugleich ein lebendiger Sinn lebt für das entscheidende künstlerische Geschehen der Gegenwart. Herr Westheim ist ein solcher Forscher nicht. Der zweite Grundpfeiler für ein gediegenes Urteil über die Kunst unserer Tage ist das lebendige Empfinden für historische Werte, das nicht stehen bleibt bei oberflächlicher Dokumentierung der Kenntnis beliebter Stilepochen und mit geschulter, äußerst behutsamer Hand tiefer hineinführt in das Geheimnis periodisch wiederkehrender Urtriebe künstlerischer Gestaltung.

Wichtiger noch als das Verhältnis zur Kunst der Vergangenheit ist die Art der Würdigung der neuen künstlerischen Werte selbst. Es ist gewiß nicht leicht, den rechten Ton zu treffen. Es gehört mehr Liebe als Geschicklichkeit dazu, mehr heißes, selbstloses Bemühen als eitle marktschreierische Gebärde. Niemals kann es sich bei »werdender Kunst« darum handeln, bestimmte Namen von zufälligem Modeklang zu Gruppen zusammenfassen und in abgegriffenem Jargon oberflächlich abzuhandeln. Eine neue Art eindringlicher Einführung muß gefunden werden, die sich nicht überschreit in stürmischer Lobeserhebung, die aber durch das innige Versenken in die vom Künstler neu erschlossene Welt die unwiderstehlich werbende Kraft des nur der Sache hingegebenen Kämpfers besitzt. Man wird nicht ein festumgrenztes Programm abarbeiten können, sondern sich willig allem zuneigen müssen, was den Stempel ehrlichen künstlerischen Strebens trägt. Eins allerdings wird dabei völlig unmöglich bleiben: die Garantie für absolute Werte. Es ist ein törichter Ehrgeiz, sich aufwerfen zu wollen zum Unfehlbarkeitsapostel für die Kunst der Gegenwart, die fließt und bei ständigem Wandel sich erst langsam festigt. Wenn Westheim von seiner Zeitschrift vorausverkündigt: »Alles Halbkünstlerische bleibt aus ihren Spalten«, so ist das eitle Phrase und Selbstbetrug. Nur völlige Unbestechlichkeit und ein untrügliches Gefühl für die Grenze von echtem Trieb und künstlicher Mache, von schöpferischer Kraft und virtuoser Nachempfindung können gefordert werden — die Nachwelt erst wird die richterliche Abstufung

der Talente vollziehen können. Und sie wird bei aller schonungslosen Sichtung von dem nichts ungeschehen wünschen, was geschaffen und gefördert wurde aus leidenschaftlicher Notwendigkeit, selbst wenn sein allzu zeitbedingtes Gepräge vor dem Forum der Ewigkeit zu leicht befunden werden sollte. — Praktisch wird vor allem möglichste Trennung von theoretischer Abhandlung und Vorführung einzelner Künstlerpersönlichkeiten gefordert werden müssen. Programmatische Erörterungen dürfen der Würdigung eines nur in sich selbst gegründeten Talents nicht den Weg versperren. Und die Darbietung jeder künstlerischen Erscheinung muß durch ausgiebige Proben ihrer Begabung, nicht durch neu erfundene Lehrsätze oder gar durch mystische Orakelsprüche gestützt werden. Der Text muß dem einzelnen Werk liebevoll nachgehen, an seiner Beschreibung und künstlerischen Ausdeutung haften, analysieren und nicht systematisieren. Vor allem aber wird er sich ängstlich hüten müssen vor jedem Wort, das nicht den zu fördernden Künstlern dient, sondern spielerisch zu unterhaltendem Selbstzweck herabsinkt. Für die unzulängliche Art Westheimscher Kunstbetrachtung ist sein ganz auf dreiste Anpreisung gestelltes Lob, die flache Redewendung von »elementaren Kunstgeistern« von »gottvoller Innerlichkeit« bezeichnend genug, nichts aber vernichtender als die üble journalistische Entgleisung, wertvolle literarische Zeugnisse der Vergangenheit in peinlich launiger Weise auf Künstler der Gegenwart umzudeuten. Ein Gedicht von Hölderlin mit »Munch«, eine Bemerkung von Delacroix mit »Mopp« zu überschreiben, ist grotesk. Taktgefühl und selbstlose Hingabe an die Aufgabe fehlen. Der dritte Grundpfeiler aber für die rechte Förderung der Gegenwartskunst ist ein verehrendes Herz.

Die strenge Forderung mag überspannt, die Abwehr verfrüht erscheinen. Gemessenere Zuschauer mögen geduldigere Hoffnung auf selbständige Wandlung zum Besseren hegen, mögen freundlicher geneigt sein, mit der Ungunst der Zeiten auch grundsätzliche Irrtümer und bedenkliche Leichtfertigkeit zu entschuldigen. Aber erinnern wir uns, daß das Häuflein derer, denen heute die Wahrung der geistigen Güter anvertraut ist, immer kleiner wird, so daß die wenigen, die ein Ausnahmeschicksal im alten Amte zurückließ, die Verantwortung in verschärftem Maße zu fühlen verpflichtet sind. Sie sind den Heimkehrenden Rechenschaft schuldig. Der Kunsthistoriker ist, wenn anders er seinen Beruf als schöpferische Aufgabe erfaßt, mit einem entscheidenden Teil seiner Arbeitskraft ein Diener werdender Werte. Und nur wenn er diesem Dienst draufgängerisch und mit gesteigerter Hingabe sich verschreibt, wird er in diesen Zeiten äußerster Anspannung die unbeirrte Erfüllung seines abwegigen Handwerks vor der Welt und vor sich selbst verantworten können. *CARL GEORG HEISE.*

BENNO BERNEIS

In Rösler und Berneis beklagt die Berliner Künstlerschaft die schwersten Verluste dieses Krieges. Und nach der Rösler-Ausstellung, in der es Abschied zu nehmen galt von einem Frühvollendeten, bereitet der Cassirersche Kunstsalon nun Berneis diese letzte Ehrung in einer schönen und würdigen Ausstellung, die das Lebenswerk des Gefallenen in seinen markantesten Stücken noch einmal vor Augen führt.

Auch wer Berneis zu kennen glaubte, wird diese Ausstellung als eine Bereicherung seiner Vorstellung und als eine endgültige Klärung empfinden. Nicht daß sie das Urteil zu verändern vermöchte. Aber wenn zuweilen die Umrisse der künstlerischen Gestalt schwankend und ungewiß erschienen, so wird hier das gleichsam aus einem Chaos emporwachsende, intensive Streben eines aus starkem Temperament und bewußtem Intellekt merkwürdig zusammengesetzten Talentes offenkundig. Ein Streben gewiß, das noch zu keinem letzthin gültigen und bleibenden Ziele führte. Berneis' Schaffen schließt mit einer großen Frage an das Schicksal, schließt mit der Frage an die Zukunft, die des Künstlers eigene Sorge war, und die nun keine Antwort mehr finden wird. Denn der Tod hat Berneis in der entscheidenden Stunde den Pinsel aus der Hand genommen, hat seinem Schaffen ein Ziel gesetzt, als es gegolten hätte, aus den neuen Erkenntnissen, zu denen er sich durchgerungen hatte, die letzte Folgerung zu ziehen. Vielleicht wäre der Künstler an dem Freskenauftrag, den der Architekt Wilhelm Kreis ihm gestellt hatte, gescheitert. In ihm selbst war ebensoviel Freude wie Sorge um diese Arbeit. Vielleicht aber wäre dieses Deckenbild ihm der entscheidende Schritt zu einer endgültigen Befreiung seiner Kunst geworden.

Die Ausstellung zeigt Proben der letzten großen Kompositionsversuche des Künstlers, von dem Georg, der zum ersten Male und mit glücklichstem Gelingen ein räumlich kompliziertes Motiv einfach und klar in den quadratischen Rahmen zwingt und mit schöner Selbstverständlichkeit in flächenhaftes Dasein bannt, bis zu dem stürzenden Engel, in dem die wesenhaften Elemente des Vorwurfs bis zu einer blassen Schemenhaftigkeit getilgt werden. Es lagen viele Gefahren auf diesem Wege, nicht zuletzt auch die Gefahr, bei der engen Berührung mit den Bestrebungen eines jüngsten Eklektizismus die Selbständigkeit des Empfindens und Gestaltens einzubüßen, die immer Berneis' bestes Teil gewesen ist. Er nähert sich in manchen dieser Versuche einer schematisierenden Aktmalerei, die den Gegenpol seiner ursprünglich ganz auf den individuellen Ausdruck eingestellten Kunst bildet. Zwischen diesen beiden Polen hätte der Ausgleich gefunden werden müssen. Das zeigt die Ausstellung deutlich, und man darf es beklagen, daß es Berneis selbst nicht beschieden war, seine Werke an den Wänden des großen Saales in Cassirers Kunstsalon zu sehen, wie wir es nun können, um das Erreichte zu prüfen, das Fehlende zu erkennen und den gewonnenen Boden zu neuer Arbeit zu bereiten.

Berneis ist ursprünglich und seiner Begabung nach Porträtmaler gewesen. Ihn interessierte alles Menschliche, und es lockte ihn die Erscheinung als Spiegel der Seele. Noch mit unbeholfenen und fast dilettantischen Mitteln wagte er sich an die schwierigsten

Aufgaben der Art. Allmählich erst entwickelte er als halber Autodidakt auf Grund dessen, was die zeitgenössische Berliner Malerei ihm an Anregungen zu geben hatte, einen Porträtstil und einen Grad von Sicherheit, wie er die Vorbedingung einer reifen künstlerischen Arbeit ist. Aber so sehr ihm diese gleichsam epischen Charakterschilderungen am Herzen lagen, es drängte ihn mehr noch, seinen lyrischen Visionen Gestalt zu geben, und diese beiden Elemente in seinem Schaffen zu versöhnen, war das Bestreben seiner letzten Versuche. Er sah andere neben sich, die einen geraderen Weg zu Zielen gegangen waren, die auch ihm immer deutlicher vorschwebten. Aber er war zu ehrlich, seine Vergangenheit zu verleugnen, um es ihnen nachzutun, und er suchte sich selbst emporzuarbeiten aus einer sorglosen Naturabschrift, die ihn nicht mehr befriedigte, zu einer formalen Umsetzung des Erlebnisses. Das Pallenberg-Porträt zeigt im Gegensatz zu den früheren, wie auch im Bildnis ein neuer Stil gewonnen ist. Der Ausdruck ist vereinfacht, die wesentlichen Züge sind in einfachen Flächen klar auseinandergelegt, die Farbe ist durchsichtig geworden. Von hier aus hätte es weiterzuarbeiten gegolten. Es wäre der Zwiespalt zu überwinden gewesen, der zwischen dem Stil der Bildnisse und dem der großen Kompositionen in dieser Ausstellung klafft. Denkt man jetzt an Berneis zurück, so haften sein Moissi, sein Reinhardt, sein Schildkraut oder die kleinen Bilder vom Rennplatz in der Erinnerung, Dinge, die des Künstlers eigenen Ansprüchen an sein Talent nur mehr in bedingtem Maße, nur als Vorstufen genügten. Er selbst sah etwas anderes vor sich als Ziel seiner Kunst. Er war im Begriff, Klarheit zu gewinnen über den Weg, den er zu gehen hatte. Die entscheidenden Vorarbeiten waren abgeschlossen. Aber das Werk, das er träumte, war ihm zu schaffen nicht beschieden.

Ein frühreifes Talent fand nicht den Weg in die strenge Schule, deren es bedurft hätte, das sichere Fundament zu bauen, auf dem er weiter arbeiten konnte. Spät mußte er selbst erkämpfen, was anderen eine gesunde Lehrzeit mitteilt. Zu spät, da ein hartes Schicksal seinem Leben vorzeitig ein Ziel setzte. *GLASER.*

NEKROLOGE

Der Lehrkörper der Berliner Universität hat am 11. März einen bedauerlichen Verlust durch den Tod des außerordentlichen Professors der Kunstgeschichte Geh. Reg.-Rat Professor Dr. **Carl Frey** erlitten. Frey ist fast sechzig Jahre alt geworden und hat mehr als drei Jahrzehnte an der Berliner Universität doziert. In dieser mehrere Generationen von Kunsthistorikern bildenden Lehrtätigkeit liegt der Schwerpunkt von Freys Leistung. Daneben hat er sich durch sein leider unvollendet gebliebenes Werk über Michelangelo weit bekannt gemacht; diese Früchte lange eindringender Studien stellen Frey in die erste Reihe der erfolgreichen Michelangelo-Forscher. In den letzten Jahren widmete sich der Verstorbene einer umfassenden Neuausgabe des Vasari. Er starb ganz unerwartet, mitten in der Tätigkeit.

Am 22. März, am Vorabend seines 83. Geburtstages, starb in Düsseldorf der Maler **Ernst Bosch.** Auf seinen zahlreichen harmlosen Genrebildern, von denen einige auch in deutsche Museen gelangt sind, fällt die sorgfältige und liebevolle Ausführung des Landschaftlichen auf. Auch als Bildnismaler ist der bis in die letzten Tage unermüdlich Tätige bekannt geworden. Der Schüler von Schadow, Sohn und Hildebrandt, der Freund Mintrops und vieler anderer bedeutender Düsseldorfer Künstler, war einer der besten Kenner des alten Düsseldorf, und da er mit der Verwaltung des für die neuere Kuntgeschichte nicht unwichtigen »Malkasten«-Archivs betraut war, konnte er den Historikern der Düsseldorfer Malerschule manchen guten Dienst erweisen. Im »Malkasten« hat denn auch den alten Herrn, einen der letzten Zeugen von Düsseldorfs Glanzzeit, da Rethel, Feuerbach und Böcklin Schüler der Akademie waren, ganz plötzlich und unerwartet der Tod ereilt. *C.*

PERSONALIEN

Die Maler Professoren **Martin Körte** und **Otto Seeck** sind zu ordentlichen Lehrern an der Hochschule für die bildenden Künste in Charlottenburg ernannt worden.

Dem Senator der Kgl. Akademie der Künste, Stadtbaurat Geh. Baurat Dr.-Ing. **Ludwig Hoffmann,** wurde vom Großherzog von Hessen die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Dem Divisionsgeistlichen **Dr. Fritz Witte,** Konservator des Schnütgenmuseums in Köln, wurde das Eiserne Kreuz erster Klasse verliehen.

Dr. Georg Minde-Pouet, unsern Lesern bekannt durch seinen trefflichen Aufsatz über die Czartoryskischen Sammlungen in Goluchow, ist zum Direktor der Deutschen Bücherei in Leipzig ernannt worden.

DENKMALPFLEGE

Tag für Denkmalpflege. Der geschäftsführende Ausschuß des Tages für Denkmalpflege — Vorsitzender Geh. Hofrat Prof. Dr. v. Öchelhäuser in Karlsruhe — hat beschlossen, in diesem Jahre Mitte September in Augsburg zu tagen. Diese Tagung war schon für 1914 geplant, wurde aber durch den Krieg verhindert. Inzwischen hat die Kriegstagung für Denkmalpflege in Brüssel im September 1915 stattgefunden. Der stenographische Bericht darüber ist erschienen. Die Tagesordnung des Augsburger Denkmalpflegetages wird binnen kurzem bekanntgegeben.

SAMMLUNGEN

Im Ehrensaal des **Münchener Deutschen Museums** und in seinen Nebenräumen soll eine Anzahl von hervorragenden Männern der deutschen Technik Denkmäler erhalten. Beschlossen wurde die Aufstellung der Denkmäler von Heinrich Hertz, Georg Simon Ohm, Philipp Reis, Otto Lilienthal, Eugen Langen und Nikolaus Otto.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 28. 6. April 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ZUR FRAGE DER HONORIERUNG VON EXPERTISEN

Ein angesehener, zur Zeit im neutralen Auslande lebender Kenner schreibt uns zu diesem Thema:

»Die Äußerungen des Herrn Dr. Tietze sind sehr interessant und seine klugen Darlegungen sympathisch; jedoch fühlt der mit den Klippen und Untiefen des Handels näher Vertraute rasch, wie fern Herr Dr. Tietze der Praxis steht. Er attestiert sich ja selbst in seinem Aufsatze diese Unparteilichkeit.

Verfehlt ist der Vergleich des Herrn Dr. Tietze mit dem Beruf der Rechtsanwälte oder gar der Ärzte; wer das Wesen der Tätigkeit dieser beiden Kategorien durchdenkt, wird rasch die vollkommen anderen Bedingungen ihres Wirkens erkennen.

Daß die Honorierung von Begutachtungen leicht weitere Schritte auf solcher Bahn nach sich zieht, indem der befragte Gelehrte, da er einmal Blut geleckt hat, sich bald nicht mehr mit einem einfachen »Honorar« begnügen wird, hat wohl auch Herr Dr. Tietze empfunden; denn er schlägt Kammern vor oder eine Art Syndikat. Für solche paritätischen Einrichtungen wäre aber die erste Voraussetzung, daß die Kenner sich gegenseitig anerkennen. Und es liegt nun einmal im Wesen des Kunstkenners, daß er auf seinem Spezialgebiete durchaus nicht geneigt ist, die Urteile anderer Spezialisten als den seinen gleichwertig oder gar überlegen zuzugeben. Schließlich bleibt es auch noch recht fraglich, ob die Expertise einer solchen Kammer von den Händlern und Sammlern so geschätzt werden würde, wie das heute frei erbetene Urteil einer frei gewählten Autorität; ob also nicht andere Formen der Begutachtungen sich daneben bilden würden.

Daß die Einrichtung von Experten-Kammern durchaus nicht in dem von Herrn Dr. Tietze gewünschten Sinne bessernd wirkt, zeigt auch das Beispiel Frankreichs. Dort gibt es ja staatlich organisierte »Experts«; sie haben auch eine weitreichende finanzielle Verantwortlichkeit (ein Punkt, den sich Verfechter bezahlter Expertisen auch einmal überlegen sollten!); wer aber die französischen Verhältnisse kennt, weiß, daß die wirklichen Autoritäten und gar die Museumsbeamten niemals zu den Experts gehören, sondern sich von deren Organisation fernhalten. Ein offizieller Expert gilt als eine Art Geschäftsmann.

Jedenfalls, und das hoffen gewiß viele mit mir, wird es immer Gelehrte geben, denen ihre Ansicht über ein Kunstwerk und die Äußerung dieser Ansicht nicht als verkäufliche Ware gilt; und das werden nicht die schlechtesten Kenner sein.

Meines Erachtens gibt es nur eine Möglichkeit, um als Forscher und Museumsbeamter die unbedingt notwendige ständige Fühlung mit dem Kunsthandel zu behalten, sich aber das Urteil ungetrübt zu bewahren: nämlich Ablehnung jeglichen Honorars für die Abgabe von Begutachtungen.«

Soweit der der Redaktion zugegangene Brief; sollten noch andere Meinungsäußerungen über die zur Debatte gestellte Frage eingehen, so wird sie die Redaktion gern veröffentlichen.

NEKROLOGE

Mit Trauer hat der weite Kreis seiner Freunde vernommen, daß der ausgezeichnete Kunstfreund und Sammler Dr. **Fritz von Harck** in Leipzig verschieden ist. Eine Würdigung seiner Persönlichkeit wird ihm Max Lehrs in der nächsten Nummer der Kunstchronik widmen; im Anschluß daran wird eine Darstellung seiner Sammeltätigkeit durch Richard Graul und Ulrich Thieme in der Zeitschrift für bildende Kunst folgen.

Ludwig Stutz †. In der badischen Heil- und Pflegeanstalt Illenau verschied am 6. März nach langem Leiden der Maler und Zeichner Ludwig Stutz. Geboren 1865 in Hoheneck (Württemberg), in Aschaffenburg und Frankfurt erzogen, hatte er seine künstlerische Ausbildung auf der Münchener Akademie unter L. Löfftz gefunden. Ein Jahr studierte er in Paris in der Académie Julian. Seine schon in der Studienzeit besonders hervortretende Begabung für die Karikatur — der Münchener Künstler-Sängerverein verwahrt in seinem Archiv viele wohlgelungene Blätter von seiner Hand — führte ihn frühzeitig in das Gebiet der politischen aktuellen Zeichnung. Mehr als 20 Jahre war er einer der Hauptmitarbeiter des Berliner »Kladderadatsch«. Sein bedeutendstes Malwerk aus der frühen Zeit ist eine in Menzelschem Geiste gehaltene vielfigurige Darstellung des Marktes auf dem Münsterplatz in Freiburg. Erst gegen Ende seines künstlerischen Schaffens (etwa von 1908 an) betätigte er sich wieder mehr als Maler. Seine fein abgestimmten vornehmen Blumenstilleben fanden im Berliner Kunstmarkt Anerkennung und Wertschätzung.

PERSONALIEN

Privatdozent Prof. Dr. **Eduard Firmenich-Richartz** ist zum Honorar-Professor in der philosophischen Fakultät der Universität Bonn ernannt worden.

AUSSTELLUNGEN

München. Bei Caspari sieht man eine Ausstellung »Junge Münchener Malerei«, die ungefähr einer Frühjahrs-Ausstellung der »Neuen Münchener Sezession« gleichkommt. Man sieht neben älteren Arbeiten E. Scharffs, unter denen das ganz aus der dekorativen Idee geborene, koloristisch ungemein zarte Meerbild von 1912 das wertvollste ist, eine sehr temperamentvolle Skizze von starkem farbigen Reiz zu einem Ölberg von Carl Caspar, eine harte und melan-

cholische Landschaft und ein Stilleben von gleichem Charakter von A. Kanoldt, sowie ältere Arbeiten von Püttner, Schwalbach, Unold und Stein, die nichts Neues über die bekannte Art dieser Künstler aussagen. Die beiden Landschaften von Erbslöh bedeuten gewiß einen Fortschritt gegen die früheren, nicht übermäßig persönlichen und etwas süßlichen Arbeiten, besitzen aber jetzt eine gewisse theatralische, effektvolle Note, die man gerne missen möchte. Bei Schinnerer erfreut wohl die Beschränkung im Format und der eindringliche Ernst, der sich hier dokumentiert, man wünscht sich jedoch, daß der Künstler aus diesen doch ziemlich trockenen Studien heraus uns einmal ein abgeschlossenes Bild schenken möchte, das seinen trefflichen graphischen Arbeiten vollkommen ebenbürtig sei. Schülein wirkt in der mit großem Fleiß durchgeführten Landschaft schwermütiger als sonst. Pellegrini zeigt wieder seine Fertigkeit auf den verschiedensten Gebieten; der große »Akt mit Palette« beweist wohl aufs neue die große Begabung des Künstlers zur Monumentalmalerei, scheint aber doch zu rasch vollendet, nicht ganz ausgeglichen. Besonders gelungen ist die sehr frisch hingeschriebene, farbig sehr geschmackvolle Landschaft »Am Wörthsee«.

Jagerspacher dokumentiert in seinem »Ölberg« wieder sein ungewöhnliches Können. Allein, bei genauem Zusehen erweist sich dieses Gemälde doch als eine Verwässerung des Grecoschen Vorbildes, besitzt zuviel von den Schattenseiten der älteren Münchner Atelierkunst und ist leicht süßlich im Kolorit. Mit den stärksten Eindruck der ganzen Ausstellung machen die Landschaften Oskar Coesters. Es ist nicht nur die außerordentliche Delikatesse des Kolorits, nicht nur die Eigenartigkeit der Farbengebung, die diese Bilder so reizvoll macht, sondern jener visionäre Zug, das traumhaft Erscheinungsmäßige dieser Bilder, was ich schon bei früheren Gelegenheiten als so bezwingend an den Arbeiten Coesters rühmen durfte. Als ein recht sympathischer Künstler stellt sich Hugo Kunz mit einer stark empfundenen Landschaft vor. Man möchte von diesem Künstler, der sich bisher mehr als Radierer mit Glück betätigt hat, gern einmal eine größere Anzahl von Bildern in einer Ausstellung vereinigt sehen. Die Landschaft von Walter Teutsch strömt die allen Arbeiten des Künstlers eigene große Ruhe aus; es wird von diesem Künstler weiter unten nochmals die Rede sein. — Die malenden Damen, die man zu dieser Ausstellung zugelassen hat, spielen keine besonders rühmliche Rollen, mit der einen großen Ausnahme von Frau Caspar-Filser, deren stark farbiges und doch ungemein zartes Blumenstilleben mit seinem konzentrierten Reichtum zu den besten Stücken der Ausstellung zu zählen ist. Die Kunst dieser hochbegabten Künstlerin, die eine Zeitlang zu stagnieren schien, ist erfreulicherweise wieder in Fluß gekommen, und die hier ausgestellten Stilleben bedeuten einen merklichen Fortschritt in dem viel lockerer gewordenen, flächigen Vortrag und in ihrer Kraft der Konzentration. Die anderen Frauen enttäuschen dagegen sehr durch ihre Unpersönlichkeit, vor allem kann ich es nicht verstehen, daß man die Arbeiten von Frau Häfliger-Jagerspacher zur Ausstellung zugelassen hat, vor allem schon deswegen nicht, weil sie für das Werk des Malers Jagerspacher nicht von Nutzen sind. Es erscheinen nämlich vor allem die beiden Frauenakte wie recht mäßige Plagiate von Arbeiten des Künstlers, und auch der »Biergarten« läßt das Dilettantische allzu sehr verspüren.

Bei Thannhauser zeigt Walter Teutsch eine größere Anzahl älterer und neuerer Arbeiten. Die Figurenbilder besitzen wohl wie alles bei Teutsch große malerische Kultur und dekorative Kraft, wirken aber bei allem aparten Kolorit fast etwas zu geschmackvoll. Dagegen darf man dem Landschafter Teutsch wohl uneingeschränkten Beifall zollen. Er verfügt über eine nicht gewöhnliche formale Phantasie und weiß mit seinen satten und doch zarten, ruhigen Farben uns Landschaftsbilder zu schenken, die in ihrer dekorativen Wirkung etwas Teppichmäßiges besitzen, in ihrem Ausdruck mitunter unwillkürlich etwas an Caspar David Friedrich erinnern und stets bei aller künstlerischen Umformung der Natur nie die Natur vergewaltigen. Ein gewisser Rest von Naturalismus im Sinn des alten Münchener Impressionismus verrät sich noch zuweilen bei der Malerei von Himmel und Wolken, doch dürfte Teutsch bei seiner großen Begabung auch hierfür bald den richtigen, seiner Kunst konformen Ausdruck finden und so seinen von wahrer Poesie erfüllten Werken vollständige Einheitlichkeit zu verleihen.

Schließlich sei noch ganz kurz auf eine Ausstellung von Plastiken des jungen Bildhauers Fritz Claus in der Galerie Baum hingewiesen. Man merkt bald, daß hier ein sehr begabter Künstler am Werke ist, der sehr vorsichtig vorgeht und dessen auf gründlichstem Naturstudium beruhenden Arbeiten gewissermaßen die Vorbereitung sind für Schöpfungen, die sich von dem Hildebrandtschen Ideal entfernen; was sich jetzt schon namentlich in den äußerst lebendigen Statuetten verrät. *A. L. M.*

Wien. Die Ausstellung von **Kriegsgraphik** im Österr. Museum für Kunst und Industrie will hauptsächlich jene Gebrauchsgraphik zeigen, die tief ins Volk gedrungen ist oder von offiziellen Stellen gepflegt wird, um tief ins Volk zu dringen; sie ist demgemäß kulturgeschichtlich in mehr als einer Hinsicht interessant — vor allem ergänzen die ausländischen Kriegsplakate aus der Sammlung Dr. O. Mascha vortrefflich, was uns von eigenen Straßenecken her geläufig ist — künstlerisch aber bietet sie so gut wie nichts. Zwar sagt der Katalog: »daß dort wo so viele Reproduktionen ausgestellt sind, originale Kunstblätter nicht fehlen dürfen, ist selbstverständlich, sie gereichen der Ausstellung zur Zierde«, aber dieser zierende Annex ist derartig ausgefallen, daß dem Eindruck einer um Kunst bemühten Industrie das Schauspiel einer industriell beflissenen Kunst sich peinlich zugesellt. Vielleicht war es Absicht, Gebrauchsgraphik und graphische Kunst völlig verschwimmen zu lassen, jedenfalls ist das von letzterer Dargebotene erschreckend armselig; einige allbekannte, noch dazu meist schwächere Blätter von Liebermann, Slevogt, Büttner, M. Richter, dann Alois Kolbs ehrliches, etwas hausbackenes Pathos, Josef Batós äußerlich und innerlich erlebte Eindrücke, Oskar Laskes und Berth. Löfflers Ringen mit dem ihnen ungefügen Stoff — solche und wenige ähnliche Ausnahmen lassen, bescheidene Lichtlein in grauer Nacht, die übrige Öde noch trostloser erscheinen. Diese Kunstblätter, die nach den Worten des Katalogs »über Veranlassung von öffentlichen Stellen oder von privater Seite als Erinnerungsblätter an bestimmte Heerführer und Heeresteile, sowie an Episoden des Weltkrieges, als Gedenkblätter für dekorierte und gefallene Soldaten zum dauernden Gedenken in Schule und Haus, entstanden sind«, diese Blätter sind nicht Graphik aus dem Krieg, sondern Graphik trotz des Krieges. In diesem graphischen Kramladen wird alles ausgeboten, was mit dem Krieg zusammenhängt — illustrierte Brotmarken, satyrische (so sagt der Katalog) Landkarten, Vivatbänder usw. —, nur die eine Kleinigkeit, was der Krieg und seine Not an schöpferischer Künstlerkraft frei gemacht haben, wurde vielleicht nicht so sehr übersehen als sorgfältig ausgeschlossen; die Mappen von Eberz, die immerhin zum stärksten graphischen Widerhall des Krieges gehören, liegen wohl auf, aber geschlossen; ihre Titel, nicht ihr künstlerischer Ehrgeiz machen sie für diese Ausstellung geeignet. *H. T.*

STIFTUNGEN

Die Tiedge-Stiftung in Dresden kann jetzt auf ein 75jähriges Bestehen zurückblicken. Sie dient zur Unterstützung von deutschen bildenden Künstlern, Dichtern und Musikern sowie von Angehörigen solcher; sie wurde von Freunden und Vertretern des am 9. März 1841 in Dresden verstorbenen Dichters Christoph August Tiedge mit bescheidenen Mitteln gegründet und trat am 31. Januar 1842 in Kraft. Sie erhielt dann einen starken Zuwachs von 450000 M. aus dem Ertrage der Schillerlotterie von 1859, d. h. der Allgemeinen deutschen Nationallotterie, die der Major Serre auf Maxen bei Dresden zu Schillers hundertstem Geburtstage veranstaltete, aus der die Schiller-Stiftung hervorgegangen ist. Major Serres Büste, im Auftrage der Tiedge-Stiftung vom Bildhauer Donndorf hergestellt, steht im Dresdener Stadtmuseum. Aus den Erträgnissen der Tiedge-Stiftung wurde von 1862 bis 1915 die ansehnliche Summe von 829880 M. für Ehrengaben und Unterstützungen, 278464 M. für Aufträge und für den Ankauf von Werken der bildenden Kunst ausgegeben. Es wurden u. a. folgende hervorragende Werke von der Tiedge-Stiftung angekauft oder in Auftrag gegeben: die Marmorgruppe Drama von Max Klinger im Albertinum zu Dresden, der Gerechtigkeitsbrunnen von Bruno Fischer auf dem Holbeinplatze zu Dresden, das Otto Ludwig-Denkmal von Arnold Kramer (Braunschweig) in der Bürgerwiese zu Dresden, vier Reliefs von Martin Engelke in der Vorhalle des Annenfriedhofs in Dresden-Löbtau, die bronzene Eingangstür der Jakobikirche zu Dresden von Hans Hartmann-Maclean, zwei bronzene Figuren in der Turnhalle des Allgemeinen Turnvereins zu Dresden an der Permoserstraße von Richard König, die Büste Schopenhauers von Sintenis im Stadtmuseum zu Dresden. Der Bericht der Tiedge-Stiftung für 1916 weist einen Vermögensbestand von 661880 M. 45 Pf. am Schlusse des Jahres auf. Ausgegeben wurden 19200 M. an Ehrengaben und Unterstützungen, 5500 M. für fünf Gemälde und eine Zeichnung, die teils dem Dresdener Stadtmuseum, teils dem Museum zu Freiberg, teils dem Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden überwiesen wurden, 500 M. für mehrere Entwürfe zu einer Gedenktafel für Gerhard und Wilhelm von Kügelgen und 54 M. für Instandhaltung des Denkmals und der Grabstätte Tiedges. Verfügbar blieb ein Bestand von 40595 M. 7 Pf., wofür u. a. ein größeres plastisches Werk ausgeführt werden soll. Die 66 Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter und Schriftsteller sowie Hinterlassenen von solchen und von Kupferstechern verteilen sich auf ganz Deutschland, Österreich und die Schweiz. Vorsitzender der Tiedge-Stiftung ist jetzt Bürgermeister a. D. Leupold, Mitglieder des Vorstands sind u. a. Geh. Räte Dr. Woldemar von Seidlitz, Prof. Dr. Georg Treu und Bildhauer Prof. Robert Diez, Geh. Hofräte Prof. Bracht und Prof. Kießling.

LITERATUR

Woltmann und **Woermann,** *Geschichte der Malerei.* Die Malerei des Mittelalters. Neu bearbeitet von *M. Bernath.* Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1916.

Die stets bedenkliche und heikle Aufgabe, ein wissenschaftliches Werk neu zu bearbeiten, hatte in diesem Falle besondere Schwierigkeiten; das alte Gerüst unberührt zu lassen und nur durch Zufügung der unumgänglich notwendigen Ergänzungen zu modernisieren, war bei einem Buch fast unmöglich, dessen Wert von Anbeginn an nicht so sehr in seinen allgemeinen Ideen als in der bewunderungswürdigen Beherrschung und völligen Durchdringung des vor vier Jahrzehnten zugänglichen Materials bestanden hatte. Bei Burckhardts Werken mochte man den unvergänglichen Kern in einer von Auflage zu Auflage wachsenden Menge von Zufügungen zu erdrücken versucht sein, bei Woltmann war — zumal nach so vielen Jahren — ein radikaleres Verfahren nötig, hier mußte auch die Form in Stücke gehen und der ganze in der Menge gewachsene und in der Auffassung erneute Stoff völlig neu gegossen werden. Der Bearbeiter hat aber den Rahmen allgemeiner Ideen, der der ursprünglichen Denkmälerkenntnis durchaus entsprechend gewesen war, bestehen lassen und eine Reihe neuerschlossener Denkmäler unorganisch hineingestopft; auf dem höchst gründlichen Woltmannschen Unterbau wächst nun ein recht wurzelschwacher Bernathscher Strandhafer. Diese überarbeitete Geschichte der mittelalterlichen Malerei ist nichts als eine ziemlich dürre Kompilation; aller angewandte Fleiß macht keine wissenschaftliche Leistung daraus. Nicht daß der Bearbeiter hie und da etwas von der Literatur — und häufig sehr Wesentliches — übersehen, oder daß er Denkmäler der Malerei — und häufig höchst bedeutende — ausgelassen hat, mache ich ihm zum Vorwurf; hätte er nur das, was er an Material und Literatur dem alten Grundstock zufügt, innerlich bewältigt! Sondern, daß die neue Literatur, die er bringt, zumeist nur wie äußerlich angeklebt und in der eigentlichen Darstellung nicht verwertet ist, daß die wesentlichen Lücken im Material dort sind, wo die Woltmannschen Paragraphen keine Gelegenheit zum Nachfüllen boten, und daß die Würdigung der neu eingeführten Denkmäler — der alten Führung ermangelnd — über ein hilfloses Stammeln nicht hinauskommt (so z. B. was S. 12 f. über S. Maria Antiqua gesagt wird), all das macht dieses Buch zu einem zwieschlächtigen Produkt, dessen einziges Verdienst und schlimmster Fehler es ist, die Erinnerung an eine der wertvollsten Inkunabeln der deutschen Kunstgeschichtsschreibung heraufzubeschwören. Dem Text sind 432 Abbildungen angehängt, zum größten Teil das allerlandläufigste Illustrationsmaterial, zum kleineren eine nicht unerwünschte Ergänzung dazu, aber vielfach so klein, daß sie zu wissenschaftlicher Arbeit nicht genügen; auch diese Partie des Buches zeugt, wie der Text, von einer Gesinnung, die sehr verschieden ist von der, aus der Woltmanns Buch einst entstand und die hoffentlich nach dem Kriege die kunstgeschichtliche Produktion wieder stärker beherrschen wird, als dies zuletzt vielfach der Fall war. *H. T.*

Über das **Graphische Werk Otto Greiners** erscheint demnächst im Verlag der Kunsthandlung Ernst Arnold, Dresden, ein ausführlicher Katalog, verfaßt von Professor Dr. Julius Vogel, Direktor des Leipziger Museums der bildenden Künste. Das Werk wird neben der ausführlichen Beschreibung der Blätter eine Würdigung Greiners als Graphiker enthalten, es werden 12 ganzseitige Lichtdrucktafeln beigegeben von den markantesten und seltensten Blättern, außerdem werden alle übrigen Blätter Greiners — etwa 90 — abgebildet, je vier auf einer Tafel, so daß das Werk mit dem vollständigen Illustrationsmaterial einen genauen Überblick über Greiner als Griffelkünstler bieten wird.

FORSCHUNGEN

Dirck (Rodrigo) Stoop. Aus dem Besitze der verwitweten Gräfin Eugen Csáky, geb. Reichsgräfin von Stadion, gelangten am 26. Februar anläßlich der 34. Kunstauktion von Albert Kende in Wien (I. Kärtner Straße 4) zwei große Gemälde des Dirck Stoop zur Versteigerung (Nr. 71 und 72, Abb. daselbst), welche in kunst- und kulturhistorischer

Hinsicht gewisse Bedeutung haben — und in der einschlägigen Literatur nicht bekannt zu sein scheinen. Wurzbach erwähnt sie in seinem niederländischen Künstler-Lexikon (Bd. II, S. 666) nicht. Stoop, welcher um 1651 bis 1652 noch in seiner Heimatstadt Utrecht tätig war, verließ dieselbe und wurde später in Lissabon Hofmaler. 1662 begleitete er von dort die Infantin Katharina von Braganza, Tochter Johanns IV. von Portugal, nach London, wo sie sich im Mai desselben Jahres mit Karl II. von Großbritannien verheiratete. Aus diesem Jahre stammt ihr von Stoop gemaltes Brustbild in der National Portrait Gallery in London. Die Reise der Infantin von Portugal nach ihrer neuen Heimat verewigte der Künstler in einer Folge von sieben Radierungen (B. 13—19), von der Ankunft des großbritannischen Gesandten, Lord Montague, in Lissabon, den 28. März 1662 bis zu ihrer Ankunft mit Karl II. in Hampton Court. Acht weitere radierte Blätter: Ansichten von Lissabon mit Widmung an die Königin Katharina (1662) stehen mit seinem Aufenthalt in Portugal in Zusammenhang — sie sind, nebenbei bemerkt, in kompletter Folge sehr selten (vgl. Naglers Künstler-Lexikon, Bd. XVII, S. 408, Nr. 20—27). Im Mauritshuis zu Haag hängt ein großes, leider stark mitgenommenes Bild als Werk des Stoop mit der Ansicht der Kirche und des Klosters von Belém bei Lissabon (Nr. 172). Nach der Abbildung des Bildes Nr. 72 in dem Kendeschen Auktionskatalog zu urteilen, scheint dieselbe Komposition wie auf dem Haager Bilde vorzuliegen: rechts die perspektivische Darstellung des Klosters und der Kirche, links der Tejo mit Seglern. Auch kehrt im Vordergrunde rechts der große Brunnen mit dem Jäger und Hunden und der am Boden kauernde Bettler wieder, der seinen mit der vorgestreckten Rechten gehaltenen Hut den vorbeireitenden zwei vornehmen Herren, denen zwei Begleiter zu Fuß voranschreiten, zum Almosen hinhält. Vor der Kirchenmauer steht eine von vier Pferden bespannte Karosse. Die Maße der beiden Bilder stimmen so ziemlich überein. Das Haager Bild mißt in der Höhe 111,5, in der Breite 179 cm, das Csákysche Bild ist in der Höhe 125, in der Breite 179 cm groß. Der Auktionskatalog gibt einfach an: »Große Baulichkeiten mit Kirche gotischen Stils, an einer Meeresküste« usw. ohne zu sagen, daß es sich hier um das berühmte Convento dos Jeronymos de Belém bei Lissabon handle, zu welchem Emmanuel I. zum Andenken an die glückliche Heimkehr von Vasco da Gama von Ostindien (1499) den Grundstein legte. Es wäre gewiß nicht uninteressant festzustellen, in welchem Verhältnis das Haager Bild zum Csákyschen steht, ob beide Bilder miteinander genau übereinstimmen und ob der Künstler auch beide eigenhändig gemalt hat.

Als Gegenstück zu dem genannten Bilde Nr. 72 des Auktionskatalogs steht das andere (in den Maßen gleich große), welches daselbst unter Nr. 71 angeführt ist. Dargestellt ist ein weiträumiger Platz mit Brunnen, den ein mächtiges Gebäude in Seitenansicht, dessen vorderster Teil mit einer ziemlich niedrigen Kuppel bekrönt ist, begrenzt. Im Vordergrunde rechts eine von vier Pferden gezogene Karosse (wie auf Bild Nr. 72), die vorne, hinten und auf der Seite eskortiert wird. Der Platz selbst ist überdies sehr reich staffiert mit allerlei Figuren, Kutschen usw. Besonders fallen links drei vornehm gekleidete Reiter auf, vor welchen zwei Männer schreiten — die Pferde sind, wie auch auf anderen Werken Stoops, meisterlich gemalt. Hinter dem schloßähnlichen Bau erheben sich auf einer Anhöhe verschiedene hohe Baulichkeiten. Links vom Platze erblickt man den Fluß mit vielen Seglern darauf. Um welchen bedeutenden Bau es sich handelt, konnte infolge Mangels an Vergleichsmaterial hier nicht festgestellt werden. Zu vergleichen wären wohl in erster Linie jene bereits erwähnten radierten Ansichten von Lissabon. Gewiß kommt hier ein dicht am Tejo in Lissabon gelegener Bau (Kgl. Schloß?) in Betracht, der möglicherweise bei dem großen Erdbeben von 1775 auch zerstört wurde. Dieses Bild ist nicht nur künstlerisch bedeutender als sein Gegenstück, sondern auch deswegen wichtig, weil es die Bezeichnung des Künstlers: Rodrigo S.....f. 1663 trägt, also jene Signatur, die Stoop seit seinem portugiesischen Aufenthalt zu gebrauchen pflegte, also im Gegensatze zu der Bezeichnung D. Stoop, die sich auf seinen Werken der 1640er und 1650er Jahre findet, so z. B. auf den Bildern in Kopenhagen, Prag (Gal. Nostitz), Amsterdam, Wien (Gal. Schönborn, Liechtenstein) usw.

Die beiden Bilder, welche sich seit langer Zeit im Schloß des Grafen von Csáky bei Pozsony (Preßburg) befanden und uns seit einer Reihe von Jahren bekannt sind, liefern einen weiteren Beitrag zu Dircks künstlerischer Tätigkeit. Vielleicht läßt sich mit Hilfe von Vergleichsmaterial nicht nur der Bau, sondern auch die auf dem Bilde Nr. 71 geschilderte Hauptdarstellung mit der großen Karosse herausfinden. Die Begebenheit dürfte mit der Vermählung der Infantin Katharina von Portugal in Verbindung stehen.

Gabriel v. Térey.

Nachtrag.

Joseph Meder in Wien hatte die Güte, auf meine Anfrage, ob das auf Bild Nr. 71 dargestellte große Gebäude auf Radierungen von Stoop vorkommt, folgende ausführliche Auskunft zu erteilen: »Bei der Folge der Lissaboner Ansichten (bei Bartsch nichts erwähnt) kommt ein Blatt mit derselben Ansicht vor wie bei Kende Nr. 71; fast genau von demselben Standpunkt aus aufgenommen, nur daß, entsprechend dem einen oder anderen Zweck, kleine Veränderungen eingeführt wurden. So die Kaimauer, im Bilde nicht vorhanden, die in der Radierung von der linken Turmecke aus geradeaus zu dem Beschauer quer über dem Schloßplatz sich erstreckt. Das Bild scheint das richtige zu zeigen. Die Gebäude des Hintergrundes kommen in derselben Einteilung und Aufbau vor. Die Unterschrift sagt: „O Palacio Reyal de Lixboa". Ferner kommt auf Stoops anderer Radierungsfolge (B. IV 99, 13—19) „Voyage de Catherine", Infante de Portugal etc. auf Blatt 14 dieselbe Schloßpartie noch einmal vor, nur freier umgestaltet, mit englischer und portugiesischer Aufschrift: „Reais festas e areos triumfais Em Lixboa q se fizeraõ na Partiva da Sma Donna Catarina Rainha da gram Bretanha. The publique proceedings etc." Der Eckpavillon zur Linken kommt außerdem noch auf Blatt 15 von der Seeseite aus gesehen vor. Stoop hatte jedenfalls viele Zeichnungen mitgebracht, die dann in den radierten Blättern verwendet wurden.«

Durch diesen Vergleich der in Frage kommenden zwei radierten Folgen mit dem Bilde Nr. 71 des Kendeschen Auktionskataloges ist somit in erfreulicher Weise mit Bestimmtheit festgestellt, daß es sich hier um den damaligen, am Tejo liegenden kgl. Palast in Lissabon handelt.

Gabriel v. Térey.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 29. 20. April 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

FRITZ v. HARCK

Am 26. März starb, fast 62 Jahre alt, in Leipzig Dr. Fritz v. Harck, ein feinsinniger Kunstfreund und ein liebenswerter Mensch, dessen Heimgang alle, die ihm im Leben näherzutreten das Glück hatten, mit tiefer Trauer erfüllt.

Harck war am 26. April 1855 in Leipzig geboren. Wir lernten uns vor mehr als 40 Jahren im Berliner Kupferstichkabinett kennen, wo er damals als Volontär arbeitete und ich mich mit den Vorstufen des Wissens bekannt zu machen suchte. Eigentlich begründete unsere Freundschaft ein Privatissimum, das Max Jordan vor einem Hörerkreis junger Leute hielt, die er allwöchentlich in seinem gastlichen Hause auf der Kurfürstenstraße um sich versammelte und zuerst mit geistiger, dann mit leiblicher Nahrung speiste. Zu diesem Kreise gehörten mehrere, die mir im späteren Leben als gute Freunde nahe blieben, besonders Peter Jessen, Henry Thode und Fritz Harck. Die beiden Letzteren, als Lieblingsschüler Thausings in Wien, scherzweise »die Dürerbuben« genannt, hielten fest zusammen, wohnten auch, soviel ich mich erinnere, 1879 in München miteinander, wo wir uns wiedertrafen und unter den Kastanien des Hofgartens mit den Malern Piglhein und Neubert unvergeßliche Nachmittagsstunden verlebten. Harck war ebenso mit Lenbach, Gedon und Wilhelm Busch befreundet, und Lenbach hat das Problem seiner blauen Augen in einem köstlichen Porträt zu lösen gesucht, das wir damals wegen des malerischen Nachthemdkragens lebhaft bespöttelten. Denn unser Freund war immer à quatre épingles gekleidet, d. h. nie geckenhaft, aber mit äußerstem Geschmack, und er hätte sich gewiß niemals vor anderen mit halbentblößtem Halse und weichem Hemdkragen gezeigt.

1880 promovierte er in Zürich bei Rahn und Vögelin, und zwar mit einer sehr sorgsamen Arbeit über das Original von Dürers Postreiter. Er versuchte darin den Nachweis, daß Thausings Lehre, der Meister W sei nicht Wenzel von Olmütz, sondern Dürers Lehrmeister Wolgemut, richtig und wohlbegründet sei, und publizierte als Beleg dafür den bis dahin unbekannten, mit W signierten Postreiter, den er für das Vorbild zu Dürers bekanntem Stich erklärte. Er hatte den nur 1609 von Quadt von Kinckelbach erwähnten Stich in einem sonst wertlosen Konvolut bei Boerner erworben, denn er war immer ein Glückskind. Als 1889 meine Monographie über Wenzel von Olmütz erschien, mußte ich seine Hypothese von der Priorität des Postreiters mit dem W über den Haufen werfen, indem ich nachwies, daß auch dieser Stich von Wenzel von Olmütz herrühre und nicht das Vorbild zu jenem Dürers, sondern eine Kopie danach sei. Ich widmete das Buch daher »in alter Freundschaft meinem lieben Gegner in W«. Er nahm es mit Humor, ja sogar mit Beifall auf und brachte mir zu meinem 60. Geburtstag das kostbare Original des Streitobjektes mit der gleichen Widmung unter Glas und Rahmen.

Ein ähnlich glückhafter Fund wie der Postreiter gab Harck zu dem Aufsatz über einige unbekannte Bilder Hans Baldung Griens im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen[1]) Veranlassung. Der Fürst Liechtenstein hatte eine Perle seiner Wiener Galerie, die Lebensalter von Hans Baldung, wie man sich erzählte, aus frommen Bedenken gegen die Nacktheit der darauf dargestellten sieben Weiblein, unter der Hand verkauft. Harck fand das trefflich erhaltene Bild 1881 durch einen glücklichen Zufall in Paris wieder und erstand es bei der Versteigerung im Hôtel Drouot für einen Spottpreis. Es hing dann bis 1911 als Hauptschmuck seines schönen mit einer Nürnberger Täfelung versehenen Zimmers in Seußlitz an der Elbe. Dies väterliche Gut mit seinem geräumigen Schloß, den statuengezierten Gartenterrassen, Weinbergen und weite Ausblicke über Strom und Land gewährenden Lusthäuschen, schattigen Alleen, Jagdgründen, Karpfen- und Forellenteichen, Obst- und Gemüsegärten hatte er im Laufe der Jahre zu einem durch alle Künste geweihten, wundervollen Herrensitz umgestaltet.

Eine 1885 unternommene Weltreise gab ihm Gelegenheit, das Schloß mit chinesischem Porzellan, japanischen Bronzen und Stickereien, indischer Keramik und mannigfachen Jagdtrophäen zu schmücken. In späteren Jahren ging er regelmäßig mit Bode, an dem er mit großer Verehrung und Liebe hing, zu den Sitzungen des Kunsthistorischen Instituts nach Florenz, des öfteren auch mit Graul und dem durch seine Zinnsammlung und seinen guten Humor gleicherweise bekannten Freund Zöllner. Immer kehrte er mit Schätzen reich beladen aus Italien heim.

Ich habe nie einen Menschen gefunden, der es wie Harck verstanden hätte, alle Pracht der Welt mit so feinem Sinn für Form und Farbe in seinen Wohnräumen zu vereinen und diesen dennoch den Charakter des Protzigen oder Museumshaften fernzuhalten, ja sie im Gegenteil zum behaglichsten und gemütlichsten Aufenthalt zu gestalten. Die Feiertage, die ich zu Ostern, zu Pfingsten, zur Sommers- oder Herbstzeit mit den Meinigen in Seußlitz verleben durfte — auch Tschudi gehörte dem Kreis der Intimen an — werden mir stets als Lichtblicke des Lebens in dankbarer Erinnerung bleiben.

---

1) Bd. XI. (1890) p. 88.

Seit Harck 1887 eine Lebensgefährtin gefunden, die ihm, seine Kunstinteressen teilend, als guter Kamerad zur Seite stand und seine letzten, von schweren Leiden heimgesuchten Jahre mit aufopfernder Hingabe zu erleichtern bemüht war, lebte er den Winter über in Berlin und bezog nach dem Tode der Eltern 1910 das väterliche Haus in Leipzig, das er nun, wie früher Seußlitz, mit Kunstwerken erlesener Art auszustatten bemüht war. Seine Gemäldesammlung, über die in dieser Zeitschrift von anderer Seite berichtet werden wird, und die hervorragende Bilder von Leonhard Beck, Hans Schäuffelin, Jacopo da Sellajo, Cima da Conegliano, Lorenzo Costa, Lorenzo Lotto, Scarsellino und Guardi enthielt, seine italienischen Majoliken und die deutsche Keramik, Gläser, Kleinplastik und Teppiche fanden hier eine mustergültige Aufstellung. Es war rührend zu sehen, wie glücklich ihn jede neue Erwerbung machte, welche Freude ihm ein blauer Brocatello gewährte, von dem er in Florenz gerade noch so viel Meter, wie für dies oder jenes Zimmer nötig waren, aufgetrieben hatte, oder ein Paar leuchtertragende Engel, die ihm als Abschluß der Kaminbekrönung fehlten, eine Grisaille von Tiepolo, die sich als Sopraporto verwenden ließ. Denn es war ihm Lebensbedürfnis, sich mit Schönheit zu umgeben, und instinktiv fand er für jedes Kunstwerk den rechten Platz, wo es nach Form und Farbe am besten zur Geltung kam und sich der stillen Harmonie des Ganzen zwanglos einfügte.

Seine fachwissenschaftlichen Studien führten ihn, abgesehen von den schon oben genannten Arbeiten über deutsche Kunst, vorwiegend auf das Gebiet der italienischen Malerei, und hier bevorzugte er wieder die Ferraresen. 1884 erschien seine grundlegende Abhandlung über die Fresken im Palazzo Schifanoja zu Ferrara[1]), 1888 ein sehr sorgfältig gearbeitetes Verzeichnis der Werke des Cosma Tura[2]) und im gleichen Jahre der Artikel »Aus amerikanischen Galerien«[3]), wohl einer der ersten sachverständigen Berichte über den Kunstbesitz jenseits des großen Wassers. Es folgten Aufsätze über die ferraresischen Bilder in Berliner Privatbesitz[4]), über die Italiener daselbst[5]) und im Anschluß daran eine Reihe von Artikeln über die Italiener in deutschen Privatsammlungen[6]). Damit schloß seine literarische Tätigkeit ab.

Seit er die Wintermonate regelmäßig in Leipzig zubrachte, nahm er regen Anteil am Kunstleben seiner Vaterstadt und bekleidete verschiedene Ehrenämter, namentlich das eines ersten Vorsitzenden des von ihm begründeten »Vereins der Freunde des Kunstgewerbemuseums«. Letzteres verdankt ihm viel wichtige und wertvolle Zuwendungen, und ihm hat er auch seine gewählte keramische Sammlung hinterlassen.

1) Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen V. p. 99.
2) Ebenda IX. p. 34.
3) Repertorium für Kunstwissenschaft XI. p. 72.
4) Archivio storico dell'arte I. (1888) p. 102.
5) Ebenda II. (1889) p. 204.
6) Ebenda: Vieweg in Braunschweig und Speck v. Sternburg in Lütschena III. (1890) p. 169. — Weber in Hamburg IV. (1891) p. 81. — Fürst von Hohenzollern in Sigmaringen VI. (1893) p. 385.

Fritz Harck war in seiner Jugendzeit, ja eigentlich bis zu den letzten Lebensjahren, in denen die Krankheit ihn vorzeitig altern machte, ein bildschöner Mensch. Die blauen Augen, die so seltsam zu der bräunlichen Hautfarbe kontrastierten, hatten, wenn er einen im lebhaften Gespräch anblickte, etwas schlechthin Bezauberndes, und bezaubernd war die sich immer gleich bleibende Liebenswürdigkeit seines Wesens, die treue Freundschaft, die er den Freunden hielt. Es ging von seinem ganzen Wesen ein strahlender Sonnenschein aus, der überall wohlige Wärme und Behaglichkeit verbreitete, wo immer er als Wirt oder Gast im Kreise Gleichgesinnter saß. Wie gut verstand er die Kunst, fröhlich zu sein mit den Fröhlichen, und wie wußte er durch einen Händedruck, durch einen verstehenden Blick, aus dem all seine Liebe und Herzensgüte hervorleuchteten, wärmstem Mitgefühl und treuester Teilnahme an fremdem Leid Ausdruck zu geben!

Allem Strebertum, allem falschen Schein war er abhold, hatte nur den einen Ehrgeiz, als anständiger Mensch und vornehmer Charakter zu gelten, und als ihm der König, der 25 Jahre lang sein Jagdgast in Seußlitz gewesen war, 1911 den erblichen Adel verlieh, nahm er diese neue Würde, wie sie ja auch wohl gemeint war, als ein Zeichen persönlich freundschaftlicher Gesinnung. — Eitelkeit oder Stolz waren ihm sein Leben lang wesensfremde Begriffe.

Harck hatte stets eine offene Hand und eine geradezu rührende Zartheit im Schenken. Er wußte der Gabe alles Bedrückende für den Empfänger zu nehmen und sich den Anschein zu geben, als ob man im Gegenteil ihm mit der Annahme die größte Freude bereite. Sein Lob ist schwer zu erschöpfen, und wenn ich als einer seiner ältesten Freunde ihm hier einen breiteren Raum eingeräumt habe, als es der Ort vielleicht rechtfertigt, so mag mir der Leser verzeihen, denn ich kann an seiner kaum geschlossenen Gruft nur klagend mit dem Dichter ausrufen:

„Ach sie haben
einen guten Mann begraben;
und mir war er mehr!"

MAX LEHRS.

BELGISCHES KUNSTLEBEN

Während der nun zweieinhalbjährigen deutschen Besetzung hat in Belgien das Interesse für Kunst entschieden zugenommen. Man soll nicht sagen, daß die Kunst erzieherisch und auf den Menschen vertiefend gewirkt hätte; bis zu einer solchen allgemeineren Anteilnahme für künstlerisches Leben ist es, trotz der künstlerischen Anlage der Bevölkerung in Belgien, noch ein weiter Schritt. Es gibt in diesem Lande weder Zeitschriften für angewandte Kunst wie die deutschen: »Innendekoration« oder »Kunst und Dekoration«, noch eine Heimatschutzbewegung oder irgendwelche, dem »Kunstwart« ähnliche, breit zusammenfassende Monatsschriften zur Bildung von Gemüt und Geschmack. Darum kommt das jetzt der Kunst bereitstehende Interesse auch mehr aus der Beschäftigungslosigkeit und aus der Sucht nach nur ein

bißchen Reiz und Anregung; die Belgier sind ja von den Vorgängen draußen, von jederlei inneren Preß-Kampagne, vom Zeitvertreib des Parlamentsgezänks völlig abgeschnitten. So veranstaltet man denn Kunstausstellungen; bis in die kleinsten Städte ist das zur Mode geworden; oft verbindet man damit auch einen Wohltätigkeitszweck. So leistete sich z. B. das Städtchen Houdeng (Wallonien) im vorigen Dezember eine Ausstellung »im Festsaal der Gesellschaft für Gartenbauer«, die in fünf Abteilungen zerfiel: 1. Malerei, Bildhauerei, Ätzungen; 2. Leder- und Metallbearbeitungen; 3. Bemalungen auf den vom amerikanischen Hilfskomitee verwendeten Leinwandsäcken; 4. Stickereien und Spitzen; 5. Puppen. Verviers, La Louvière, Namur, Ath, Binche, Arlon hatten ihre wesentlich wallonischen Künstlern gewidmeten Kunstausstellungen, während in Mecheln und Löwen vornehmlich die Künstler flämischer Abstammung zur Schau kamen. Häufig sind weiter die Architektur-Ausstellungen. Die deutschen Behörden ermuntern diese Versuche der einheimischen Baumeister, ihre Entwürfe für den Wiederaufbau zerstörter Häuser und für die hierbei zu berücksichtigenden Stadtverschönerungen der Offentlichkeit vorzulegen. Die bedeutendste Ausstellung der Art fand September 1916 in Löwen statt. Es waren hier Bilder und Risse aus Löwens Vergangenheit aufgelegt, man sah in photographischen Abbildungen Muster von Villen, Hotels, städtischen Amtsgebäuden, wie sie während der letzten dreißig Jahre in Belgien errichtet waren, eine besondere Abteilung war den Arbeiterwohnungen (80 Projekte) und den Dorfanlagen vorbehalten und unter der Überschrift: »Wie man nicht bauen soll« sah man jene gewissen Greuelbauten und unhygienischen Höhlen, wie sie Stadt und Land in Belgien leider nur zu sehr verunstalten. Eine Menge Pläne zu Platz- und Straßenanlagen, neuen Häusern, Kanalisationen für die Stadt Löwen vervollständigten die Schau. Diese Pläne waren das Ergebnis eines Wettbewerbes, welchen der »Nationalausschuß für den Wiederaufbau der belgischen Städte« ausgeschrieben hatte. Eine ähnliche Ausstellung fand in Doornijk (Tournai) statt, hier indessen handelte es sich nicht um die Wiederherstellung von Kriegsruinen, sondern darum, in das alte winkelige Städtchen Luft und Licht und moderne Geräumigkeit einzuführen. Schon seit einiger Zeit war man bemüht, jene seltenen gotischen und romanischen Bauten, deren Beisammensein in Doornijk einzigartig für Belgien ist, sorgfältig wiederherzustellen und ihnen ihre alte Schönheit wiederzugeben. Diese Aufgabe der Rekonstruktion zu vereinigen mit der anderen, durch Abbrüche (Freilegung der Kathedrale) aus dem alten ein neues Doornijk zu schaffen, der Propaganda dieser doppelten Aufgabe sollte die von vielerlei Bauplänen beschickte Ausstellung dienen. Mehr in das künstlerisch-wirtschaftliche Gebiet gehört eine schöne Gewerbe- und Kunstausstellung der organisierten Genter Arbeiterschaft, die im Gewerkschaftshaus »Vooruit« zu Gent im Herbst 1916 stattfand. Es gab hier neben ausgestellten Lebensmitteln, Kleidern, Brauereierzeugnissen usw. einen hübschen Saal der »Schönen Künste«; man sah Entwürfe für billige, gesunde und einwandfreie Arbeiterwohnhäuser, mehrere Projekte für eine außerhalb Gents anzulegende Arbeitergartenstadt mit Einfamilienhäusern, Modelle für Bürger- und Herrschaftshäuser, für Fabriken, Bahnhofs-, Krematoriumsanlagen. Eine flämische Arbeiterwohnstube und eine Arbeiterküche, so wie sie sein sollen, übte viel Anziehungskraft aus. Ein besonderer Saal war dem Buch- und Buchdruckergewerbe vorbehalten, wo die Buchbinderfachschule mit ansprechenden Werken vertreten war. Augenblicklich veranstaltet die große Brüsseler Vorstadt Schaerbeek zu ihrem eigenen Ruhme eine umfassende Rückschau von der Zeit an, da sie noch ländliche Ansiedlung war, bis zur Gegenwart, in der sie sich zur fünftgrößten Gemeinde Belgiens emporgeschwungen hat. Auch wird hier das zukünftige Schaerbeek mit allen Plänen und Entwürfen für die Ausdehnung der Gemeinde vorgeführt. Es fallen ins Auge die Pläne zur Gartenstadt, die bei dem Josaphats-Parke errichtet werden soll, die Entwürfe zur höheren Töchterschule und zum Gymnasium und der Entwurf zu einem Festpalaste, den man in der Nähe des Sportpalastes errichten will. In Brüssel selber wurde eine retrospektive Schau über die Geschichte der Stadt vom Grafen Aerschot und den Herren van de Putte und Debaeker im Herbste 1916 veranstaltet. Es war ein hübsches Material von Kupfer-, Holz- und Stahlstichen zusammengebracht. Der älteste Holzschnitt, ein Heiligenbild vom Jahre 1418, stammte aus der Königlichen Bibliothek.

Mit den eigentlichen Gemäldeausstellungen marschiert natürlich an erster Stelle die Hauptstadt. Der Vorrang ist ein quantitativer und erklärt sich durch die große Anzahl geräumiger und gut belichteter privater Kunstlokale, allwo einem belgischen Brauche entsprechend alle acht, höchstens alle vierzehn Tage abgewechselt wird. Da in Brüssel zur Zeit etwa zehn dieser Salons ihren Betrieb aufrechterhalten, hat das Publikum also Gelegenheit, jeden Monat etwa 30 Neueröffnungen zu besuchen. In der Provinz hat man es weniger eilig, und darum sind die gleichen Veranstaltungen in Antwerpen oder Gent oft sorgfältiger vorbereitet. Der rührigste dieser Brüsseler Ausstellungsunternehmer ist der Direktor Brachot vom Studiosaale (Kleine Karmeliterstraße), ein Mann, dem es vielleicht etwas an Kritik mangelt, der aber den Ehrgeiz hat, hochzukommen. Er hat um seinen Salon herum einen Verein von Kunstliebhabern organisiert und ist durch diesen einer bestimmten Besucheranzahl, der stillen Reklame, sowie durch die Jahresbeiträge wenigstens eines gewissen Kapitals sicher. Er hat seine Räume während der Kriegsjahre baulich vergrößern können und erzielt regelmäßige Verkäufe. Gewiß, im besetzten Gebiete blüht ein regelmäßiger Kunsthandel, und nicht nur mit alten Meistern, sondern mit eben erst fertiggestellten Arbeiten der lebenden Künstler. Daran beteiligen sich, wie man hört, die staatlichen und städtischen Institute fast gar nicht; es sind entweder private Liebhaber, die noch Geld zu Anschaffungen ausgeben, weil sie ja jetzt keine Badereise unternehmen können, oder Zwischenhändler

jederlei Berufsherkunft, welche die Bilder draußen in den Kleinstädten mit gutem Nutzen weiter verhökern. Selbstverständlich wird viel Geld umgesetzt mit Versteigerungen altflämischer Kunst, Versteigerungen, die der und jener Sammler aus Kriegsbedrängnis vornehmen muß. Bei einer derselben ging, wie der »Korrespondenz Belgien« zu entnehmen ist, ein kleines Altärchen, das ohne jeden Grund Gerard David zugeschrieben war, für 4800 Fr. fort, vielleicht, weil es gleich anderen Stücken einst zu der Sammlung Somzée gehörte. Ein »Cranach« mit sichtlich falschem Monogramm, eine von den zahlreichen Nachahmungen späterer Zeit, Pyramus und Thisbe darstellend, brachte 2200 Fr., eines der vielen Werkstattbilder des jüngeren Breugel, eine Versuchung des Antonius, 4200 Fr., eine Mondlandschaft des Van der Neer 2400 Fr., ein durchschnittliches Bildnis von Nicolaus Neufchatel 6800 Fr., ein kleiner Poelenburg, Auffindung des Moses, 2600 Fr., eine Versuchung des Antonius von Teniers, die von einem Kenner als Brüsseler Fälschung bezeichnet wurde, 4000 Fr. Zu den guten Stücken zählte das Bildnis einer Frau aus der niederrheinischen Schule des 16. Jahrhunderts, das mit 4200 Fr. bezahlt wurde, und vor allem eine prachtvolle Anbetung der Hirten von Benjamin Cuyp, in silbrigen Tönen, vom Geiste Rembrandts bewegt und vortrefflich erhalten; Erlös 4200 Fr. Selbst das Hauptstück, eine »Anbetung der Könige«, die unter dem Namen Scorel ging und 16500 Fr. erzielte, war von geringem Interesse. Von modernen belgischen Meistern erzielte auf derartigen Auktionen F. Courtens »Sousbois avec moutons« 5000 Fr., A. Stevens »Femme au repos« 1100 Fr., H. De Brackeleer »Cour de Cité 4100 Fr. und »Vieille Cour« 1500 Fr., A. J. Heymans »Labourage en Campine« 3100 Fr., Jan Stobbaerts »Vaches en prairie« 3000 Fr. und »Chataux anguilles« 3700 Fr., Js. Verheyden »Flaneuses« 1000 Fr., V. Gilsoul »Gare« 1700 Fr.

In dem oben erwähnten Studiosaal, dessen Besitzer sich auch dadurch auszeichnet, daß er nicht die Ausgabe für künstlerische Maueranschläge scheut und nie um ein zugkräftiges Schlagwort verlegen ist, gab es im Jahre 1916 einen umfangreichen »Herbstsalon« und einige Zeit darauf eine »Nationalausstellung belgischer Maler, Zeichner und Bildhauer«. Die letzte brachte ausschließlich Werke von Belgiern, die sich an der Front oder in Gefangenenlagern befinden; sie stand unter dem Protektorate des Generaldirektors der schönen Künste. Da Bilder mit kriegerischen Sujets auszustellen untersagt ist, übrigens die »Nationalausstellung« auch gar nicht Werke aus der jüngsten Zeit der betreffenden Künstler, sondern solche von vor dem Kriege zeigte, wog Landschaftsmalerei (Gilsoul, Bastien, Crespin) vor. Als einzig aktueller Kriegsmaler figurierte Grislain, der eine Reihe stofflich harmloser Bleistiftskizzen aus dem Lager Göttingen nach Brüssel gesandt hatte. Im übrigen waren der unlängst in Holland verstorbene Rick Wouters, sowie Maertens, Houben, Marcel Wolfers u. a. mit Werken vertreten.

Ist im Studiosaale die stärkste Unternehmungslust am Werke, so muß man, was Geschmack und Urteilsvermögen anbelangt, an die Spitze der Brüsseler Saalinhaber den Architekten Sneyers stellen, einen vielgereisten, auch in Deutschland bekannten Mann, der für die deutschen Fortschritte auf dem Gebiete des Ausstellungswesens, der Innendekoration, der Kleinkunst ein offenes Verständnis hat wie wenige Belgier. Dieser oft von der belgischen Regierung als Kommissar zu internationalen Ausstellungen abgesandte Mann hat in der Naamschen Straat mit dem Beginn des Jahres 1917 einen kleinen Ausstellungsraum (à l'Interieur) eröffnet, wo vor allem die gewählten und abseitigen, in der Öffentlichkeit weniger gehätschelten belgischen Malerpersönlichkeiten gepflegt werden. So gab es hier eine Auslese von Skizzen, Bleistiftstudien und Ätzungen des Löwener Meisters Alfred Delaunois, meistens dem Dunstkreis der Löwener Kathedrale entnommene Impressionen von Betern, Mönchen, Beguinen, Kirchendurchblicken, die eine große Sauberkeit, ja Kühle des Striches paaren mit viel mystisch-katholischer Schauandacht. Augenblicklich werden Bleistiftporträts des dem Hildebrandkreise entstammenden Baltus gezeigt, die durch ihre ernste, ein wenig akademische Linienführung sonderbar herausfallen aus der sonstigen in impressionistischem Schmiß sich bewegenden belgischen Malerei.

Ähnlich begrüßenswert ist ein kleines Unternehmen auf der Coudenbergstraße, La Boutique genannt. Auch hier haben deutsche Anregungen Pate gestanden, sofern dieser Salon nichts Geringeres anstrebt, als das verteuernde Zwischenglied des Kunsthändlers überhaupt auszuschalten und den Käufer unmittelbar mit den Künstlern in Verbindung zu bringen. In Deutschland sind diese Versuche alt, für Brüssel bilden sie ein Novum, folglich ist dem Unternehmen erst ein geringer Erfolg beschieden gewesen. Man stellt hier auch Töpfe, Krüge, Buchdeckel, Kissen und sonstige kunstgewerbliche Arbeiten aus, kurzum man möchte nach seinen Kräften unter den Leuten bis in das Brüsseler Heim hinein — wo der Hausgreuel in strotzender Blüte steht — ein wenig kunsterzieherisch wirken.

Die übrigen Salons (Giroux, Galerie d'Art, Salle Aeolian, Oeuvre Nouvelle usw.) feiern die Feste wie sie fallen: Heute zeigt man krassen Kitsch, morgen ein wenig gefälligen Durchschnitt, selten einmal Vorzügliches. Zu loben ist der improvisierte Salon: Nos Peintres (Koningstraat), dessen Besitzer verrät, daß er lange in Paris ansässig war; er läßt nur gelten, was leicht, luftig, verfeinert, elegant ist, so daß in den hier veranstalteten Ausstellungen die typische belgische Malkunst gänzlich zurücktritt. Immer wieder kehren weiche, flüchtig mit Farbe übertupfte Radierungen von Oswald Porceau wieder, üppige Landschaftsaquarelle von Logelain, in schattenlose, aufzehrende Lichtfülle gestellte Vorstadtansichten von Rob. Houpels, flink und nervös hingeworfene Aktstellungen eines jungen Dubois.

Ein voller Schlager war die Gemäldeausstellung des Malers Ramah (Giroux-Saal), des achtundzwanzigjährigen, ungemein eifrigen Selfmademan, der in Deutschland durch Radierungen bekannt ist, die er für die Verhaerenausgaben des Inselverlages lieferte.

Der Künstler brauchte kein einziges Gemälde wieder mit nach Hause zu nehmen; er hat sie sämtlich verkauft. Leider können wir dem Lobe seiner Landsleute nicht rückhaltlos beipflichten; Ramah beherrscht die ganze Skala der Kunstgriffe, wie man besticht und blendet; so jung er ist, so sehr nähert sich sein Können bereits der Routine. Korrekt und nicht weiter aufregend verlief eine in der Kunstakademie vom »Cercle d'Art et de Bienfaisance« veranstaltete, durch den zweiten Bürgermeister im Beisein mehrerer Gemeinderäte usw. eröffnete Akademieschülerausstellung (November 1916.)

Ein Unternehmen eigener Art war die vom Kriegsgefangenenlager Göttingen zusammengestellte, nach Belgien entsandte Rundreiseausstellung der »Volksopbeuring«. Diese flämische Fürsorgegesellschaft für Kriegsgefangene hat sich hierdurch ein großes Verdienst auch um die Besserung der deutsch-flämischen Beziehungen erworben; denn die von den Kriegsgefangenen hergestellten Malereien, Bildhauerarbeiten, Schnitzwerke bewiesen der Bevölkerung erstens, daß man im Kriegsgefangenenlager jeder höheren Tätigkeit gerne Vorschub leistet, und zweitens konnten die Leute an den vielen hübschen Augenblicksbildern sich selber eine Vorstellung machen, daß das Leben, entgegen den hier verbreiteten Greuellegenden, im Kriegsgefangenenlager durchaus annehmlich ist. Diese Ausstellung, in der Langaskens mit seinem »Begräbnis eines belgischen Kriegsgefangenen« den Vogel abschoß (verkauft um 2000 Fr.) fand deswegen, weil die Internierten meist flämischer Herkunft waren, vorzüglich beim Mittelstand in Flandern sehr großen Beifall. In Antwerpen war es kein geringerer als der Galeriedirektor Pol de Mont, der bei der Eröffnung eine Ansprache hielt.

Nicht unerwähnt bleibe schließlich eine Ausstellung von Illustrationen, Exlibris und modernen Bucheinbänden, welche das rühmlich bekannte Musée du Livre im Herbst 1916 veranstaltete. Im Technischen vorzüglich, bewiesen diese Arbeiten aufs neue, wie sehr Belgien an den alten Ornamentmustern hängt und mit eigentümlicher Hartnäckigkeit noch heute, als letzte Errungenschaft, die einstig Moderne des Jugendstils weiterkultiviert. Bis auf die Bucheinbände waren die vorgewiesenen Exlibris und Illustrationsblätter meistens vor dem Kriege gemacht, denn künstlerische Werke werden ja jetzt in Belgien so gut wie gar nicht verlegt. Erst in jüngster Zeit regt es sich ein wenig. Jean Frisson hat eine Dutzendzahl radierter Blätter im kleinsten Format als Mappe herausgegeben, und der Studio-Saal bot seinen Kunden um den Spottpreis von 3 Francs zu Weihnachten 1916 ein Prachtalbum im Formate etwa der Leipziger Illustrierten Zeitung, mit einer Menge sehr gut geglückter Reproduktionen. Gut gedruckt und mit Geschmack ausgezeichnet sind auch häufig die Kataloge der verschiedenen Ausstellungen. Es ist etwas Spielerei dabei, denn braucht es für kleine Veranstaltungen von vierzig oder sechzig Nummern besonderer Nachschlaghefte?

In allem stände vielleicht manches besser, wenn in Belgien die Kunstkritik nicht so völlig versagte. Statt zu ermuntern, Vorschläge zu machen, mit gediegenem Urteil den Künstler wie das Publikum zu erziehen, gehören die Kritiker, welche heute in belgischen Blättern unter erfundenem Namen schreiben, zu jener redseligen, kenntnislosen Sorte, die aus Grundsatz alles lobt, alles schön findet und dem »aimable artiste« auch dann Honig um den Mund schmiert, wenn er ein offenkundiger Stümper ist. Die Kritiker von ehedem sind entweder außer Landes gewichen oder schweigen; Zeitschriften, die sich zur breiteren Handhabung des Kunstrichteramtes eigneten, erscheinen nicht. Im »Belgischen Kurier«, der einzigen deutschen Tageszeitung des Generalgouvernements, wo man weniger auf belgische Künstlerklüngel und Spezi-Stammtische Rücksicht zu nehmen braucht, wird seit einiger Zeit versucht, die Ausstellungsbeurteilung auf eine sachlich-strenge Höhe zu bringen. Die besten französischen Kritiken liest man in der »Information« (Brüssel), während die kundigsten Berichterstattungen für Holland vom Antwerpener Stadtbibliothekar Em. de Bom im »Vaderland« geschrieben werden.

Um die Not, welche hier wie anderwärts unter den Künstlern herrscht, zu lindern, haben sich die welsch-belgischen Maler mit den Bildhauern, Schriftstellern, Musikern und Schauspielern zu einer Liga zusammengeschlossen, welche, neben dem charitativen Zwecke, auch die Propaganda für belgische Kunst überhaupt in Belgien und im Auslande pflegen soll. (Ligue belge de propaganda artistique.) Dem Ausschuß für die vorbereitenden Arbeiten gehören u. a.: De Rudder, Fierens-Gevaert, F. Khnopff, Yvan Gilkin, Paul Gilsoul. Die Geschäftsstelle befindet sich in Brüssel, rue de la Tribune 8. Für die Flamen war dies das Zeichen, gleichfalls an eine straffe Organisation zu denken. Man begründete zu diesem Behufe die eingegangene Künstlergenossenschaft »Doe still Voort« aufs neue, und auch hier reichten die Vertreter anderen Kunstbetätigungen den bildenden Künstlern die Hand zum Bunde. Die neue Genossenschaft wünscht mit Rat und Tat ihre Mitglieder zu unterstützen, Ausstellungen, Unterrichtskurse, Wandervorträge einzurichten und für die Zusammenfassung aller flämischen Einzelvereinigungen zu einem großen »Vlaamsch Kunstverbond« vorzubereiten.

An diesen allgemeinen Überblick über das derzeitige belgische Kunstleben eine Voraussage anzuschließen, in welcher Richtung nach dem Kriege hierzulande die Kunsterzeugung sowie der Kunsthandel sich entwickeln wird, ist unmöglich. Auch über diese Zukunft liegt die Entscheidung bei den Waffen. Soviel läßt sich freilich sagen, daß die deutscherseits eingeführte Verwaltungstrennung eine Neuorientierung auch auf diesem Gebiete nach sich ziehen wird, derart, daß der Süden sich noch inniger dem französischen, der Norden sich dem holländischen und dem deutschen Kulturkreis nähern wird. Dann wird das Sammelwort »Belgische Kunst« allerdings nicht länger mehr zutreffen können.

FRIEDRICH M. HUEBNER.

NEKROLOGE

Professor Botho Graef †. Kaum 60 Jahre alt ist der außerordentliche Professor der Archäologie und Kunstgeschichte an der Universität Jena einem Leiden erlegen, von dem er in den letzten Wochen im Sanatorium Königstein Heilung suchte. Die betrübende Kunde kommt uns um so überraschender, als Graef, noch im Sanatorium, eine größere Arbeit über Ludwig von Hofmann fertiggestellt hatte, die wir im Märzhefte der Z. f. b. K. veröffentlichten. — Botho Graef war ein persönlich ungemein liebenswürdiger, für alles Schöne begeisterter Archäologe, mit freiem Blick für die künstlerischen Erscheinungen der Gegenwart. In Berlin geboren (12. X. 1857), wollte er ursprünglich das Bauwesen studieren, schwenkte dann zum klassischen Altertum ab, bildete sich unter Wilamowitz, ging auf Reisen und habilitierte sich 1890 in Berlin. 1904 wurde er als Extraordinarius nach Jena berufen, wo er auch die Neuere Kunstgeschichte zu vertreten hatte. Seine Arbeiten sind meist in archäologischen Zeitschriften niedergelegt; ein größeres 1909—1911 erschienenes Werk behandelt die Vasenfunde von der Akropolis.

* **Dr. Wolfgang Roch †.** Auf dem Felde der Ehre ist Ende März der Direktor des Städtischen Museums zu Bautzen Dr. Wolfgang Roch, der seit August 1914 als Oberleutnant eines sächsischen Jägerbataillons im Kriegsdienste stand, gefallen. Er hatte in Leipzig bei Schmarsow und Volkelt Kunstgeschichte und Ästhetik studiert, war dann am Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden tätig und wurde dann Pfleger, 1913 aber Direktor des Städtischen Museums zu Bautzen. Die neue Aufstellung und das wissenschaftliche Verzeichnis der stadtgeschichtlichen und künstlerischen Sammlungen Bautzens, die in dem Museum untergebracht sind, ist sein Werk. Veröffentlicht hat er Abhandlungen über Philipp Otto Runges Kunstanschauung, über den Bildhauer Permoser und über das alte Bautzen. Unvollendet blieben seine Studien zur Geschichte der Renaissance in Sachsen, über die Keramik in der Lausitz und über die Oberlausitzische Plastik des Mittelalters. So ist wieder ein junger Kunsthistoriker, dessen bisherige Arbeiten zu den besten Hoffnungen berechtigten, dahingegangen.

Am 18. März starb in Budapest im Alter von nur 55 Jahren einer der Hauptbahnbrecher der modernen Malerei in Ungarn, **Karl von Ferenczy.** Über die Grenzen seines Vaterlandes bekannt, fand er auf Ausstellungen auch im Auslande, wo er wiederholt ausgezeichnet wurde, allgemeine Anerkennung — zuletzt in Deutschland mit seiner großen Kollektion, die er anläßlich der Ausstellung ungarischer Maler in der Berliner Sezession 1910 zeigte. Ferenczy war einer der Begründer der freien Malschule von Nagybónya und einer der geschätztesten Professoren an der Akademie der bildenden Künste in Budapest. Noch vor einigen Monaten veranstaltete er im Salon Ernst in Budapest zusammen mit seinen drei Kindern eine Kollektiv-Ausstellung, die die Begabung und Vielseitigkeit dieser Künstlerfamilie dokumentierte.

PERSONALIEN

Professor Dr. **Richard Haupt,** Provinzialkonservator der Kunstdenkmäler der Provinz Schleswig-Holstein, unser langjähriger und geschätzter Mitarbeiter, beging am 3. April das 50jährige Doktorjubiläum.

Professor Felix Woyrsch in Altona ist zum ordentlichen Mitglied der Königlichen Akademie der Künste in Berlin gewählt worden.

Budapest. An Stelle des verstorbenen Eugen von Radisics wurde zum Direktor des Kunstgewerbe-Museums **Julius v. Végh** ernannt. Seine Vielseitigkeit und allgemeine Bildung, gepaart mit gründlichen Kenntnissen und feinem Kunstverständnis, sind die sichersten Garantien für eine ersprießliche Tätigkeit und für die weitere Entwicklung des ihm anvertrauten Instituts.

Weimar. Dr. **Hanns Schulze,** der im letzten Herbst zum Direktor des Großherzoglichen Museums ernannt war, hat sein Amt bereits wieder niedergelegt. Man spricht von Unstimmigkeiten. Wir erinnern unsere Leser an die Kritik, die sich in der ersten Oktobernummer der Kunstchronik gegen die Ernennung richtete.

WETTBEWERBE

* **Zierbrunnen für Mittweida.** Am 30. Dezember 1916 hat der Akademische Rat zu Dresden einen Wettbewerb für einen Zierbrunnen ausgeschrieben, der auf den Marktplatz zu Mittweida kommen soll. Die Frist für die Ablieferung der Bewerbungsarbeiten wird jetzt bis Sonnabend den 2. Juni mittags 12 Uhr verlängert. Die Entwürfe sind im Gebäude der Kunstakademie zu Dresden (Brühlscher Garten Nordseite) abzuliefern.

* **Den Wettbewerb für Arbeiten der Innen- und Kleinplastik** schreibt im Namen des Kgl. Sächsischen Ministeriums des Innern der Akademische Rat zu Dresden für dieses Jahr aus. Zur Teilnahme berechtigt sind einheimische, d. h. in Sachsen lebende oder staatsangehörige Künstler. In Betracht kommen nur Bildwerke der freischaffenden Kunst aus edlem und echtem Stoff: Standbilder bis zur Lebensgröße, Büsten, Statuetten, Reliefs, Plaketten, Denkmünzen u. a. in Marmor, Bronze und Edelmetallen oder in Zinn, Elfenbein, Holz, gebranntem und glasiertem Ton, Porzellan usw. Erwünscht sind für diesmal noch besonders Gedenktafeln für gefallene Studierende der Kunstakademie und für im Felde gebliebene Angehörige öffentlicher Behörden und Bildungsanstalten: Schulen, Hochschulen, Universitäten. Das Kgl. Ministerium des Innern kauft die vom Akademischen Rate vorgeschlagenen Werke nach eigenem Ermessen an. Die Bildwerke sind bis Sonnabend den 20. Oktober 1917 bei dem Hausinspektor der Kgl. Kunstakademie zu Dresden, Brühlscher Garten, abzuliefern. Druckstücke mit den näheren Bedingungen können beim Pförtner der Kunstakademie unentgeltlich entnommen werden.

DENKMALPFLEGE

Sicherung der Kunstsammlungen in Serbien. Wie die deutsche, so hat auch die k. k. Militärverwaltung in den besetzten Gebieten Polens und Serbiens den Schutz und die ungeschmälerte Erhaltung der Kunstsammlungen sich angelegen sein lassen. Die amtlichen Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Denkmalpflege veröffentlichen jetzt einen Bericht von Dr. Paul Buberl, der auf Grund von Angaben ehemaliger Beamter des serbischen Nationalmuseums das Kriegsschicksal der Kunstsammlungen in Belgrad und die Maßnahmen behandelt, die das k. k. Militärgouvernement in Belgrad zu deren Schutz getroffen hat. Bei Kriegsausbruch hatte der Direktor die ihm anvertraute Sammlung in Stich gelassen. Sechs schwere Granaten zerstörten die Gebäude stark, die Sammlungsgegenstände erlitten weniger Schaden. Mitte November 1914 kehrte der Direktor zurück, um die wichtigeren Gegenstände aus den halbzerstörten Gebäuden zu bergen. Damals gingen zwölf Kisten mit Gold- und Silbersachen, den Erinnerungen an den serbischen Schriftsteller Buk Karadzie, Waffen und

Bildern der südslawischen Künstler nach Uesküb. Später wurden auch die gesamten restlichen Bestände, Gemälde und prähistorische Gegenstände, mit Ausnahme der größeren römischen Marmorskulpturen und Sarkophage, in 96 Kisten nach Nisch und später nach Mitrovica geschickt. Auf Veranlassung des österreichisch-ungarischen Militärgeneralgouvernements wurden die Kisten im Frühjahr 1916 nach Belgrad gebracht. Zur Inventarisierung und Wiederordnung der Sammlungen, die jetzt im Gebäude des Ackerbauministeriums provisorisch untergebracht sind, zog das Gouvernement auch serbische Gelehrte und Beamte heran.

In **Mainz** ist die **Wiederherstellung des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses** im Gange, das zur Aufnahme bedeutsamer geschichtlicher Sammlungen dient. Die Gesamtkosten der Wiederherstellung, die aus Reichsmitteln bestritten werden, betragen anderthalb Millionen. Die Arbeiten nähern sich ihrem Abschlusse. Als Nachfolger des verstorbenen Baurats Opfermann, der die Wiederherstellung von Anbeginn geleitet hatte, ist Baurat Rühl berufen.

FUNDE

Bei dem Abbruch des **Maximin-Klosters** in Trier, das im letzten Jahrhundert als Kaserne gedient hat, konnte ein Stück Mauer im letzten Augenblick der Zerstörung entzogen und erhalten werden, das, mit durchlaufenden Ziegelschichten versehen, einen ganz römischen Eindruck macht und dem römischen Kern des Trierer Doms in seiner Bauweise nahe verwandt erscheint. Einer unter Leitung von Baurat Kutzbach ausgeführten Grabung des Trier Museums ist es jetzt, wie das Römisch-Germanische Korrespondenzblatt mitteilt, gelungen, den Grundriß des Bauwerkes zu ermitteln, von dem die Mauer den letzten über der Erde erhaltenen Rest darstellt. Es ist eine kleine, einschiffige Halle, 14 m lang und 9 m breit, mit zwei schmalen, etwas kürzeren Seitenräumen und einer Vorhalle vor der ganzen Breite der nach Süden gerichteten Front. Die Lage des Baues und sein Zusammenhang mit den angrenzenden frühmittelalterlichen Bauten, aus denen sich die spätere Krypta der Maximinkirche entwickelt hat, macht es sehr wahrscheinlich, daß es sich bereits hier um einen kirchlichen Bau handelt, der, soviel sich bis jetzt nach den Scherben und sonstigen Anhaltspunkten sagen läßt, noch in römischer Zeit errichtet sein kann. Ob sich dies nun bestätigt, oder ob der Bau in frühfränkische Zeit zu verweisen ist, für die nach dem Stand unserer Kenntnisse jeder neue Zuwachs fast noch mehr zu begrüßen ist. Auf jeden Fall scheint hier ein besonders wertvoller Beitrag zur ältesten Geschichte des Christentums in Trier gewonnen zu sein.

AUSSTELLUNGEN

Karlsruhe. Franz Hoch-Gedächtnis-Ausstellung im Badischen Kunstverein. Franz Hoch, der im vorigen Jahre, im Alter von 47 Jahren, in den Vogesen den Heldentod starb, genoß zuerst in seiner Vaterstadt Freiburg i. B. den Unterricht des bekannten Schirmerschülers Emil Lugo und dann an der Karlsruher Akademie den Schönlebers. Im Jahre 1898 ging er nach München, wo er als hervorragendes Mitglied der Künstlervereinigung »Scholle« und dann der Luitpoldgruppe eine reichhaltige künstlerische Tätigkeit auch auf graphischem Gebiete entwickelte. Die alle Räume des Karlsruher Kunstvereins umfassende Nachlaßausstellung gibt uns ein charakteristisches Bild seines großen und starken Könnens auf dem Gebiete der Landschaft, wie diese besonders von den beiden bekannten obigen Münchner Künstlervereinigungen kultiviert wurde, wobei von den Schönleberschen Jugendeinflüssen der Karlsruher Periode des Künstlers, selbst auch nur in den dargestellten Motiven, so gut wie nichts mehr zu verspüren ist. Eher ließe sich hier noch ein Einfluß der Dachauer Schule unter Dill und Fehr, die beide dem reichbegabten Künstler auch persönlich nahestanden, konstatieren. Neben der Darstellung der oberbayrischen und mittelitalienischen Landschaft war es in letzter Zeit besonders das Hochgebirge, dessen intime und intensive Schilderung in allen Beleuchtungs- und atmosphärischen Stimmungen sich Franz Hoch in kraftvollem, scharf beobachtendem, unablässigem Streben eifrigst angelegen sein ließ, und hier erreichte er auch sehr schöne Resultate, die ganz besonders übersichtlich und überwältigend in unserer glanzvollen und reichhaltigen Ausstellung vorliegen. Wäre der Lebensfaden des reichbegabten Künstlers durch seinen Heldentod nicht so jähe abgeschnitten worden, so hätten wir von ihm sicherlich noch ganz reife und in jeder Hinsicht vollendete Meisterwerke erwarten dürfen, die zu schaffen ihm leider nicht mehr vergönnt war.

Nürnberg. Die Ausstellung von Werken österreichischer Künstler hat mit guten Ergebnissen abgeschlossen. Sie konnte sich außerordentlich starken Zuspruches der Kunstfreunde erfreuen. Die Stadt Nürnberg erwarb die Bronze »Steinbock« von Franz Barwig, das Gemälde »Winter« von Oswald Grill und Karl Molls »Interieur«. Von Privaten wurde eine für Nürnberg ungewöhnlich große Anzahl von Bildern angekauft. Die Ausstellung kann als die in jeder Beziehung erfolgreichste seit dem Bestehen des Albrecht-Dürer-Vereins bezeichnet werden. Es folgt ihr jetzt die Frühjahrs-Ausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft, die alljährlich den großen Ausstellungen in München vorauszugehen pflegt. Sie fällt natürlich gegen ihre Vorgängerin bedeutend ab. Gegenüber der vorjährigen Ausstellung der Genossenschaft weist sie eine bedeutende Verringerung an Namen und Werken auf. An innerem Gehalt darf ein gewisser Gewinn verzeichnet werden, wenn auch nicht verkannt werden darf, daß viel Mittelware vorhanden ist. Die Landschaftsmalerei überwiegt. Ihr glänzendster Vertreter ist Peter Paul Müller mit drei fein gesehenen Landschaften »Auf der Weide«, »Aufgehender Mond (Winter)« und »Vorfrühling«. Neben ihm seien genannt Alfred Bachmann, Fritz Bayerlein, Ludwig Bolgiano, Franz Heinrich, Otto Gampert, Kaspar Augustin Geiger, Max Landschreiber, Paul Leuteritz, der neben drei Landschaften ein gutes Tierstück »Deutscher Schäferhund« zeigt, Fritz Müller-Landeck, Otto Rau, Heinrich Rettig, Albert Stagura, dessen Sonderausstellung im vorigen Jahre großen Erfolg in Nürnberg hatte, Moritz Unterwalder, Karl Leopold Voß und Albert Wenk, der mit einem groß angelegten Stück »Höllentalklamm« und einem seiner bekannten Seebilder vertreten ist. Zwei fleißig durchgearbeitete Kircheninterieurs stellt Paul W. Erhardt aus. Julius Schrag behandelt wieder niederdeutsche Motive mit großer Geschicklichkeit. Besonders hingewiesen sei auf Hans Bests »Soldaten kommen«. Unter den Stillebenmalern ragen Müller-Wischin und Heinrich Schütz hervor. Alles übrige ist mehr oder weniger gute Mittelware. Ein gut beobachtetes Tierstück bringt Richard Strebel in seinem »Gestörte Ruhe«. Als Bildnismaler ist Walter Thor das bedeutendste Talent. Wir sehen von ihm ein Bildnis des Königs Ludwig III., ein Selbstbildnis, ein Mädchenbildnis »Marei« und zwei Zeichnungen »Inntalerin« und »Lisei«. Mit einer größeren Anzahl von Werken treten zwei Künstler auf: Karl v. Marr und Otto Dill, ersterer mit mehreren Landschaften und Kinderbildnissen sowie einer Reihe von Zeichnungen, die meist weibliche Akte behandeln. Otto Dill scheint ein vielversprechendes Talent zu sein. Seine Gemälde weisen

eine starke Eigenart in der Behandlung der Bewegungserscheinungen auf. Seine Zeichnungen zeigen ihn als fleißigen und aufmerksamen Beobachter des Tierlebens. Sie füllen einen ganzen Raum aus. Die Plastik ist diesmal nicht sehr umfangreich vertreten. Außer zwei feinen Bronzen von Hans Best und Hugo Siegwart sind eine lebensvolle Marmorbüste von Johannes Seiler und zwei Gipsbüsten von Theodor Linz ausgestellt. *A. N.*

Budapest. Die vom Bildhauer Stefan Ferenczy gesammelte Kollektion von zumeist **Renaissance-Bronzen** gelangte dieser Tage zur Ausstellung im Museum der bildenden Künste. Ihre Geschichte ist in Anbetracht des selten hohen künstlerischen Wertes der Sammlung interessant genug, um in Kürze erzählt zu werden. Als der Künstler von 1818—1824 im Atelier von Thorwaldsen arbeitete, sammelte er in Rom etwa 80 Bronzen aus verschiedenen Epochen, die er, nachdem er nach Ungarn zurückgekehrt war, 1846 dem National-Museum unter den bescheidensten Bedingungen zum Kaufe anbot. Die Kasse des Museums war aber infolge »unumgänglich notwendiger Ausgaben« belastet, und sein Gesuch wurde abgewiesen. Er ließ die Bronzen nach einer kleinen Provinzstadt bringen, wo sie bis zum Herbst 1913 blieben und erst dann nach der Hauptstadt gebracht wurden. Auf die Kollektion durch Ferenczys Biographen, Dr. Simon Meller, aufmerksam gemacht, gelang es dem damaligen Leiter des Museums, Hofrat Dr. Gabriel v. Térey, den Ankauf im März 1914 für den Staat endgültig zu sichern und auf diese Weise den Grundstock für eine Bronzesammlung zu schaffen. Drei fehlende Stücke wurden im November 1915 erworben.

Die Ausstellung der Bronzen in einem Seitenlichtsaal der Gemäldegalerie alter Meister ist infolge der außerordentlichen Verhältnisse nur eine provisorische. An ihrer Spitze steht das gewaltig wirkende Pferd mit dem Krieger, welches Werk Dr. Meller unlängst als Werk des Leonardo da Vinci (im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen, 1916) veröffentlicht hat. Von ganz besonderem Reiz sind der Putto mit Delphin (Bronzegruppe), eine Arbeit eines Verrocchio-Schülers, und die »Entführung der Europa«, gleichfalls florentinisch von Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht von Bertoldo di Giovanni. Kostbare Stücke sind von Riccio und seiner Umgebung, ferner ein Löwe mit Putto (paduanisch vom Ausgang des 15. Jahrhunderts). Von Giovanni da Bologna und seinen Nachfolgern sind verschiedene gute Stücke; hervorragend ist der »Heracles mit der Hydra«, eine ausgezeichnete italienische Bronze des 17. Jahrhunderts. Die nordische Plastik ist durch eine allegorische Figur aus dem Atelier von Vischer und einem kräftig modellierten Neptun mit Delphin, deutsche Arbeit vom Beginn des 16. Jahrhunderts, repräsentiert, ferner durch zwei große Bleireliefs von G. Rafael Donner mit den Darstellungen: Urteil des Paris und Venus in der Schmiede des Vulkan.

SAMMLUNGEN

Das **Museum der bildenden Künste** in **Budapest** ist in letzter Zeit durch wertvolle Schenkungen und Erwerbungen bereichert worden. Direktor von Petrovics spendete in dankenswerter Weise ein Bild von reicher Komposition mit der Beweinung des Leichnams Christi von dem seltenen Venezianer Marco Marziale. (Ehem. Sammlung Crespi in Mailand, versteigert in Paris 1914.) Sodann hat der Maler Baron Franz Hatvany durch die Schenkung eines charakteristischen Stillebens von Cézanne eine empfindliche Lücke der modernen Abteilung des Museums ausgefüllt. Es ist jenes, unter dem Namen »Le Buffet« bekannte schöne Bild aus dem Besitze von Marzell v. Nemes, welches auf der Versteigerung seiner Sammlung (1913 in Paris) für 40000 Franken in den Besitz des Baron Moritz Herzog übergegangen war. Der erst vor wenigen Jahren gegründete Verein der Museumsfreunde, dessen Präsident der kunstsinnige Graf Julius Andrássy ist, hat das auch von Ausstellungen im Auslande bekannte, prächtige Bild von Paul v. Szinyei-Merse, die Dame in violettem Kleide auf blühender Wiese sitzend (gemalt 1874) für 75000 Kronen erworben und es als ewiges Deposit dem Museum überwiesen.

Von Neuerwerbungen sei die signierte Maria mit dem Kinde von Albrecht Altdorfer, welche Max J. Friedländer in seiner Monographie über den Meister aufzählt, als willkommene Ergänzung der altdeutschen Abteilung erwähnt. Die Judith mit dem Haupte des Holofernes von Jan Lys, ein farbenprächtiges Bild aus der venezianischen Zeit des Künstlers, zeigt ihn von stark dekorativer Seite. Das Bild soll aus Venedig stammen und war, als es von Pietro Monaco gestochen wurde, im Besitze der Familie Widiman in San Cantiano. (Eine schwächere Wiederholung im Besitze von Prof. Naager in München.)

FORSCHUNGEN

Eine Canaletto-Zeichnung. Anläßlich der Versteigerung der Handzeichnungen alter Meister der bekannten Sammlung Henri Duval aus Lüttich (Verst. bei Fr. Muller in Amsterdam, 22.—23. Juni 1910) wurde unter Nr. 68 eine schöne lavierte Federzeichnung (38,7 × 55,2 cm) von G. Antonio da Canale gen. Canaletto verkauft, die der Katalog also beschreibt: »Amphithéâtre antique en contre-bas d'une colline, au bord de l'eau. Le long de la rive, des escaliers et un jolis enclos de pierre sculptée«. Den größten Teil der Zeichnung nimmt ein Amphitheater ein. Dank der großen Genauigkeit und der ungemein sorgfältigen Ausführung der Zeichnung, auf welcher die kleinsten Einzelheiten deutlich angegeben sind, ist es uns gelungen, hier die treue Wiedergabe des großen Amphitheaters in Pola zu erkennen, also jenes Baues, welcher zur Zeit der Antonine (150 n. Chr.) aufgeführt und heute noch äußerlich fast unversehrt ist. Er besteht aus zwei Reihen offener Bogen übereinander, über welche sich ein aus viereckigen Fensteröffnungen bestehendes drittes Geschoß erhebt. Das Merkwürdige, aber auch gleichzeitig Charakteristische an dem Bau sind die nach den vier Himmelsrichtungen angebrachten, stark hervorgehobenen Tore mit erkerartigen, durch alle Stockwerke reichenden Vorbauten. In Wirklichkeit liegt das Amphitheater dicht unten am Hafen zwischen Häuser gebettet — wogegen es auf der Zeichnung von Canaletto am Fuße eines mit allerlei Ruinen bedeckten hohen Hügels wiedergegeben ist und das Wasser im Vordergrunde als Nebensache erscheint. Der Künstler hat auf der Zeichnung das Geschaute mit der Phantasie vereinigt. Durch die Schaffung eines malerischen Vorder- und Hintergrundes wollte er eine gefällige Komposition bewirken, deren Mittelpunkt das Amphitheater von Pola bildet. *G. v. Térey.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 30. 27. April 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

ÜBER CARL FREY ALS FORSCHER

In Carl Frey, dessen plötzlicher Tod allen denen unerwartet kam, die seiner Erscheinung nach eine weit längere Lebensdauer für ihn erhofften, hat die kunstwissenschaftliche Forschung einen ihrer ausgezeichnetsten Vertreter verloren. Die deutsche Wissenschaft der Kunstgeschichte zugleich einen der Letzten aus dem Kreise derer, welche sich die Erforschung der italienischen Kunst mittels der Dokumente zum Lebensziel gesetzt haben. Vor ihm sind Gustav Ludwig und C. von Fabriczy dahingegangen; der Krieg hat uns des trefflichen Oskar Pollak beraubt, der sich dem noch wenig bearbeiteten Seicento widmete: nun trifft uns der Tod Freys doppelt schwer und schafft eine Lücke, die ausgefüllt zu sehen man nicht hoffen darf.

An rein historischen und literargeschichtlichen Studien hatte sich der Berliner Gelehrte — geboren zu Berlin am 26. November 1857 — seine methodische Schulung erworben; seine Erstlingsarbeit, die »Schicksale des Kaiserlichen Gutes in Deutschland unter den letzten Staufen« (Berlin 1881) war der Abschluß seiner Studienjahre. Erst jetzt wandte er sich dem Fach zu, das fortan sein Leben ausfüllen sollte, unter der Anregung von Herman Grimm, dem er in den folgenden Berliner Jahren — kurz unterbrochen durch einen Lehrauftrag an der Düsseldorfer Akademie (1885—1886) — eng verbunden war. Der Berliner Hochschule ist er sein Leben lang treu geblieben; hier habilitierte er sich 1883, hier wurde er Professor (1887) und stand lange Zeit dem kunsthistorischen Seminar vor, als dessen eigentlicher Begründer er anzusehen ist.

Was Herman Grimm an dem jungen Forscher anzog, war wohl nicht zuletzt das Bewußtsein dessen, was ihm selber fehlte. Dieser Mann, dessen vorzüglichste Bedeutung in der wundersamen Anregung bestand, die von seiner allem Spezialistentum abholden Bildung ausströmte, muß oft empfunden haben, daß die Wissenschaft der sicheren Fundamente in höherem Maße bedürfe, als seine Arbeitsart zu gewinnen gestattete: er sah sich gern nach der Stütze um, die ihm die treffliche Schulung und die unermüdliche Arbeitskraft des jüngeren Gelehrten zu werden versprach. Die Aufgabe, zu der er ihn anregte, und zu deren Lösung er ihm die Mittel zu verschaffen wußte, war gerade für Frey mit seiner besonderen Vorbildung die rechte: nämlich eine regestenmäßige Darstellung des Lebens Michelangelos. Als sich dies infolge der Schwierigkeiten, die die Verwalter des Buonarottischen Erbes noch jedem Forscher bis auf die Gegenwart in den Weg gelegt haben, als unausführbar erwies, wurde ihm die Neubearbeitung der Gedichte Michelangelos als Thema gesetzt.

Als junger Gelehrter sah er sich nun auf den Boden gestellt, dem fünf Jahrhunderte zuvor nach einer durch ihr Alter geheiligten Tradition einst die moderne Kunst entsprossen war. Die eigentliche Aufgabe, die ihn nach Florenz geführt hatte, ließ ihm freie Zeit genug; mit Feuereifer warf er sich auf das Studium der Florentiner Monumente und ging ihrer Erforschung, Rumohrs und Gayes Vorbild folgend, in Archiven und Bibliotheken nach. Immer wieder ist er in den folgenden Jahrzehnten nach Florenz zurückgekehrt; die Mehrzahl seiner Veröffentlichungen steht mit dieser Stadt in Zusammenhang. Nur soweit es seine Michelangelostudien notwendig machten, sind ausgedehnte Arbeiten in römischen Archiven dazu getreten.

Man darf sagen, daß seine Forschungen wesentlich drei Themata behandelt haben. Von Michelangelo war er ausgegangen; die Erforschung seines Lebens und seiner Werke hat ihn bis zuletzt beschäftigt. Nun aber nahm ihn die Stätte gefangen, auf der jene Meisterwerke entstanden waren, die alte Stadt Dantes, die er — beneidenswert darin für die auch nur etwas Jüngeren — noch vor den wahnwitzigen Zerstörungen Ende der achtziger Jahre, noch fast unberührt, gekannt hat. Er wollte darstellen, wie sie über sich selbst hinausgewachsen war, immer von neuem den Mauerring sprengend, bis endlich der dritte, von dem auch nur noch Reste erhalten sind, die Stadt der Medicaeer schirmend umschloß. Fragen der Topographie der »Città antica« haben ihn dauernd interessiert; in seinem ersten kunsthistorischen Werk, das scheinbar nur ein einzelnes Monument, die Loggia de' Lanzi, behandelte (1885), hat er zuerst die Ergebnisse dieser Studien dargeboten.

Der geschulte Historiker mußte aber notwendig seine Aufmerksamkeit auch den Quellen zuwenden, auf denen unsere Kenntnis von Michelangelos Leben beruht. Das führte ihn zu der Beschäftigung mit Vasari; er erkannte rasch, wieviel hier für einen Mann seiner Schulung zu tun war. Im Zusammenhang mit seinem Lehrberuf stand es, wenn er zunächst brauchbare Texte für Seminarzwecke schaffen wollte; so entstand die »Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris«, von der vier Hefte erschienen sind; das wichtigste mit den Biographien Michelangelos von Vasari und Condivi. Die Beschäftigung mit dem Aretiner führte ihn weiter zu den Fragen nach der Entstehung des grundlegenden Werkes; so kam er dazu, ein paar der wichtigsten Schriften zu edieren, die Vasari vorausgingen, bzw. ihm gleichzeitig waren; die Ausgaben des »libro di Antonio Billi« und des »Codice Magliabecchiano XVII, 17« (beide 1892) waren die Frucht seiner Forschungen, die ersten textkritisch vollkommenen Gesamtausgaben der beiden wichtigen

Autoren. Sein Zutrauen zu sich selbst und zu seiner Arbeitskraft war unbegrenzt; er plante, den ganzen Vasari in einer mustergültigen, mit umfassendem Kommentar versehenen Ausgabe der Wissenschaft zu schenken und bot als eine Probe 1911, eine Ehrengabe zur Zentenarfeier der Berliner Universität, einen Band, der außer den verschiedenen Proemien die ersten drei Biographien enthält, mit einem Kommentar, der das ganze wissenschaftliche Material zusammenfassend kritisch behandelt.

In die Zeit, als er mit dieser Arbeit beschäftigt war, fiel der völlig unerwartete Fund der lange als verschollen angesehenen Korrespondenz Vasaris in einem florentiner Privatarchiv. An dessen Herausgabe glaubte Frey sich durch seine früheren Forschungen ein Anrecht erworben zu haben; es gelang ihm, mit dieser Aufgabe betraut zu werden: er hat auf die Transskription dieser »Carte Vasariane« eine geraume Zeit verbracht und konnte schon in der Vorrede seiner Vasari-Ausgabe das Erscheinen der mit Ungeduld erwarteten Papiere in Aussicht stellen. Ein Versprechen, das leider unerfüllt geblieben ist!

Aber alles das, was wir bisher betrachtet haben, waren doch nur die Vorarbeiten zu dem Hauptthema, das ihn zuerst nach Italien geführt hatte — zu seinen Michelangelostudien. Nur scheinbar war er ihm untreu geworden; alles, was er forschte und veröffentlichte, stand doch in irgend einem (oft freilich schwer erkennbaren) Zusammenhang mit dieser Lebensaufgabe. Zunächst legte er in einzelnen Aufsätzen, die im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen (1891, 1892 und 1909 Beiheft) erschienen sind, Proben von seiner so stillen, als regen Arbeit ab; sie mußten Bewunderung und Anerkennung namentlich bei solchen erwecken, die durch eigne Archivarbeit belehrt zu beurteilen wissen, wieviel Fleiß und kritische Schärfe nötig ist, um in gedrängter Regestenform solche Resultate darbieten zu können. Aus gleichen Vorarbeiten heraus sind die Studien im Archiv von St. Peter erwachsen, das Frey fast als erster in den ihn angehenden Beständen systematisch durchforschte, deren Resultate er unter dem Titel »Zur Baugeschichte des St. Peter« in der nämlichen Zeitschrift (Beiheft zu Bd. 1913 und 1916) vorlegte.

Endlich konnte er in einem monumentalen Band 1897 seine Ausgabe der Gedichte Michelangelos erscheinen lassen — jene Ausgabe, die sofort als die maßgebende wissenschaftliche begrüßt worden ist, und die nun für alle Zukunft die unvergänglichen Poesien des Meisters in wissenschaftlich einwandfreier Form bietet. Und als kaum minder wertvolle Frucht seiner Studien im Archivio Buonarotti vermochte er ferner die für die Kunstgeschichte der ersten Hälfte des Cinquecento so wichtige »Sammlung ausgewählter Briefe an M. B.« 1899 vorzulegen, die notwendige Ergänzung der großen von Milanesi besorgten Ausgabe der eigenen Briefe des Meisters.

Lange erwartet erschien 1907 der erste Band der Biographie, an der, wie man wußte, Frey beschäftigt war. Er umfaßt die Anfänge Michelangelos, seine Jugendzeit, den ersten römischen Aufenthalt bis zu seiner Heimkehr in die Vaterstadt. Die Resultate seiner vor keiner Subtilität zurückschreckenden Untersuchung wurden in ernster Form geboten; der klare Stil und die gedankenvolle Behandlung der stilistischen Kernfragen wurden dem erhabenen Thema gerecht. Einzelfragen, die zum Teil wieder auf alte Lieblingsgebiete des Autors zurückgriffen, wurden in den gleichzeitig erschienenen »Studien und Forschungen zu M. A.« abgehandelt.

Noch in einer anderen Weise hat sich Frey endlich um die Michelangelo-Forschung verdient gemacht, als er sich entschloß, das gesamte Studienmaterial, das in des Meisters zahlreichen Zeichnungen enthalten ist, zu veröffentlichen (1909—11). Den Hauptteil legte er in drei Bänden vor; als er fand, daß das Material damit noch nicht erschöpft sei, plante er einen weiteren Band, der noch 100 Blätter bringen sollte, aber über die Vorarbeiten nicht hinausgekommen ist.

Bedenkt man, daß neben allen diesen, teilweis überaus umfangreichen Arbeiten fast 35 Jahre einer rastlosen Lehrtätigkeit einhergingen, so wird man das Leben dieses Gelehrten als köstlich ansprechen dürfen; es ist wahrhaft im Sinne des Psalmisten Mühe und Arbeit gewesen. Mit Schmerz nur gewöhnt man sich an den Gedanken, ihn nicht mehr bei seinen Forschungen tätig zu sehen und bewegt überdenkt man, was alles als Torso zurückbleibt. In seiner fast unersättlichen Arbeitskraft lag zugleich eine große Gefahr, die zu vermeiden er nicht verstanden hat; er streckte die Hand nach zu hohen Zielen und griff gleichzeitig nach zu vielem, als daß er je hätte hoffen dürfen, auch in einem weit längeren Leben, als ihm beschieden gewesen ist, die ganze reiche Ernte sicher in die Scheuer bringen zu können. Aber die Anerkennung wird man seiner Gesamtleistung nicht vorenthalten können, die er in dem Vorwort zu seiner Ausgabe der Gedichte Michelangelos für sich in Anspruch nahm: daß er treu und ehrlich gearbeitet hat. *GRONAU.*

NEKROLOGE

Der Berliner Bildhauer **Johannes Boese,** geboren am 27. Dezember 1856 zu Ratibor, ist am 20. April gestorben. Er war ein Schüler Albert Wolffs und hat als Plastiker einer gemäßigt-naturalistischen Richtung eine Reihe von Hohenzollern- und Kriegerdenkmälern geschaffen, beispielsweise für die Siegesallee in Berlin und für verschiedene Städte seiner schlesischen Heimat. Beim Wettbewerb um das Kyffhäuserdenkmal bekam er seinerzeit in Gemeinschaft mit dem Architekten Stahn den zweiten Preis. Von Boese rühren auch zahlreiche Porträtbüsten her, darunter als bekannteste die Friedrich Haases im Königlichen Schauspielhause in Berlin.

Frederik Duchattel †. Am 10. März starb auf einer Japanreise in Yokohama der holländische Landschaftsmaler Frederik Jacobus van Rossum Duchattel. Er war am 10. Februar 1856 in Leiden geboren, kam mit 18 Jahren nach dem Haag, wo der Landschafter Willem Maris von Einfluß auf ihn war. 1875 stellte er zum ersten Male im Haag aus. Anfangs suchte er seine Motive in der Nähe vom Haag, später (1883) siedelte er nach Vreeland an der Vecht über, wo er mehrere Jahre verblieb. In den letzten Jahren war er meist auf Reisen, so besuchte er Niederländisch-Indien und zuletzt Japan, wo ihn der Tod ereilte. Duchattel hat auch einige Radierungen gemacht. *M. D. H.*

Hamburg. In dem vor einigen Tagen hier verstorbenen Kaufmann **Siegfried Barden** ist ein eifriger und verständiger Sammler und Kenner der graphischen Kunst, der ostasiatischen und antiken südeuropäischen Keramik aus dem Leben gegangen. Ohne jegliche fachliche Vorbildung, nur von einem sicheren Gefühl für das auf diesen Gebieten Beachtenswerte geleitet, erkannte er frühzeitig den damals hier kaum beachteten Max Klinger. Im Laufe der Zeit gesellten sich Blätter altdeutscher Meister und Auslesen aus den Lebenswerken altniederländischer Meister dazu. Auf Reisen erwarb er altjapanische Lack- und Tonarbeiten, althellenische Keramiken und eine größere Anzahl tanagräischer Figuren und Köpfe von größter Schönheit. Im Laufe der Zeit mit führenden Persönlichkeiten im Hamburger Kunstleben in nähere Fühlung getreten, fand er — als Mitglied der Kommission für das Kunstgewerbe-Museum — Gelegenheit, sein mittlerweile durch eifrige Studien theoretisch ausgebautes Fachwissen auch im öffentlichen Interesse zu betätigen. Da seine Frau an seiner Sammeltätigkeit stets mit Eifer teilgenommen, ist zu erwarten, daß die an sich nicht große, doch insbesondere durch nicht wieder erhältliche Unica hervorragende Sammlung bis auf weiteres Hamburg erhalten bleiben wird. *H. E. W.*

PERSONALIEN

Erich Wolfsfeld, der jetzt als Leiter von Zeichenklassen an der Kgl. Hochschule in Berlin-Charlottenburg wirkt, ist durch den Titel Professor ausgezeichnet worden. Wolfsfeld wurde bekannt durch seine Radierungen, die Zeugnis von einer höchst respektabeln zeichnerischen Kraft ablegen, ähnlich Otto Greiner, an dem er mit großer Verehrung hing. Greiner ist auch seine bekannteste Radierung »Die Freunde« (ein Blatt in Großfolio, erschienen bei E. A. Seemann in Leipzig) gewidmet. Wolfsfeld als Graphiker behandelt u. a. ein Aufsatz von Manfred Opperlin in der Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XXV Heft 5.

Der Maler **Ferdinand Spiegel,** der auch an der Charlottenburger Hochschule tätig ist (er wurde im Oktober vergangenen Jahres von München nach Berlin berufen), wurde ebenfalls zum Professor ernannt. Spiegel verdient als Maler von Bauernbildern, aber auch als Illustrator Beachtung.

Max Slevogt ist, wie jetzt der »Reichsanzeiger« mitteilt, zum Vorsteher eines Meisterateliers für Malerei an der Kgl. Akademie der Künste in Berlin ernannt worden.

Der Berliner Maler **Friedrich Ernst Wolfram** vollendete sein 60. Lebensjahr. Als Mitarbeiter Makarts hat er sich seinen Ruf begründet. Seit 1892 lebt er in Berlin und entfaltete hier eine rege Tätigkeit als Maler mythologischer Bilder und idealer Landschaften.

Dem Lehrer an der höheren Textilfachschule zu Berlin **Oskar Kunath** ist der Titel Professor verliehen worden. Der Künstler leitete vor seiner lehramtlichen Tätigkeit verschiedene bedeutende textilindustrielle Betriebe Deutschlands.

Dem Münchener Maler **Eduard Grützner** ist der Verdienstorden der bayerischen Krone und der damit verbundene persönliche Adel verliehen worden.

AUSSTELLUNGEN

Käthe Kollwitz' Zeichnungen. Nur selten und ganz vereinzelt begegnete man Zeichnungen von Käthe Kollwitz auf Schwarz-Weiß-Ausstellungen. Und alsbald hatte man sie in den Betrachtungskreis ihres graphischen Werkes einbezogen; so blieben sie dem Betrachter meist nur Studien. Erst die Ausstellung von 150 Zeichnungen, die der Salon Cassirer zu Ehren des 50. Geburtstages der Künstlerin veranstaltet, gibt ihnen einen selbständigen Charakter, den Wert eines »Werkes«, in dem Elemente ihrer Natur und ihrer Kunst öfter ursprünglicher zu fühlen sind als in dem graphischen Werke, und manches, was in dem letzteren einen weiteren Ausbau kaum gefunden hat.

Ihr eigener Charakter ist es gewesen, der ihr die leitende Idee ihrer Kunst wurde. Die Anklage, die Käthe Kollwitz für die Idee des reinen Menschentums des Sozialismus erhebt, ist das ergreifende Bekenntnis ihres eigenen sozialen Mitgefühls. Mehr als die sozialpolitischen Vorwürfe geben die Themen, die sich in der Gruppe Mutter und Kind vereinen, die ganze Wärme ihres hingebenden Mitfühlens wieder. Gerade diese Gruppe ist in den Zeichnungen reicher vertreten als im graphischen Werk, und der durch das Leiden verdunkelte Lebenstrieb regt sich hier zu freieren Äußerungen.

Wenn man an keiner Stelle in dem Werke der Käthe Kollwitz mehr an die Frau denkt, hier wird man dennoch das Geschlecht erkennen dürfen. Dieselbe ganz persönliche Verbindung, wenn man so sagen darf, hat sie auch mit sich selbst. Es gibt in der modernen Kunst nur wenige Selbstporträts von gleicher Kraft des Bekennens, des Mitfühlens mit sich selbst. Sie nehmen einen breiten Raum in ihrem Werk ein und sind keine Gesichte, die als Laune aufstiegen, sondern stehen unter derselben leitenden Idee ihrer Kunst des Mitfühlens wie die anderen Themen. Kaum hat sie je mit den Zügen anderer Porträts mitgefühlt. Und auch ihre Selbstporträts sind überindividuell, wie ihre ganze Kunst. Meist nimmt sie den Blick, besonders in der frühen Zeit in seiner Vorderansicht, auf den Spiegel zu; mit ihrem Auge allein im Spiegel, spricht sie immer nur zu sich selbst zurück, zu ihrer Idee. Daß diese Idee nicht die Konsequenz eines Programmes, sondern das intensive Lebensgefühl eines starken Charakters ist, der die Welt nun einmal nach seinem Wollen sieht, zeigt deutlich die grandiose Vereinseitigung ihres sozialen Mitgefühls. Persönlichkeit und Idee verschmelzen hier miteinander. Den breiten Strom des Lebens, der auch in diesen dunklen Schachten menschlicher Gemeinschaft fließt, hat ihre Persönlichkeit nicht in all seinen Mannigfaltigkeiten gefühlt, ihr Mitfühlen nicht gestaltet. Für das heranwachsende Kind, dem das Programm des Sozialismus soviel Beachtung schenkt, hat sie wenig Raum in ihrem Werk, und von der Liebe kennt sie allein die Mutterliebe. Diese Einseitigkeit, die das gute Recht ihrer Persönlichkeit ist, möchte man spezifisch deutsch nennen. Blickt man auf Meunier und auf lebende Belgier, auch auf Millet, so sieht man, daß dort die leitende Idee weniger in der einmaligen Anlage der Person wurzelt und daher andererseits die Programmwerte stärker sind als die reinen Gefühlswerte.

Das Leben, dessen Käthe Kollwitz bedarf, um ihre Vision zu realisieren, tritt nur ganz vereinzelt in der Form des Motivs auf. Die Selbstbestimmung ihrer künstlerischen Formensprache ist so fest, daß diese kaum in sich selbst eine merkliche Wandlung durchgemacht hat — auch hierfür können die Zeichnungen deutlichere Zeugen stellen als die Radierungen. — Nur in den Zusammenhang großer Bewegungen ist sie erst langsamer hineingewachsen. Die Einzelform war von Anfang an plastisch orientiert. Man darf sich durch die artistischen Reize der frühen Federzeichnungen nicht irreführen lassen; die malerische Haltung ist nur Technik, Ateliertradition. In Wahrheit dringen alle diese Mittel, besonders das scharfe Licht, darauf, die Form aus dem Grunde herauszuholen. Das künstliche Licht, bei dem sie viel gezeichnet haben muß, hatte dieser Aufgabe

zu dienen. Später tritt der machtvolle Strich der Kohle an die Stelle der Feder und darf imperatorischer die Form in den Bildzusammenhang einfügen. Doch nirgends findet man eine Stilisierung, wie sie viele moderne Zeichner aus dem Kunstgewerbe herübergenommen haben. In stillreifender Kontinuität schreitet die Form dem wachsenden ethischen Gehalt der Themen nach, ganz der Sache dienend als reine logische Aussage. In manchen Zeichnungen kann die Form ganz des breiten mit der Kohle gerissenen Halbschattens entbehren und im Sinne Marées frei aus der Armkugel die Form in der Linie gestalten. Es sind dies ein paar Blätter, in denen die erschütternde Gewalt der Konzeption diese letzte Unmittelbarkeit erforderte. Neben diesen freien Studien, die jedoch immer bildmäßig gedacht sind, stehen eine größere Anzahl von Kompositionsentwürfen bis zu den ausgeführten Vorlagen für die graphischen Arbeiten selbst. Der Rhythmus der Massen, der auch die große Einzelfigur beherrscht und bindet, hat oft in diesen Zeichnungen ursprünglicher getobt als in den ausgeführten Radierungen. Der erste Entwurf zur »Carmagnole« hat leider in der zweiten Zeichnung schon seine teuflische Wildheit in die enge Gasse der späteren Radierung einpassen müssen. Dieser Zug zur Bindung, Pressung der Formen aneinander tritt in der späteren Zeit immer stärker hervor. Er ist die folgerichtige Entwicklung der plastisch orientierten Formensprache der Künstlerin, die sie aber jetzt mit wahrer Leidenschaft ergreift. Das Thema der Mutter mit dem toten Kind ist mit vielen Entwürfen vertreten. Die reichen Verschränkungen der Glieder ballen den Körper zu einem Block zusammen. Wunderbar ist das Gefühl und der Reichtum der verschiedenen Motive für die Begnungen von Kopf zu Kopf beim Kuß und von Hand und Kopf. Und doch sind diese schwierigsten Aufgaben plastischer Komposition mit einer Freiheit und Unmittelbarkeit im Ausdruck der Bewegung gegeben, daß man an Rodin denkt. Es ist nicht befremdend, daß Käthe Kollwitz Bildhauerin werden mußte. Die Ausstellung zeigt einige ihrer Arbeiten auf diesem Gebiete. Soll die Plastik für sie nicht nur ein »anderes« Material bedeuten, dann haben wir zu hoffen, daß der Kreis ihrer Erlebnisse sich noch weiten wird. Daß er aber in ihrem Charakter bleiben wird, das zeigen uns auch schon diese Anfänge. Wenn die Form erst aus dem Steine befreit sein wird, wenn sie nicht mehr auf Flächen aufgetragen ist, sondern in freier Kontinuität schwingt, wird der dekorative Formencharakter den großen Gehalt auch dieser Schöpfungen wirkungsvoller ausstrahlen lassen. Dann wird sie fühlen, daß das große Mitleiden, daß die leitende Idee ihrer Kunst durch dieses neue Material in die klassischen Formen des großen Schweigens menschlicher Resignation eingehen kann. Blickt man zurück auf das Selbstporträt von 1916 mit seiner stummen Größe, so darf man hoffen, daß die Summe dieser künstlerischen Existenz noch nicht gezogen ist. Von Menzel gibt es das Wort: Das Talent ist die Eins, der Charakter sind die Nullen. Man erinnert sich des Wortes nicht oft bei modernen Ausstellungen. *W. Kurth.*

Der **Leipziger Kunstverein** bringt während des Monats April eine Ausstellung von Werken **Max Pechsteins.** Zum erstenmal ist hier der interessante, logische Entwicklungsgang des vielbesprochenen Expressionisten durch eine geschickte Auswahl von Werken der Jahre 1909—1916 klargelegt. Der kurzgefaßte, illustrierte Katalog zeigt gleichzeitig die Vielseitigkeit des Künstlers, der Stilleben, Porträts, Aktzeichnungen, figürlichen Kompositionen, Landschaften u. a. Eine besondere lokale Bedeutung hat die Ausstellung insofern, als sie ausschließlich Gemälde aus Leipziger Privatbesitz, darunter manche noch ziemlich unbekannte Hauptwerke enthält. Jedenfalls hat die Leitung des Kunstvereins mit dieser Veranstaltung zahlreichen hiesigen Kunstfreunden ermöglicht, eine der interessantesten Erscheinungen jüngster Kunstrichtung kennen zu lernen.

SAMMLUNGEN

Die Sammlung Kirchhoff. In den edel-monumentalen Räumen des **Wiesbadener Neuen Museums** hat der aus Essen stammende Kunstfreund Heinrich Kirchhoff zum ersten Male seine Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, etwa 150 mit Bedacht gewählte Arbeiten zeitgenössischer deutscher Künstler, drei große Säle und drei Kabinette füllend. Herr Kirchhoff wendet der jungen expressionistischen Bewegung in Deutschland ein ganz besonderes Interesse zu. Dieser auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Sammelwille eines einzelnen Privatmannes hat hier einen recht interessanten Kunstbesitz zusammengebracht und zugleich der Sammeltätigkeit unserer öffentlichen Museen eine wichtige Vorarbeit geleistet. Wenn der moderne Museumsleiter sich in der Regel darauf beschränken muß, »museumswürdige«, das heißt klassifizierte und daher teure Kunstwerke zu erwerben, weil er staatliche oder körperschaftliche Mittel verwaltet, so ist ein Privatmann, nur sich selbst und niemand sonst verantwortlich, weit eher in der Lage, Werke, über die das Urteil noch schwankt, zu kaufen und später — was auch Herr Kirchhoff beabsichtigt — als Geschenk der Öffentlichkeit zu übergeben.

Der neuen Ausdruckskunst unserer Tage, dem Expressionismus, eine Stätte zu bereiten, junge, aufstrebende Künstler dieser Richtung zu fördern, hat sich Kirchhoff zur Aufgabe gesetzt. Ein möglichst vielseitiges Bild war angestrebt; darum hielt es Kirchhoff für notwendig, neben den Künstlern, deren Arbeiten die allerletzte Phase der Entwicklung vor Augen führen, auch die Schulhäupter des malerischen Realismus und des Impressionismus zu berücksichtigen, an denen die neuen Bestrebungen in ihren Anfängen deutlich werden. Trübner, Liebermann, Corinth und Slevogt sind stattlich vertreten.

Von den neuen Münchener Sezessionisten wirkt Walter Püttner durch ausgereiftes Können, malerische Haltung und Charakter am stärksten; daneben hält sich Julius Heß auf angemessener Höhe, während Fritz Erlers Bildnisse dem äußerlich Dekorativen allzugroße Zugeständnisse machen. Die Neu-Dachauer Schule ist durch Adolf Hölzel und Ludwig Dill, die Dresdener Richtung durch Cilio-Jensen charakterisiert. Die Überleitung zu den Stürmern und Drängern der jüngsten Richtung ermöglichen Max Beckmann, Gustav Jagerspacher und Albert Weisgerber.

Man unterscheidet heute sehr genau die Grenze zwischen den Weltanschauungen des Impressionismus und der neuen Ausdruckskunst. Später wird wahrscheinlich einem rückwärts gewandten Blick diese Grenze zu verschwimmen scheinen. Die meisten Expressionisten unserer Tage haben sich in ihren Anfängen von der mächtigen Woge des Impressionismus tragen lassen, haben sich zunächst mit der Wiedergabe des rein Gegenständlichen begnügt, und sind erst im weiteren Verlauf ihres Entwicklungsganges von der Schilderung der Oberflächen-Zusammenhänge zur Aufspürung des lebendigen Kräfte-Zusammenhanges der Dinge gelangt; oft tritt auch das neue Gestaltungsprinzip nicht rein in die Erscheinung, sondern verbindet sich mit der Darstellungsweise des Impressionismus. Die Loslösung vom reinen Natureindruck vollzieht sich allmählich. Zuletzt schalten die Erinnerungsvorstellungen an die Natur ganz aus, der Künstler beginnt das Naturvorbild als ein

Hemmnis für sein Schaffen anzusehen, wendet Farben und Linien lediglich nach ihrem Gefühlswert an und gestaltet ausschließlich nach dem Prinzip der »inneren Notwendigkeit«. Dieser typische Entwicklungsgang des Einzel-Individuums charakterisiert zugleich den allmählichen Aufstieg der ganzen Bewegung als solcher, wie die planmäßig aufgebaute Sammlung Kirchhoff klar und deutlich zu zeigen vermag. Auch die einzelnen Kräfte dieser nach geistigem Ausdruck ringenden Künstlerschar werden hier in ihrer Eigenart verständlich.

Im Mittelpunkt, als Zentralsonne eines vielgestaltigen Planetensystems, steht Emil Nolde mit seinem Triptychon der heiligen Maria von Ägypten. Noldes farbiger Fanfarenstil wandelt sich in das Lyrische bei Josef Eberz, der vor allem auf Bewegung der zarteren Gemütssaiten ausgeht und in neuen Landschaften und Figurenkompositionen Stimmungen von geheimnisvoller Art wecken möchte. Züge einer träumerisch verklärten Wirklichkeit finden sich mit einem Streben nach reiner Farbwirkung in den Landschaften und Stilleben von Oskar Moll vereint. Noch fester an die Wirklichkeit hält sich Hans Völcker, dessen ausgereiftes, sicheres Können ruhiger anmutet als die Art der jüngeren Mitstreiter. In Erich Heckels »Gläsernem Tag« erleben wir die Sichtbarmachung der mystischen Schönheit einer Welt, die sich nur durch unsichtbare Fäden mit unserer Umwelt verbindet. Eine minder starke Wirkung geht von den Blumen-Stilleben aus, mit denen Max Pechstein, E. L. Kirchner und Walter Ophey vertreten sind. Wilhelm Lehmbrucks Susanna im Bade, Franz Marcs liegender Akt, Christian Rohlfs in seltsamer Gittertechnik durchgeführte »Gasse« und Edwin Scharffs Landschaft schließen den Kreis der Ausdruckskünstler, die, jeder eine Welt für sich, nach dem letzten Ziele aller großen Kunst streben, — dem Stil. *Bombe.*

Frankfurt a. M. In den Besitz des Städtischen Instituts gelangten als Geschenk von Sr. Exzellenz dem Wirkl. Geh. Rat Fritz v. Gans in Frankfurt zwei Ölbilder, die eine erfreuliche Bereicherung der modernen Abteilung der Galerie bilden. Das eine ist ein umfangreiches Werk Anton Burgers aus dem Jahre 1867 und stellt den Viehmarkt hinter der Mauer der alten Judengasse dar, einen malerischen Winkel, der längst völlig verschwunden ist. Auf dem freien Platz in der Mitte, der an beiden Seiten von diagonal in die Tiefe führenden Häuserreihen — rechts ziehen sich die hoch aufragenden Häuser der Judengasse hinter der Mauer entlang — begrenzt wird, drängt sich, nach vorn ein Kreissegment freilassend, eine zahlreiche Menge Menschen und Vieh zwischen Wagen und Schubkarren, als wohltuender Gegensatz gegen die fast drohend strengen Massen der Architektur rechts. Die Färbung ist fast durchgehend bräunlich-grünlich mit wenig Blaugrün in der Kleidung. Das Ganze von gewohnter Meisterschaft und ein besonders glänzendes Werk des Frankfurter Altmeisters.

Das zweite Werk ist ein Bismarckporträt von Lenbach aus dem Jahre 1888, in Friedrichsruh gemalt: Halbfigur dreiviertel rechts in Kürassieruniform und schwarzem Waffenrock nebst Mantel. Außer dem Kopf mit dem Helm farbig nur der gelbe Kragen der Uniform; die Hände sind nicht sichtbar. Man empfindet Helm und Uniform bereits als nicht mehr zeitgemäß für dies hohe Lebensalter, und man würde bei dem stark vortretenden Leib und den nicht mehr ganz festen Partien im Untergesicht und vielleicht unter dem Helm — an ein altes Kriegervereinsmitglied denken können, wenn nicht wieder das prachtvolle Auge sieghaft über die Hinfälligkeit des Leibes triumphierte. Jedenfalls hat man den Eindruck eines völlig ehrlich die Natur wiedergebenden Bildnisses des großen Kanzlers aus der Zeit seiner Schicksalswende und eine interessante Ergänzung zu dem bereits im Besitz des Instituts befindlichen Porträt von 1892, das ihn in Zivil zeigt.

In den Monaten Februar-März folgte im **Kunstverein** einer Ausstellung von Werken rheinischer Künstler, die einen Verkaufswert von 250 M. möglichst nicht überschreiten sollten — einer Ausstellung, die auch in finanzieller Hinsicht einen guten Erfolg hatte — eine solche von Mitgliedern der Münchener Sezession. — Von Plastikern kam dann der Frankfurter W. O. Prack zu Wort, der weniger in der Halbfigur eines Michel (Marmor) als in einigen Porträtplaketten erfreute. Der Maler R. Ewald (Hanau) wendet Prinzipien moderner Gestaltung in eindrucksvoller Weise auf Vorgänge militärischer Art und des Krieges an, wobei er bei sehr heller koloristischer Haltung mehrfach durch eine Art Vogelperspektive den Raum zu bewältigen sucht. *K. S.*

Zwei Neuerwerbungen der National Gallery in London. Obwohl der National Gallery im abgelaufenen Jahre von Staatswegen keine Mittel zum Ankauf von Kunstwerken mehr bewilligt werden, so war dieselbe doch in der Lage, mit Unterstützung des National Art Collection Fund, einer vom Staate unabhängige Stiftung, zwei Gemälde käuflich zu erwerben, einen Pieter de Hoogh und einen Masaccio, Bilder von sehr ungleichem Wert. Der Pieter de Hoogh, die Darstellung eines Besuches auf dem Hofe eines holländischen Hauses, stammt aus der Sammlung Steengracht im Haag und brachte auf der Versteigerung in Paris am 9. Juni 1913 84000 Fr.; es ist das spätest datierte Werk des Künstlers und durchaus keine erstklassige Arbeit. Da die National Gallery schon drei sehr schöne, und das Wallace Museum zwei Bilder von de Hoogh besaß, begreift man diesen Ankauf nicht recht; und die Erwerbung ist denn auch in der englischen Presse und sogar im Parlament scharf kritisiert worden; ja es wurde den Trustees zum Vorwurf gemacht, daß sie das Geld, die Summe von 3000 £, nicht für Kriegszwecke verwendet hätten, etwas, was aber nach den Bestimmungen der Stiftung gar nicht möglich gewesen wäre. Erschwerend fiel hierbei ins Gewicht, daß das Geld nach dem Ausland, nach Holland gegangen ist; denn die Amsterdamer Kunsthandlung Goudstikker war zuletzt der Besitzer des Bildes.

Im Burlington Magazine gab D. S. Malcoll auch seinem Mißvergnügen über die Erwerbung Ausdruck; er sah darin ein Zeichen jener falschen Wissenschaftlichkeit, der es nur um Vollständigkeit zu tun ist und die die geringen Qualitäten eines Werkes unberücksichtigt läßt. — Daß der Widerspruch, den der Ankauf des de Hoogh in England geweckt hat, dem Werke selbst gilt, und der Tatsache, daß das Geld dafür ins Ausland geflossen ist, geht auch daraus hervor, daß bei der Erwerbung des Masaccio keine Stimmen dagegen laut geworden sind. Der Masaccio stammt nämlich aus englischem Besitz, und es handelt sich hier um einen Hauptmeister der italienischen Renaissance, der bisher in der Sammlung noch nicht vertreten war, das Mittelstück eines größeren Altargemäldes, dargestellt ist die thronende Madonna mit dem Christuskind auf dem Schoß, das in echt kindlicher Weise den Finger ablutscht, mit dem es die Trauben, die ihm seine Mutter reicht, in den Mund gesteckt; flankiert wird sie von zwei in Anbetung knienden Engeln; davor sitzen zwei Engelchen, die Gitarre spielen. Das Bild hat etwas gelitten; an einzelnen Stellen schimmert der grüne Grund durch, über dem die ungewöhnlich warme Fleischfarbe angelegt ist, so im Gesicht der Madonna. Die schlecht restaurierten Flecken sind rein lokaler Natur. Die Erhaltung ist sonst vortrefflich. Das Gemälde gehörte früher dem Reverend A. F. Sutton und war 1911 auf einer Ausstellung alter Meister in den Grafton Galleries zu sehen; das Burlington Magazine brachte damals eine Abbildung (Vol. XX, pag. 71). *M. D. H.*

VEREINE

* Der **Dresdner Museumsverein** veröffentlicht soeben seinen **Jahresbericht für 1916.** Er hatte zu Anfang des Berichtsjahres 254 Mitglieder, am Schlusse 239, darunter 10 auf Lebenszeit. Die Einnahmen betrugen 30924 M. 30 Pf., die Ausgaben 27854 M. 20 Pf., das Vermögen belief sich am Schlusse des Jahres auf 96070 M. 35 Pf. Angekauft wurden: für die Kgl. Gemäldegalerie das Bildnis des Generalfeldmarschalls von Hindenburg von Prof. Hugo Vogel (das im Verlag von E. A. Seemann in farbiger Nachbildung erschienen ist), für das Kgl. Kupferstichkabinett zu Dresden vier seltene Blätter von Max Klinger: Sehnsucht, Pax, Verleger-Fest im Palmengarten zu Leipzig und Bildnis des Geheimrats Lamprecht in Leipzig, zwei Steindrucke von Otto Greiner: die Bildnisse von Max Klinger und Prof. Meurer, von Emil Orlik: das große Bildnis Johann Sebastian Bachs, weiter eine kostbare Gewandstudie in Wasserfarben von Anselm Feuerbach, Blätter von Eugen Kirchner, Heine Rath und Karl Köpping, für die Kgl. Porzellansammlung zwei Altmeißner Standleuchter und für die Kgl. Skulpturensammlung das prachtvolle Standbild eines Somalinegers von Georg Kolbe in Berlin, das in diesem Jahr in Bronze ausgeführt und soeben in der Dresdner Sammlung aufgestellt worden ist.

LITERATUR

Otto Grautoff, *Nicolas Poussin.* München 1914, Georg Müller. 2 Bände.

Die Vorrede des Werkes, das nach dem Prospekt in dem Jahr erscheinen sollte, das auf dem Titelblatt angegeben ist, trägt das Datum »Paris im Januar 1914«; ausgegeben ist es erst zwei Jahre später. Die größten weltgeschichtlichen Ereignisse sind dazwischen getreten und haben verursacht, daß Grautoffs Buch so viel später vorgelegt wird, als das Werk von Walter Friedländer, das ich vor längerer Zeit an dieser Stelle anzeigen durfte (Kunstchronik vom 9. Juli 1915, Sp. 499).

Es liegt nahe, damit zu beginnen, daß man die Unterschiede beider Arbeiten ins Auge faßt. Sie sind sehr beträchtlich, ja sie könnten kaum größer sein: denn die Absichten der Autoren waren abweichenden Zielen zugewandt; der Boden, auf dem sie fußen, die Vorbildung, die sie mitbrachten, mußte die Fragestellung entscheidend beeinflussen. Friedländer gab seinem Buch den Untertitel: Die Entwicklung seiner Kunst, und stellte damit als seine Absicht hin, eine Synthese des Poussinschen Stiles zu geben. In einer neuerdings erschienenen, ausgezeichneten Besprechung des Buches[1]) hat Hans Tietze ausführlich dargelegt, wie sich F. selbst durch seine rein auf entwicklungsgeschichtliche Interpretation eingestellte Betrachtung die Aufgabe erschwert hat. Grautoff dagegen bietet den Versuch einer umfassenden Biographie Poussins, in der jede irgend brauchbare Nachricht, jede zu beachtende Beziehung berücksichtigt ist; in dieses äußere Gerüst sind auch die einzelnen Werke mit anerkennenswertem Streben nach Vollständigkeit eingefügt, während die synthetische Betrachtungsweise mehr zurücktritt.

Nicht minder verschieden der Schauplatz, auf dem sie bei der Abfassung ihrer Bücher standen, und, darin begründet, das Verhältnis zum Thema. Ich durfte es als einen glücklichen Umstand bezeichnen, daß Friedländer sich eines langen Aufenthaltes in Rom hatte erfreuen dürfen, und daß er sich in früheren Arbeiten mit römischen Kunstdenkmälern befaßt hatte; Grautoff hingegen hat nicht minder lange seinen Wohnsitz in Paris gehabt, er war von der geistigen Atmosphäre umgeben, die um alles französische Kunstwollen schwebt; und wichtiger noch: im Louvre hatte er dauernd jene unvergleichliche Serie von Werken des Meisters vor Augen, welche aller Vernachlässigung ungeachtet (nach der in französischen Kunstkreisen allgemein rezipierten Anschauung, die die behutsame Reinigung eines alten Bildes als ein Sakrileg betrachtet) die einzige Gelegenheit bietet, seine künstlerische Persönlichkeit in allen Phasen zu überschauen. Die hier gewonnene Kenntnis zu erweitern hat er keine Mühe gescheut und ist allen, auch den entlegensten Werken in ganz Europa nachgegangen; mangelnde Autopsie braucht er nur in vereinzelten Fällen anzugeben. In dieser Hinsicht ist er dem Verfasser jenes andern Werks überlegen, der in Rom selbst nur eine sehr beschränkte Zahl Poussinscher Originale vor sich hatte.

Aber auch andere Neigung und Anlage hat eine starke Verschiedenheit der beiden Arbeiten verursacht. Ist der eine Autor ein rein auf bildende Kunst eingestellter Fachgelehrter mit der unter den Jüngeren vorherrschenden Neigung verallgemeinernd zusammenfassen, so spürt man bei Grautoff, daß er in engen Beziehungen zur Literatur steht, daß seine Anschauungen in der Welt moderner französischer Schriftsteller sich gebildet hatten. Daß er viel von gallischer Kultur in sich aufgenommen hat und daher ein besonderes Verständnis für ein Milieu besitzt, das so lange sein Eigenes war, gibt dem Buch besonderen Reiz. Es ist gewiß nicht zufällig, daß den m. E. gelungensten Abschnitt das Kapitel bildet, das »Poussin in Paris« überschrieben ist.

Indem ich aber bei dem Vergleich beider Arbeiten noch etwas verweile, muß ich eines auffälligen Umstandes gedenken, der starke Bedenken hervorzurufen geeignet ist, — nämlich die bedeutenden Abweichungen in der chronologischen Anordnung der Werke Poussins. Gewiß muß man berücksichtigen, wie wenige unter der beträchtlichen Zahl fest datiert[2]) oder auch nur einigermaßen sicher datierbar sind (mehr natürlich in der späteren Zeit mit der relativ reichen Korrespondenz des Meisters); man darf hier an Poussins eigenen Ausspruch erinnern, daß er je nach dem Gegenstand die Technik wechsele: immerhin sollte man meinen, es träfe auch auf ihn die Erfahrung zu, die man sonst bei dem Studium der künstlerischen Entwicklung des Individuums macht, daß es in einer bestimmten Periode, bewußt oder unbewußt, eine gewisse nur dieser eigentümliche Art des Ausdrucks entwickelt, die dem Stilkritiker bei seiner Arbeit das sicherste Hilfsmittel ist. Aber, wie gesagt, es herrscht zwischen beiden Büchern in dieser Hinsicht nicht nur keine Übereinstimmung, eher das gerade Gegenteil; Gruppen, die dieser bildet, sind bei jenem auseinandergerissen, Frühwerke des einen gelten dem andern als Werke der Reifezeit und umgekehrt. Während Grautoff das hinreißende Bild mit »Narzissus und Echo« im Louvre, das Böcklin inspiriert hat, unter die frühesten Werke reiht, wobei es offen bleibt, ob es nicht unter Marinos Einfluß noch in Paris gemalt worden sei, weist Friedländer dem Bild seinen Platz in jener Gruppe frührömischer Werke an, die unter dem Eindruck der Tizianischen Bacchanale entstanden ist. Eine andere Schöpfung, die Grautoff für früh, aus der römischen Zeit, hält, den an Raffael inspirierten »Parnaß« in Madrid, findet man bei Friedländer unter den Werken der mittleren Periode, gut zehn bis fünfzehn Jahre später, angesetzt. Kaum minder groß die Abweichung in der Datierung des »Bethlehemitischen Kindermords« in Chantilly. Umgekehrt erscheint der »Raub der Sabinerinnen« des

1) Repertorium 39, 1916, S. 186 ff.

2) Soviel ich sehe, hat Poussin selbst nur zwei Bilder datiert, die »Anbetung der Könige« in Dresden (1633) und sein Selbstbildnis in Paris (1656).

Louvre bei Friedländer als Arbeit der »frührömischen« Periode Poussins um 1630, während Grautoff sie dicht an das Ende des ersten römischen Aufenthalts, also in die letzten dreißiger Jahre setzt; eine ähnliche Meinungsverschiedenheit herrscht bezüglich des »Reiches der Flora« in Dresden. Beispiele, die sich nach Belieben vermehren ließen.

Indem ich das Abbildungsmaterial, das Grautoff mit dankenswerter Vollständigkeit bietet[1]) (wo direkte Abbildungen nicht zu erhalten waren, teilt er graphische Wiedergaben mit; man bemerkt ganz wenige Lücken, meist nur dort, wo die Engherzigkeit des Besitzers die Reproduktion nicht gestattete), zu wiederholten Malen und immer wieder durchging, habe ich doch hier und da gegen seine chronologischen Ansätze Bedenken nicht unterdrücken können. Einen eklatanten Fall merkte ich oben an, er betrifft das Bild mit »Echo und Narziß«, das unmöglich der vorrömischen oder auch selbst der allerfrühesten römischen Periode angehören kann. Das Bild hat seine nächsten Verwandten an der »Jugend des Bacchus« in Chantilly (hier die gleiche, lässig gelagerte Nymphe) und dem »Bacchanal« des Louvre (Grautoff Nr. 24 und 25). Ebenso scheint mir der »Triumph Davids« in Madrid (Nr. 9) zu früh angesetzt; das Bild möchte am richtigsten in die Nähe von der »Inspiration des Anakreon« in Hannover (Nr. 42) zu setzen sein, wie man den »Narzissus» (Nr. 2) lieber mit »Rinaldo und Armida« (Nr. 60) zusammengestellt sehen, als am Anfang von Poussins Tätigkeit finden würde. Ausstellungen, die schwer beweisbar, aber vom Gefühl für Gleichwertigkeit künstlerischer Einstellung geboten sind. Selten dagegen wird man von dem Verfasser in Echtheitsfragen abweichen (sind ja doch zum Glück so viele Bilder durch sehr früh beginnende Tradition beglaubigt); überrascht nur hat mich der leise Zweifel, der durch die Worte hindurchklingt, die Grautoff der »Inspiration des Dichters« im Louvre widmet (S. 150). Mir und andern erschien dieses Werk nicht nur als ein so unbestreitbares Werk Poussins, daß es eines Beweises nicht bedurfte, sondern als seine vielleicht schönste und gereifteste Leistung. Daß es äußerlich weniger gut beglaubigt ist als zahlreiche andere Arbeiten, kann man ruhig in Kauf nehmen.

In dankenswerter Bemühung gibt Verfasser auch eine Liste von Bildern (II, S. 260 ff.), die er glaubt als zweifelhaft oder falsch bezeichnen zu müssen. Soweit Abbildungsmaterial vorliegt, wird man ihm gern beipflichten, wenn er auch in seiner Kritik nicht immer der Qualität der betreffenden Stücke gerecht wird. So will ich ihm gern glauben, wo er das Existenzbild der Galerie Colonna (II, S. 281) dem Poussin abspricht; aber daß es »eine mäßige Nachahmung oder eine schlechte Kopie ist«, darin hat er diesem schönen Werk gegenüber gewiß unrecht. Ebenso irrt er, glaube ich, in seiner Beurteilung des »Bacchanals« bei Cavendish-Bentinck in London (I, S. 167; II, S. 266). Das Bild ist gewiß kein Hauptwerk Poussins, als welches es in London ausgegeben wurde, aber ebensowenig entstammt es dem Pinsel eines italienisierenden Nordländers. Der Abbildung nach zu urteilen gehört es dem geistvollen Carpioni an.

Aber das alles betrifft nur Einzelheiten; es sind Randbemerkungen, wie man sie bei der Durchsicht eines Buches macht; sie treffen nicht die Leistung im Ganzen. Hier kann man nicht übersehen, wie sehr sich der Verfasser gemüht hat, einer jeden Äußerung des künstlerischen Schaffens seines Helden nachzugehen, und wie er oft mit treffendem Wort fein empfindend den Gehalt eines Werkes umschreibt. Am glücklichsten wohl in dem zusammenfassenden Abschnitt über die Landschaften; als besonders gelungen mag hier die Beschreibung des »Frühlings« im Louvre (S. 284) hervorgehoben sein.

In einzelnen Exkursen hat Verfasser noch besondere Poussin-Fragen abgehandelt. Die ersten betreffen die Quellen, Geburt und Familie, Heimat und Jugendzeit. Die vierte ist Poussins erstem Lehrer Varin gewidmet, die fünfte gibt ein paar Notizen über das Paris, in das er als Jüngling eintrat. Im nächsten werden die Malereien im Schloß Mornay besprochen; dann folgt ein Exkurs über des Malers frühesten Gönner, den Dichter Marino[2]). »Das Problem der Antike im 17. Jahrhundert«, »Die Fremdenkolonie in Rom um 1624«, »Poussins Handzeichnungen zu Leonardos Traktat«, »Poussin und das Barock«, »Paris in seiner Wirkung auf Poussin«, »Poussins Kunsttheorien« sind die Titel der folgenden Exkurse, denen sich zuletzt der »Versuch einer Bibliographie« anreiht. Ich gebe diese nüchterne Aufzählung deswegen, um anzudeuten, wieviele Fragen, die Poussin, aber auch im weiteren Sinne das Seicento überhaupt angehen, von Grautoff in den Kreis seiner Studien einbezogen worden sind.

Das abschließende Buch über Poussin hat er freilich nicht geschrieben. Er haftet noch zu sehr am Stoff, anstatt über ihm zu stehen, müht sich mit Datierungsfragen und gelangt darüber nicht zu einer klaren Synthese der Kunst seines Meisters. Wo Friedländer des Guten zu viel tut, tut Grautoff nicht genug. Man wird das eine Buch so wenig wie das andere missen wollen. *Gronau.*

Josef Strzygowski, *Altai-Iran und Völkerwanderung.* Mit 229 Abb. und 10 Tafeln. Leipzig, J. C. Hinrichs.

Dies neueste, allerdings lange vorbereitete Werk Strzygowskis dürfte als sein bis jetzt wichtigstes bezeichnet werden. Insofern, als es die Schlußfolgerungen aus allen seinen früheren und einer Reihe abschließender Arbeiten zieht und so die heute von ihm gewonnenen Anschauungen darstellt, die zugleich die einer besonderen Gruppe von Forschern bedeuten. Denn Strzygowskis Gefolgschaft — wenn vielleicht nicht die ganz unmittelbare — ist bedeutend, und seine bisherigen wissenschaftlichen Leistungen sind so umfassend und wichtig, daß sie eine neue Entwicklungsstufe wenigstens auf dem Gebiete der Erforschung der Völkerwanderungskunst bedeuten. —

Man darf nun sagen, daß in der Tat die immer weiter nach Osten zu geschlagenen Kreise der Forschung des Genannten jetzt endlich zu einem gewissen Grenzwalle gekommen scheinen. Er gelangt wirklich bis an die indische und chinesische Grenze; den eigentlichen Endwall bilden jedoch die türkischen Völker des Altai; Armenien, Iran, anderseits selbst Sibirien bis zum Jenissei und Zentralasien haben in der Hauptsache für diesmal den Stoff hergeben müssen, nicht ohne zahlreiche Blicke in die Nachbargebiete bis nach Nordafrika hinzuzulassen.

Den eigentlichen Ausgang nimmt Strzygowski hier von gewissen auffallenden ornamentalen Erscheinungen, die seit J. Hampels »Altertümern des frühen Mittelalters in Ungarn« gar manchen beschäftigten und fremdartig genug unter den vorwiegend germanischen oder südeuropäischen Gestaltungsformen jener Metallarbeiten hervorstechen.

1) Daß es fast durchgängig zu schwarz und oft recht unsauber gedruckt ist, wird man den technischen Schwierigkeiten der gegenwärtigen Zeit zuschreiben müssen. Leider sind dadurch einzelne Abbildungen völlig mißglückt, z. B. das Martyrium des Erasmus in Rom oder die Landschaft mit Polyphem in der Eremitage. Man vergleiche die entsprechenden Abbildungen des Friedländerschen Buches.

2) Der ausführliche Aufsatz von Moschetti über Marino und Poussin (Rom 1913) scheint dem Verfasser unbekannt geblieben zu sein.

Ganz von selbst schienen uns da im Lande der Hunnen verschiedenartige nomadische Wellen gebrandet zu haben, während manches andere direkt auf spätere islamische uns wohlbekannte Ornamentbildungen hinwies.

Der Verfasser hat es sich nun zur Aufgabe gestellt, das Hineinfluten der Wandervölker vom Altai her in die vorwiegend arischen Völkermassen gegen das Mittelmeer hin zu erfassen und ihre Wirkungen auszusondern. Mannigfaltigste Bewegungen trafen da aufeinander, sich mischend oder aufschäumend; ältere, selbst vergessene Völkergruppen, die Saken, ihre Nachfolger die Parther, anderseits die eigentlichen Jranier werden wenigstens in ihren Ein- und Nachwirkungen zu verfolgen gesucht.

Freilich ist das Bild dieses Völkergewirres ein noch sehr unruhiges und undurchsichtiges; oft mußte es beim Hineintasten und Hineinleuchten bleiben. Wirklich klare Scheidung geht da weit über die Kräfte eines Einzelnen. Generationen von Forschern werden nötig sein, ehe eine solche in den Hauptzügen einigermaßen sicher erreicht wird. Immerhin ist das kühne Wollen des Verfassers, der ja seit Jahrzehnten sich durch unentwegtes Anfassen gerade der schwierigsten Fragen dieses Gebietes hervortut, als ein erster Forschungszug durch das bisher so gut als unbekannte Gesamtgebiet hindurch dankbar zu begrüßen. Einzelvorstöße gab es ja schon eine Reihe, doch nur von den Grenzen her. —

Es ist durchaus zu verstehen und anzuerkennen, daß dieser Zug von einer bestimmten Stelle aus, — von einem bestimmten Gegenstande her, sagen wir besser — unternommen wurde. Ein albanischer Schatzfund, heute — leider! — bei Morgan, hat den Ausgangspunkt gebildet. In seinen Einzelheiten fanden sich unter bekannten Formen auch eine Reihe fremder, neben persischen insbesondere türkische und allgemein nomadische. Es wird nun versucht, diese auszusondern; man schreitet ins Weitere, fügt Verwandtes hinzu, und so gelangte Strzygowski schließlich zu in der Tat grundlegenden Anhaltspunkten für die Zukunft; sein Vorgehen erstreckt sich naturgemäß dann auf die Werke der Folgezeit auch in anderen Stoffen, in Holz, Stein Stuck, auf die Entwicklung bekannter islamischer Einzelheiten aus jenen nomadischen — schließlich auf die Baukunst in ihren größten Aufgaben.

Von besonderer Bedeutung scheint es mir, daß Strzygowski zunächst hier zwischen Ariern und Nomaden — anderseits Semiten — zu unterscheiden und jedem seine Kunstgebiete zuzuweisen sucht, und daß er, wenn auch die Hauptabsicht seiner Arbeit auf die Entthronung der bisher alles bedeutenden Mittelmeerkunst gerichtet ist, schließlich auch zu den nordischen Germanen und ihren Einflußkreisen gelangt und ihnen doch nicht unwichtige Gebiete und Wirkungen zuweist. Freilich, von der altgepflegten Grundidee, alles Gute stamme schließlich doch aus dem Osten, auch das, was wir als spezifisch nordgermanisch ansehen, kann er sich immer noch nicht völlig trennen; immerhin stellt er öfters die Frage auf, ob nicht ähnliche Gestaltungen bei verwandten Völkergruppen unabhängig voneinander entstehen könnten. Daß dies sogar zum Teil eine innere Notwendigkeit ist, dürfte inzwischen sich doch erwiesen befinden. So beruht die eigentümliche Zierweise der »überspinnenden« Ornamente im Norden (Osebergschiff) ganz ohne Zweifel auf uralter gut germanischer Überlieferung — insbesondere auf keramischer. Man denke nur an den Tiefstich der Bronzezeit (Rössen) — an die Sternberger Schüsseln (Stuttgart) und dergl. mehr. Auch an die Kleinmusterung altnordischer Metallsachen in Dreiecken und Ringen.

Was die wohl zu früh datierten Stuckarbeiten von Deir-es-Surjani anlangt, so möchte ich auf ihre Verwandtschaft mit spanisch-maurischer Kunstart hinweisen, die ihre Folgeerscheinungen und Richtung vortrefflich kennzeichnet. (Sta. Maria la Blanca zu Toledo.)

Nicht minder ist der »Schrägschnitt« Strzygowskis einfach eine überall gegebene technische Notwendigkeit, wo es sich um Guß- oder Eindruckformen handelt; er hat an sich nichts formal Bedeutsames, entwickelt sich dagegen auf verschiedenen Gebieten zu solchem. Der germanische Kerb- oder Kristallschnitt ist ein ganz selbständiges Schmuckgebiet für sich, mit dem sicher der »Schrägschnitt« sibirischer und innerasiatischer Bildungen nichts gemein hat, als eben den Mangel an Unterschneidungen.

Der türkische Säbelbeschlag (Abbildung 101) ist einfach türkisch verzerrtes Renaissanceornament des 16.—17. Jahrhunderts.

Die Herleitung des langobardischen Ornaments aus dem Armenischen scheint mir sehr gewagt. Ich empfinde die Flechtbänder des 6.—8. Jahrhunderts deutlich vorgebildet in dem alten mehrstreifigen Bandgeflecht der nordischen Bronzezeit, ja in den Arbeiten der Bandkeramik. Die Datierung der armenischen Arbeiten dieser Art scheint reichlich früh genommen, — die der Kelermesgoldfunde (Zellenverglasung) dürfte seitens der Russen völlig willkürlich um 1000 Jahre zu früh angesetzt sein.

Diese Bemerkungen sollen den Wert des gewaltigen Stoffes nicht schmälern, den Strzygowski hier zusammengetragen hat. Vielmehr scheint mir der Gedanke berechtigt, daß wir in diesem Buche wirklich den Ausgangspunkt einer neuen Auffassung und allgemeinen Wendung in den Anschauungen über die Völkerwanderungszeit vor uns sehen. Aber auch uns Germanen wird diese Wendung jetzt gerecht und verspricht endlich ein Zusammenwirken der Ost- und der Nordforscher zu gemeinsamem Endziel.

Die Ausstattung des Buches — insbesondere von der Kriegszeit aus gesehen — ist musterhaft, für heutige Zeit glänzend zu nennen. *Albrecht Haupt.*

VERMISCHTES

Lovis Corinths Triptychon »Golgatha«, das die Sakristei der Kirche zu Tapiau, dem Geburtsort des Künstlers, schmückte und in der Nacht nach der Beschießung und dem Brande der Stadt aus dem Rahmen geschnitten und gerettet wurde, schmückt jetzt wieder das Gotteshaus. Nachdem das Gemälde auf eine neue Leinwand aufgezogen worden ist, zeugen nur noch beschädigte Stellen, welche nach dem Willen Corinths nicht ausgebessert wurden, von der Schreckenszeit.

Der im Jahre 1915 verstorbene **Gabriel von Max**, der bekannte Münchener Maler, besaß eine außerordentlich umfangreiche Fachbibliothek und anthropologische Sammlung. Diese sind jetzt durch Kauf in den Besitz der Stadt Mannheim übergegangen. Als Kaufpreis wird die Summe von 365000 Mark genannt.

Der **Palast Barberini in Potsdam** soll zu städtischen Verwaltungszwecken umgebaut werden. Mit dem Umbau ist der Potsdamer Stadtbaurat Dreves betraut worden. Von einem Rathausneubau wird daher Abstand genommen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 31. 4. Mai 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

RHEINISCHER BRIEF

Erich Heckels Kunst ist nun auch den Rheinländern vorgeführt worden. Leider fehlt im Kölnischen Kunstverein eine Anzahl der Hauptbilder, die bei Paul Cassirer in Berlin den so geschlossenen Eindruck hervorriefen, von dem C. Glaser in einer Dezember-Nummer der »Kunstchronik« Zeugnis ablegte. Auch sind die des Oberlichtes entbehrenden Kunstvereinsräume der auf große Form und reine Farbe ausgehenden Malerei Heckels und seiner Kunstgenossen wenig günstig; sie engen ein, statt zur Entfaltung zu bringen. Die »Madonna von Ostende« freilich ist nicht um ihre Wirkung zu bringen; auch hier in Köln erfreut die ungesuchte Volkstümlichkeit des Bildgedankens und die fertige, reife Form der Ausführung. Es ist bedauerlich, daß keins der Soldatenbilder, z. B. das einprägsame Bild des Urlaubers auf der Heimreise, ausgestellt ist. In ihnen wagt Heckel mit gleichem Erfolge den Sprung ins Genrehafte, gleich frei von falscher Scham und falscher Sentimentalität, wie er in der »Madonna« eine neuartige Altarkunst herausstellte, die, von innen heraus empfunden, sich so vorteilhaft von den Künsteleien etwa eines Diez Edzard unterscheidet.

Eine Ausstellung alter Kunst aus Kölner Privatbesitz, die der Kunstverein plante, ist infolge der Zeitverhältnisse verschoben worden. Wie lange ist es her, daß ein ähnlicher Gedanke in Köln durchgeführt wurde! Man sehnt sich geradezu nach einer derartigen Veranstaltung, die überraschend viel Schönes und Neues bringen würde, Ergänzungen zu den Schätzen des Wallraf-Richartz-Museums, die jetzt infolge der Kriegszeit nur zu einem Teile sichtbar sind. Vielleicht könnte es auch für den rheinischen Privatbesitz an alter Kunst, dem durch die immer noch bevorstehende Versteigerung der Sammlung Oppenheim der empfindlichste Verlust droht, fruchtbar werden, daß die bekannten Altkölner Firmen des Kunsthandels, die bis 1914 ihre Haupttätigkeit in Paris ausübten, nach Friedensschluß voraussichtlich genötigt sein werden, dem rheinischen Geschäfte größere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Auch mit der immer noch ausstehenden Besetzung der leitenden Posten in den Kölner Museen steht diese Frage in enger Verbindung.

Einstweilen behilft sich der Kunstverein, der mehr und mehr Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Köln geworden ist, mit einheimischer und Düsseldorfer Malerei; die Transportkrise, die beinahe ein Stück Kunstgeschichte wird, verhindert ja mehr und mehr jeden Import. Fritz Westendorp, den Fünfzigjährigen, ehrte eine Sonderausstellung, die schon vorher in der Düsseldorfer Kunsthalle den geschmackvollen, aber nicht eben erfindungsreichen Landschafts- und Stillebenmaler gut vertreten hatte. Aus Düsseldorf kommen auch Uzarski und Nora Dahlen, die in etwas einförmig gelbgrauen Harmonien entschiedene Begabung zeigt. Ein junger Kölner Maler, Anton Räderscheidt, versteift sich auf eine trüb-schwärzliche Farbengebung, innerhalb deren er es im Bildnis zu immerhin glücklichen Lösungen bringt. Sonst waren noch Sonderausstellungen von Olaf Gulbransson und Lesser Ury als bemerkenswert zu nennen, über die schon von Berlin aus berichtet wurde.

In der Düsseldorfer Kunsthalle wechseln die Namen, aber nicht die künstlerischen Taten. Ausstellungen wie die der »Vereinigung Düsseldorfer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen« sind sicher sehr gut gemeint, verdienen aber kaum einen Widerhall an dieser Stelle. Auch die Landschaften von H. Böhmer und G. Macco, die Tierbilder von Georg Hilgers, die überrobusten Stilleben von C. L. Wessel genügen nur bescheidenen Ansprüchen. Höhepunkte bedeuten auch nicht die zwei in diesem Jahre entstandenen religiösen Gemälde des unermüdlich schaffenden E. v. Gebhardt, die mit Sehnsucht an die im Pathos verhaltenen, in der Technik und Farbengebung so soliden Frühwerke auf der großen Dresdner Gebhardt-Ausstellung zurückdenken lassen. Es wird später immer deutlicher werden, wie stark die von Bouts und Memling ausgehende Malerei dieses phantasiereichen Malers ins Barock abgeirrt ist. Einstweilen verhindert die gänzlich kritiklose Bewunderung, die in Düsseldorf den Altmeister wie eine undurchsichtige Wolke umhüllt, eine sachliche Würdigung. Auch die Dresdner Gebhardt-Ausstellung hat noch nicht die wünschenswerte Klärung gebracht.

Keiner von den Großen, aber ein sympathisch-gewissenhafter und geschmackvoller Künstler ist der Stuttgarter Akademieprofessor Heine Rath, der in Düsseldorf die erste Folge seines neuen, mit einem Begleitwort von Max Lehrs versehenen Zyklus »Deutsche Städte, Original-Holzschnitte« zugleich mit einem großen Teile seines älteren graphischen Werkes und mit Aquarellen neueren Datums ausstellt. Es ist sehr fesselnd, zu beobachten, wie der Künstler von der anfänglichen Buntheit seiner Steindrucke und Holzschnitte immer mehr zu einem eindrucksvollen Schwarzweiß übergeht. Auf diesem Wege bedeuten die Blätter »Frankfurt«, »Passau« und »Danzig« der Städtefolge den Höhepunkt. Ein feines delikates Grau tritt noch hinzu. In der Sauberkeit der Technik — Rath kennt nur den Handdruck — berührt sich der Künstler mit den Japanern, von denen er zweifellos viel gelernt hat. Mit Recht hebt Lehrs in jenem Begleittexte hervor, daß Rath »in der Wahl der Motive den sogenannten „kleinen malerischen Nestern" geflissentlich aus dem

Wege gegangen sei und sich mit Recht auf das beschränkt habe, was ihn in den großen deutschen Städten als malerisch reizvoll fesselte, was er für diese oder jene Residenz charakteristisch hielt.« Dem Holzschnitte mit dem Blick auf Dom und Altstadt in Frankfurt und den geschickt verwandten entlaubten Bäumen des Sachsenhausener Ufers möchte ich den Preis unter den Blättern der ersten Folge zuerteilen. Die zweite noch im Erscheinen begriffene soll Ansichten aus Potsdam, Dresden, Ulm, Heidelberg, Breslau, Köln und Nürnberg bringen.

Inzwischen ist durch die Presse bekannt geworden, daß der besonders durch die großen Kunstausstellungen von 1902 und 1904 bekannt gewordene Kunstpalast, der seit Ausbruch des Krieges Lazarettzwecken diente, im Sommer seiner ursprünglichen Bestimmung zurückgegeben wird. Die Düsseldorfer Künstlerschaft wird gemeinsam mit der Berliner vom 16. Juni bis 30. September eine umfassende Kunstausstellung veranstalten, an der auch die beiden Gruppen der Berliner Sezession teilnehmen werden. Ich weiß nicht, wie die Berliner Kunstfreunde sich zu diesem Exodus stellen werden: sicher ist, daß im Rheinlande die größte Befriedigung über die bevorstehende Wiederbelebung des im Großen und Ganzen doch recht stagnierenden Kunstlebens herrscht. Den einheimischen Künstlern wird die ungewohnt reiche Teilnahme der Fremden — die Berliner werden kaum die einzigen bleiben — einen starken Impuls geben. Die Gäste aber können dessen gewiß sein, daß rheinische Kunstliebe und auch rheinische Kaufkraft durch den Krieg ungebrochen geblieben sind. Zudem bürgt die oft bewährte Organisationskunst des eigentlichen spiritus rector des großen Unternehmens, Professors Fritz Roeber, für ein Überwinden der mannigfachen Schwierigkeiten und ein glückliches Gelingen.

Düsseldorfs Nachbarstadt Krefeld hat einstweilen noch den Vorzug eines in sich abgeschlossenen Museumsinstituts vor ihm voraus. Bei jedem Besuche des Kaiser-Wilhelm-Museums erfreut die musterhafte Gruppierung der Ausstellungsgegenstände, besonders in den kunstgewerblichen Abteilungen. Hier hat jetzt Deneken die auf der Kunstauktion von Beckerath erworbenen plastischen und kunstgewerblichen Sammlungsstücke mit dem älteren Besitz, in einem anstoßenden Saale, vereinigt: das Ganze eine eindrucksvolle Verkörperung der italienischen Renaissance-Kultur in ausgewählten Stücken, besonders unter den Majoliken und Möbeln. Was Italien für die Kunst bedeutet, tritt nirgendwo am Rheine so deutlich in Erscheinung wie in der niederrheinischen Fabrikstadt. Wenn auch die Herkunft des Sammlers Beckerath aus Krefeld den ursprünglichen, gewiß nicht zwingenden Anlaß zur Begründung dieser Abteilung gab, so hat doch die Zeit das Zufällige verwischt, und mehr und mehr stellt sich dieser Bestandteil des Museums als ein nicht fortzudenkender Eckpfeiler seines Organismus heraus. Das darf um so eher anerkannt werden, als Deneken auch in der eigentlichen Heimatpflege, besonders in der Abteilung der reichfarbigen niederrheinischen Bauernkeramik, Vorbildliches geleistet hat.

Die Gemäldegalerie des Krefelder Museums ist außer durch das bereits früher erwähnte Stilleben Schuchs, eines Geschenkes des Geheimrats ter Meer in Uerdingen, durch ein reizvolles Damenbildnis auf dunklem Grund von dem frühverstorbenen Alfred Mohrbutter bereichert worden. Ein lachender Musikant, der wohl mit Recht dem Gerard Terbruggen zugeschrieben ist, vertritt die noch spärlich vertretene Kunst der alten Meister. Daß, wie ein Hinweis in der Galerie besagt, dieses erst kürzlich bekannt gewordene Gemälde Rembrandt als Vorbild für sein Selbstbildnis in dem Dresdener Doppelporträt gedient habe, muß erst noch bewiesen werden.

Die Kunstausstellung des Kaiser-Wilhelm-Museums dient zur Zeit einer Veranstaltung der Düsseldorfer Künstlervereinigung »Freie Gruppe«, der die Maler Professor Heinrich Reifferscheidt in Berlin, H. J. Koenig und F. X. Wimmer in Düsseldorf, A. Engelhard in Karlsruhe und H. Keuth in Saarbrücken angehören. Eher hat wohl persönliche Bekanntschaft als Gemeinsamkeit der künstlerischen Ziele diese Künstler zusammengebracht. Von Reifferscheidt sind nur Radierungen ausgestellt, aber auch sie üben eine reinere Wirkung aus als die vielfach problematischen Ölbilder der Genossen, z. B. Koenigs. Da die »Zeitschrift für bildende Kunst« viele der Radierungen im Original wiedergegeben hat, ist die Sonderart dieses bewußt schlichten Graphikers den Lesern wohl vertraut. Ob Reifferscheidt Motive aus seiner rheinischen Heimat, aus Holland oder aus Venedig bringt, immer gelingt es ihm, oft mit wenigen Strichen, das Wesentliche einer Landschaft wiederzugeben. Dabei verfällt er niemals ins Nüchterne, obschon Venedig beinahe allzu unpathetisch gesehen ist; dem Enkelsohne Karl Simrocks, der solange in dessen romantisch gelegenem Weingute Menzenberg bei Honnef der Einsamkeit und seiner Kunst lebte, bevor ihn die Berufung an die Königliche Kunstschule in Berlin ereilte, lebt ein dichterisches Element inne, das mit dem Stichel und der Nadel »Stimmung« zu verbreiten weiß. Dabei ist Reifferscheidt glücklicher in seinen Wirkungen, wenn er ein Basaltschiff am Rhein oder ein holländisches Gehöft schildert, als wenn er in anspruchsvolleren Kunstblättern, Widmungen an deutsche Dichter, an Hölderlin und Gottfried Keller, die Grenzen seiner im Idyllischen wurzelnden Kunst verschiebt.

Eine Ausstellung »Deutsche Landschafter« im städtischen Kaiser-Wilhelm-Museum zu Elberfeld konnte noch nicht besichtigt werden. Die Ausstellungskampagne des Museums in Essen schloß mit einer Vertretung der Münchener Sezession. Da das bisher für die Kunstausstellungen verwandte Kruppsche Haus für Beamtenwohnungen eingerichtet wird, macht der Krieg den erfolgreichen Bestrebungen des Museumsdirektors Gosebruch zunächst ein Ende.

Schließlich sei noch, wenigstens mit einigen Worten, der Tätigkeit der Provinzialkommission für die Denkmalpflege in der Rheinprovinz und der Provinzialmuseen zu Bonn und Trier gedacht. Der soeben erschienene reichillustrierte Bericht für die Jahre 1915 und 1916 (Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1917, 118 S.) ist besonders eindrucksvoll durch die Schilderung der durch

den Krieg erwachsenen Schwierigkeiten, zumal infolge der Einberufungen des Beamtenpersonals. Die Metallbeschlagnahmungen brachten ganz neue Aufgaben. Zurzeit ist Provinzialkonservator Professor Renard mit der Inventarisation der Kirchenglocken beschäftigt. Der Bericht der Provinzialmuseen verzeichnet viele wichtige Neuerwerbungen, während die archäologische Ausgrabungstätigkeit begreiflicherweise ins Stocken geriet. Im Trierer Museum ist jüngst durch den Unterzeichneten auf Veranlassung der Direktion die Abteilung der alten Gemälde der dringend notwendigen Neuordnung und einer vorläufigen Katalogisierung unterzogen worden. *WALTER COHEN.*

DIE ZUKUNFT DER VORBILDUNG UNSERER KÜNSTLER

In den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts war, wie ich mich noch gut erinnere, in den Kreisen der Münchener Künstler, die damals dem Kunstgewerbe einen neuen Anstoß gaben, viel davon die Rede, daß unsere Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen im Sinne einer einheitlichen Kunsterziehung reformiert werden müßten. Nur so, meinte man, könne der hergebrachten Verachtung des Kunstgewerbes gegenüber den »höheren« Künsten, d. h. der Malerei und Plastik, gesteuert werden, nur so könne das Gros unserer Künstlerschaft diejenige Vielseitigkeit der Vorbildung erhalten, die es im Kampfe ums Dasein brauche. Jeder Maler und Bildhauer müsse womöglich auch im Kunstgewerbe ausgebildet werden, zum mindesten einen Zweig desselben gründlich erlernen, um dadurch für sein späteres Leben eine wirtschaftliche Grundlage der Existenz zu gewinnen. Ich selbst bin damals — als Niederschlag aus diesen Gesprächen — wiederholt praktisch und theoretisch für diese einleuchtende Idee eingetreten, habe zum Beispiel bei der Gründung der Stuttgarter Lehr- und Versuchswerkstätten für angewandte Kunst (1901) dahin zu wirken gesucht, daß die neu zu gründende Unterrichtsanstalt, die inzwischen in der Kgl. Kunstgewerbeschule aufgegangen ist, der Kunstakademie angegliedert würde — ein Vorschlag, der allerdings damals nicht durchgesetzt werden konnte. Es war mir deshalb sehr interessant und weckte meine volle Zustimmung, daß W. v. Bode in einem Artikel der »Woche« (1. April 1916) über die »Aufgaben der Kunsterziehung nach dem Kriege« ebenfalls eine Reform des Kunstunterrichts in diesem Sinne forderte. Das Wesentliche seiner Vorschläge gipfelte in der Einrichtung einer gemeinsamen Vorbildung im Zeichnen und Modellieren für Maler, Bildhauer und Kunstgewerbler, wobei der Übergang zur freien Kunst, d. h. der Eintritt in die Meisterateliers der oberen Stufen nur wenigen Auserwählten, d. h. den wirklich Begabten offen stehen würde, während die Ausbildung in einem der vielen Kunstgewerbeberufe das Hauptziel des Unterrichts bilden müßte. Dem gegenüber hat A. Kampf, der derzeitige Direktor der Akademie der bildenden Künste in Berlin (»Woche« vom 5. August 1916) geltend gemacht, daß eine solche Verschmelzung der Kunstakademien mit den Kunstgewerbeschulen nicht durchführbar sei, weil die Begabung für die sogenannte »hohe« Kunst eine gänzlich andere sei als die für die »angewandte« Kunst und demgemäß auch die Schulung für beide Seiten der künstlerischen Tätigkeit eine ganz verschiedene sein müsse. Es bestehe nun einmal ein Rangunterschied zwischen beiden. Man könne einen japanischen Bettschirm noch so hoch schätzen, mit den Deckenbildern der sixtinischen Decke lasse er sich doch nicht vergleichen. Und der Staat habe die Pflicht, Bildungsstätten zu unterhalten, die auf die hohe Kunst vorbereiteten.

Nach der ersten Formulierung Kampfs schien der Gegensatz zwischen beiden Anschauungen ziemlich groß zu sein. Doch hat dieser sich neuerdings derjenigen Bodes sehr genähert, so daß eigentlich kein prinzipieller Unterschied mehr besteht. Beide halten danach einen gemeinsamen Unterbau der verschiedenen Bildungsanstalten für wünschenswert. Sie denken sich diesen in der Form von Zeichen- und Modellierklassen, wo — etwa $1^1/_2$ bis 2 Jahre lang — das Studium der Natur, d. h. nach Menschen, Tieren, Pflanzen und toten Gegenständen betrieben würde. Dieser gemeinsame Unterbau würde, so meinen sie, von selbst den Erfolg haben, daß die große Masse der künstlerischen Begabungen den angewandten Künsten zugeführt würde. Nach Absolvierung dieser Vorschule müßte sich aber der weitere Kunstunterricht gabeln. Die für die freie Kunst Begabten müßten in die Meisterateliers der Akademien eintreten, die zum Kunstgewerbe Hinneigenden in kunstgewerblichen Ateliers weitergebildet werden. Eine lokale Trennung beider Unterrichtsarten würde sich nach Kampf in den größeren Kunstzentren ganz von selbst ergeben, während sich in den kleineren Kunststädten die Anstalten vielleicht zusammenlegen ließen.

Die beiden Aufsätze Bodes und Kampfs haben Woldemar von Seidlitz die Anregung gegeben, eine Rundfrage bei Künstlern und Kunsthistorikern zu veranstalten, die sich auf die Möglichkeit der Verbindung des kunstgewerblichen Unterrichts mit dem in der Malerei und Plastik, auf die Art, wie die Auswahl der begabtesten unter den kunstgewerblich ausgebildeten Schülern zum Zweck des Übertritts in die Akademien vorzunehmen wäre, auf die Notwendigkeit und den Charakter der Meisterateliers, auf die wirtschaftlichen Vorteile einer allgemeinen Ausbildung im Kunstgewerbe usw. bezog. Die Antworten auf diese Rundfrage zusammen mit den Bemerkungen des Herausgebers liegen jetzt in einer sehr interessanten Broschüre vor[1]). Die Bedeutung des Schriftchens ergibt sich schon aus den Namen der für die Rundfrage Ausgewählten. Von Künstlern und Kunstschuldirektoren haben sich geäußert: Bantzer, Czeschka, Hildebrand, L. v. Hofmann, Kalckreuth, Klinger, Liebermann, R. Meyer, Nissen, Olde, Paul, K. Schäfer, S. Schneider, Stuck, Fr. v. Tiersch, Thoma und Trübner. Von Kunsthistorikern: Deneken, Gronau, K. Neumann, Pauli,

1) Die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler. Aussprüche von Künstlern und Kunstfreunden, zusammengestellt von Woldemar v. Seidlitz. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig 1917. 52 S. 8°.

Posse und Thode. Die Antworten sind zwar nicht alle in dem Sinne der Bodeschen Reformvorschläge ausgefallen, denen sich der Herausgeber im Wesentlichen anschließt, doch kann man sagen, daß die Meinung der meisten wenigstens in dieser Richtung geht, wenn auch im Einzelnen Differenzen bestehen. Völlig ablehnend verhält sich eigentlich nur Max Klinger. Er wirft die Frage auf: »Will man an Stelle der Gottlob so verschiedenen deutschen Akademien ein uniformes Kunstschulwesen hervorrufen.« Und die weitere: »Erwartet man nach dem Kriege einen solchen Zusammenbruch, daß man zu solchen Beschränkungen greifen muß?« Darauf ist zu erwidern, daß die Einheitskunstschule, die Bode und Seidlitz im Auge haben, keineswegs eine Uniformierung des Kunstunterrichts bedeutet. Im Gegenteil, dadurch daß die künftigen Maler und Bildhauer gezwungen werden, sich auch in einem kunstgewerblichen Fach, zum mindesten in der Graphik, Buchkunst, Holzschnitzerei usw. auszubilden, wird eine größere Vielseitigkeit erreicht als sie bisher in unseren einseitig auf Malerei und Plastik gerichteten Akademien angestrebt wurde. Und was die Ersparnis an Lokalen, Lehrpersonal, Lehrmaterial, Verwaltungsapparaten usw. betrifft, die durch ein Zusammenlegen der Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen erreicht würde, so werden wir nach dem Kriege alle Veranlassung haben, in dieser Beziehung möglichst hauszuhalten. Denn wir werden dann weder an Menschen noch an Geldmitteln Überfluß haben. *KONRAD LANGE.*

NEKROLOGE

Dr. Friedrich Plietzsch †. Die Kunsthalle in Mannheim hat einen schweren Verlust zu beklagen. Ihr treuer langjähriger Mitarbeiter Leutnant d. Res. Dr. Friedrich Plietzsch ist am 15. April 1917 an der Westfront den Heldentod gestorben. — Dr. Plietzsch war infolge seiner vielseitigen und beweglichen Fähigkeiten ein überaus wichtiges und allseitig brauchbares Glied in dem wissenschaftlichen Beamtenkörper der Kunsthalle. Zu seiner theoretischen Fachbildung als Kunsthistoriker kam bei ihm eine besonders entwickelte praktische Begabung. Dr. Plietzsch war selbst ein vortrefflicher Kunstgewerbler, Zeichner und Maler; er leistete vor allem auf dem Gebiete des Schrift- und Bildplakates Ausgezeichnetes und wurde deswegen in Mannheim vielfach in Anspruch genommen. Auf allen Grenzgebieten der Kunst und des wirtschaftlichen, technisch - gewerblich - industriellen Lebens war er in einer Weise zu Hause, die man bei Akademikern nur selten antrifft. Da er überdies ein entwickeltes Gefühl für künstlerische Werte als solche und ein durchaus selbständiges und vorurteilsfreies Verhältnis auch zur modernen Kunst besaß, war er gerade für die praktischen Aufgaben und Funktionen der Kunsthalle und des »Freien Bundes zur Einbürgerung der bildenden Kunst« — inbesondere für die fortlaufenden »didaktischen Ausstellungen«, sowie die ihm unterstellte Beratungsstelle — hervorragend geeignet. An den Ausstellungen des Freien Bundes »Buchkunst«, »Moderne Glasmalerei«, »Töpferkunst«, »Theaterkunst«, »Neues Bauen«, »Gut und Böse«, »Das Plakat« u. a. hat er in einer entscheidenden Weise mitgearbeitet. Seine organisierende, beratende, sachlich anregende Tätigkeit war es nicht zuletzt, durch welche der erzieherische Einfluß der Kunsthalle unmittelbar weite Mannheimer Kreise zu erfassen vermochte. — Dr. Plietzsch hat nur ein Alter von 29 Jahren erreicht. Er war in Altenburg geboren, wo er das Gymnasium besuchte. Seinen kunsthistorischen Studiengang schloß er mit einer Arbeit über Schinkel an der Heidelberger Universität ab. Seit 1911 hat er dann seine ganze Kraft in den Dienst der Kunsthalle und der neuartigen und schöpferischen Ideen ihres Direktors Dr. Wichert gestellt, bis ihn im Januar 1915 das Vaterland zu den Waffen rief. Dr. Plietzsch, dieser allgemein beliebte, schlagfertig-humorvolle, elastische und phrasenlos schlichte Mensch hinterläßt in der Mannheimer Kunsthalle ein unverlöschliches Andenken. *H.*

Die Nachricht von dem Tode **Ernst v. Ihnes**, des Hofarchitekten und Geh. Oberhofbaurates, möchte nicht als Gelegenheit genommen werden, noch einmal alle Einwände zu wiederholen, die seit fast zwei Jahrzehnten die jüngere Generation gegen seine Werke erhoben hat. Ebenso fern liegt es mir jedoch, in diesem »Werke« irgendwo den Punkt zu entdecken, an dem sich einmal der schöpferische Wille eines großen Baumeisters geoffenbart hätte. Nur stiller sind wir geworden gegen die Vorwürfe der abstrakten Idealität und des senilen Eklektizismus; eine Stille, die sich in den weichen Grund der Resignation einzubetten anschickt; wenn wir daran denken, daß neben dem echten Wertheimhaus Messels in der Leipziger Straße sich der kümmerliche Erweiterungsbau eines Schülers anlegen durfte. Außer den großen Leistungen der modernen Fabrikanlagen ist auch die neue Generation recht wenig originell in der Typisierung offizieller Gebäude gewesen. Daß Ihne zu dem Zwecke königlicher Repräsentation auf die etwas kalte Majestät der Hochrenaissancereformen griff, möchte nicht viel anders bewertet werden als die Anwendung des Formenschatzes des linear zimperlichen Louis XVI. oder der Flächenkahlheit vom Schinkelstil dritter Generation, die die jetzige Generation nur selten zu umgehen versteht bei offiziellen Bauten. Unter den drei Monumentalbauten Ihnes des letzten Jahrzehnts darf das Kaiser-Friedrich-Museum in technischer Hinsicht zuerst genannt werden, während bei der Kgl. Bibliothek in Berlin auch diese Vorzüge gröblich außer acht gelassen worden sind, zu schweigen von der Pietätlosigkeit gegenüber der alten Universität, eine Tugend, die er bei kleineren Gebäuden, wie dem Haus Friedländer, das sich dem Charakter des Pariser Platzes anzupassen strebt, zu wahren wußte. Wenn man von der Unbeweglichkeit der Profile und der unorganischen Dekoration Ihnes nicht sonderlich erwärmt wird, so war es aber auch kein origineller Ausweg, diese wichtigen Dinge einfach dem bloßen Geschmack, dem individuellen Einfall zu überantworten, womit die neue Generation sich half, wie schon Messel klagte. Ein Stück kaiserlicher Baugeschichte Berlins wird sich mit Ihnes Namen verbinden, und wir möchten heute noch nicht sagen, daß es zu den schlechtesten gehört. *K.*

PERSONALIEN

Die Technische Hochschule zu Wien hat den Berliner Stadtbaurat **Dr. Ludwig Hoffmann** zum Ehrendoktor ernannt. Dem verdienten Architekten wurde vor einigen Jahren schon von der Technischen Hochschule in Darmstadt die gleiche Auszeichnung zuteil.

Der Verband Deutscher Illustratoren wählte in seiner letzten Hauptversammlung Professor **Dr. Ludwig Dettmann** einstimmig zum Ehrenmitglied.

Max Clarenbach, der Nachfolger Eugen Dückers als Lehrer für Landschaftsmalerei an der Kunstakademie in Düsseldorf, ist zum Professor ernannt worden.

Professor Max Slevogt ist zum Vorsteher eines Meisterateliers an der Berliner Akademie ernannt worden. Freudig begrüßen wir vor allen Dingen die Nachricht darum, weil wir in ihr ein neues Zeichen von der energischen und zielbewußten Leitung des neuen Direktors Prof. A. Kampf erblicken, der den vorangegangenen und bekannten Berufungen bedeutender Bildhauer diese von Slevogt in kluger Politik folgen läßt. Denn wirklich kann mit der Einreihung des Namens Slevogt in ein preußisch offizielles Kunstinstitut nicht nur dem Berliner Institut, sondern auch der ganzen berlinischen Kunst eine freiere Beurteilung namentlich von Süddeutschland und vom Rheine her zuteil werden, Parteigegensätze innerhalb der eignen Stadt ihren Ausgleich finden und die Kritik einer Programmkunst einer Kritik weichen, die in der individuellen Qualität den einzigen Maßstab sieht. Vieles aber möchte zum guten Gelingen davon abhängen, wenn das Ansehen der Meisterschüler selbst durch ihre künstlerischen Qualitäten gehoben wird. Und dazu bedarf es wohl vor allen Dingen einer freieren Handhabe in der Wahl des Schülers durch den Meister, als es unter dem letzten Direktorium öfter geschehen ist. Unmöglich dürfen diese Meisterateliers mit dem Statutenzwang einer akademischen Schullaufbahn in Zusammenhang stehen, unmöglich darf der »brauchbare Lieblingsschüler« jahrelang den Wartenden den Weg versperren und in seinem schönen Atelier von Stipendium zu Stipendium geschleppt werden. Alles muß hier der freien Entscheidung des »Meisters« übergeben werden, der seine Wahl ohne Rücksicht auf die vorangegangen Akademiesemester treffen muß. Man könnte fragen, was hat dann noch das Meisteratelier mit der Akademie zu tun? Die Antwort ist jedoch recht einfach. Gelingt es der akademischen Hochschule eines Meisters wie Slevogt, würdige Schüler heranzubilden, dann stellt sich auch der Zusammenhang von selbst ein. Und hierin läge vielleicht der reichste Segen, den die Berufung eines bedeutenden schöpferischen Künstlers für die ganze Akademie haben könnte. Seine Tätigkeit würde bis in die Lehrkräfte der Anfangsklassen ausstrahlen. Dann könnte dem Künstler Slevogt der Akademieprofessor Slevogt nicht hindernd in den Weg treten und seine Arbeit unfreudig machen. *K.*

DENKMALPFLEGE

Sächsisches Denkmalschutzgesetz. Auf wiederholte Anregung in den sächsischen Ständekammern und in der Öffentlichkeit ist die sächsische Regierung jetzt damit befaßt, ein Gesetz zum Schutze der Denkmäler, der Ausgrabungen und Funde auszuarbeiten. Leider haben die Zeitverhältnisse mit ihren zahlreichen wesentlich dringlicheren Aufgaben dazu genötigt, den Plan aufzuschieben. Zu diesen dringlicheren Arbeiten gehört die mit dem Denkmalschutz verwandte Aufgabe, unser Land und seine Ortschaften vor der Überflutung mit wertlosen und unschönen Kriegs- und Kriegerdenkmälern zu schützen. Denn bereits werden an vielen Orten Kriegerdenkmäler geplant, obwohl es sich schon aus wirtschaftlichen Gründen empfiehlt, dafür friedlichere Zeiten abzuwarten. Durch verständige Beratung kann sicherlich auf diesem Gebiete manches Gute erzielt werden. Deshalb hat das Ministerium des Innern schon im vorigen Jahre ein Zusammenwirken mit dem Landesverein Sächsischer Heimatschutz eine staatliche Landesberatungsstelle für Kriegerehrungen in Dresden gegründet, die aus berufenen Vertretern der Kunst und der Kunstpflege besteht. Gemeinden, Behörden, Privatpersonen erhalten von dieser Stelle unentgeltlich Rat und Auskunft bei Planung und Errichtung von Kriegs- und Kriegerdenkmälern, Entwürfe werden begutachtet, geeignete Künstler genannt usw. So erfreulich die Landesstelle wirkt, so kann sie doch nicht alles Üble verhindern, weil sie nicht in allen Fällen gefragt wird und weil sie eben nur raten, nicht auch verbieten kann, wo es nötig ist. Und solche Verbote wären leider in gar manchen Fällen recht nötig. Da die Gefahr dringlich ist, bleibt nichts übrig als die Einführung einer Genehmigungspflicht. Ein Vorgang hierzu ist das Gesetz zum Schutze gegen Verunstaltung von Stadt und Land. Weiter aber besteht in Sachsen schon die Genehmigungspflicht für Erinnerungsmale in Verbindung mit kirchlichen Gebäuden oder sonst auf kirchlichem Gelände einschließlich der Friedhöfe. Diese sind schon bisher an die Genehmigung der zuständigen kirchlichen Behörden gebunden, die natürlich vorher, soweit erforderlich, Gutachten von Sachverständigen einholen. Es steht also gewiß nichts im Wege, die Genehmigungspflicht auch auf weltliche Denkmäler auszudehnen. Und notwendig ist sie. Denn die künstlerische Erziehung des Volkes, die Hebung des Geschmacks schreitet keineswegs so rasch vorwärts, daß wir bei der Fülle von Denkmälern, die da kommen werden, vor Geschmacklosigkeiten gesichert wären. Die Kriegerdenkmäler nach 1870—71 reden eine zu deutliche Sprache. Über die Einzelheiten dieses Geschmacksgesetzes liegt noch keine Entschließung vor. Es entstehen da die Fragen, ob die örtlich zuständigen Verwaltungsbehörden Ausschüsse bilden sollen, ob sie endgültig entscheiden dürfen, ob Widerspruch gegen die Entscheidungen der örtlichen Behörden möglich sein soll, sei es bei der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler oder beim Akademischen Rat der Kgl. Kunstakademie usw. Das sind Fragen, für die sich geeignete Lösungen finden werden. Erfreulich aber ist, daß die Regierung überhaupt dieser wichtigen Frage rechtzeitig näher getreten ist. Möge sie sobald als möglich zur Tat schreiten, ehe wieder der Ungeschmack der Kriegerdenkmäler, den wir nach dem deutsch-französischen Kriege erlebt haben, erneut zur Tat wird.

Gegen die sofortige Errichtung von Denkmälern und Erinnerungszeichen für den gegenwärtigen Krieg wendet sich in einem besonderen Erlaß das preußische Ministerium des Innern. »Die Sorge hierfür muß der Zeit nach dem Friedensschlusse vorbehalten werden. Während des Krieges sind alle Anstrengungen ausschließlich auf die Erringung des Sieges zu richten und alle verfügbaren Mittel den großen Aufgaben der Gegenwart zu widmen.« Der Minister ersucht schließlich die Provinzialbehörden, Bestrebungen der angegebenen Art, die in die Öffentlichkeit treten, und Gesuchen um Unterstützung in geeigneter Weise entgegenzutreten.

DENKMÄLER

Ein Denkmal für die hannoversche Legion, die von 1803—1815 im Kampfe gegen Napoleon stand, soll in der Stadt Hannover errichtet werden. Der Dresdner Bildhauer Prof. Heinrich Wedemeyer, ein geborener Hannoveraner, der im Wettbewerb 1914 zwei Preise errang, hat jetzt das Hilfsmodell in halber Größe vollendet. Er hat für das Denkmal eine allegorische Darstellung gewählt: das hannoversche Wappentier, das Sachsenroß, das im Sprung einen antik gewandeten Krieger niedergeworfen hat und ihn zu Boden drückt, während der Krieger sich mit dem erhobenen Rundschild zu wehren sucht. An den Zweck des Denkmals erinnert in dieser Hauptgruppe nur das Gesicht des halb niedergeworfenen Kriegers, dessen Züge denen Napoleons angeähnelt sind. Dazu kommen die Reliefs am Sockel, auf denen Vertreter der acht Truppenteile der hannoverschen Legion in ihren Uniformen dar-

gestellt sind. Die Gruppe ist in ihren Gegensätzen zwischen Roß und Mann, Wucht und Ohnmacht, Siegen und Erliegen wirksam herausgearbeitet; die Formen sind leicht stilisiert, die Bewegung des Springens etwas verhalten aufgefaßt. Das Denkmal wird einschließlich des 9 m hohen rechteckigen Sockels über 15 m hoch, es soll an das Ende der verlängerten Herrenhäuser Allee auf den Königsworther Platz zu stehen kommen und verspricht mit seinem ausdrucksvollen Umriß von der Langen Laube her eine starke monumentale Wirkung, wenn es sich dann vom freien Himmel abheben wird.

AUSGRABUNGEN

Interessante **Ausgrabungen** werden zurzeit auf dem Schloßberg bei **Homburg** in der Pfalz vorgenommen. Man hat bereits ausgedehnte Fundamente und größere Bauteile einer bereits 1172 urkundlich erwähnten Burg freigelegt. Im Dreißigjährigen Krieg wurde Burg und Festung arg verwüstet, nach dem Frieden von Nymwegen ging sie 1679 in den Besitz Ludwigs XIV. über, der sie nach den Plänen seines Festungsbaumeisters Vauban mit Vorwerken und Zitadelle ausbauen ließ. Die Ausgrabungen werden fortgesetzt.

AUSSTELLUNGEN

Chemnitz. Die von der **Kunsthütte** zum 60. Geburtstage **Max Klingers** geplante große **Sonderausstellung** konnte infolge eingetretener Heizungsschwierigkeiten erst am 25. März eröffnet werden. Sie nimmt sämtliche Räume der Kunsthütte ein und bietet zunächst das gesamte graphische Werk in zumeist ersten Ausgaben und in besten Drucken mit einer großen Anzahl schöner Probe- und interessanter Zustandsdrucke. So liegen beispielsweise zum »Tode II« nicht weniger als 23 vor und außerdem noch 5 Drucke der verworfenen Platten. Das »Zelt« konnte im 1. Exemplar der Vorzugsausgabe ausgestellt werden. Aus dem reichen Material seien besonders noch hervorgehoben ein außerordentlich schönes Exemplar der »Festschrift zur Eröffnungsfeier des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin«, die wundervollen Probedrucke zu »Amor und Psyche«, zwei besonders gute Zustandsdrucke der »Sehnsucht« und aus der Exlibris-Sammlung, die 38 Nummern mit 60 Blatt zählt, das sehr seltene Ex Maxii Klingeri libris, das Klinger im Juli 1885 zunächst für sich schuf und dann zu dem Exlibris »Kunst und Natur« für Fritz Gurlitt verwendete.

Größtes Interesse beanspruchen die ausgestellten Zeichnungen, gegen 90, vor allem auch deshalb, weil sie die zeichnerische Entwicklung Klingers unverkennbar widerspiegeln. Diese setzt in der Ausstellung mit einer Federzeichnung des Achtzehnjährigen ein, der »Vision Schumanns«, einem reizvollen Blättchen, mit feinem kurzen Strich leicht und weich in aller natürlichen Lieblichkeit hingeschrieben, und führt über 20 Zeichnungen weiter bis zum Anfang der 80 er Jahre, die erste Periode umschließend. Wenn auch in ihr überall die starke zeichnerische Veranlagung Klingers durchblickt, so haben doch die Arbeiten mehr oder weniger einen malerischen Einschlag. Der Kontur ist aufgelöst, lebendig, oft ruckweise, abgebrochen, das Gegenständliche lebt im Raum, ist nicht in scharfer Weise isoliert. Als bestes Blatt dieser Periode bringt die Ausstellung eine Federzeichnung »Pappeln«, datiert 1883, ein höchst malerisches Blatt. Mitte der 80er Jahre beginnt sich der zeichnerische Stil linear zu gestalten. Der Kontur wird geschlossen, der Strich verliert seine unmittelbare Lebendigkeit, bekommt Ruhe, ein sicheres Gleiten, Bewußtheit. Das Zufällige fällt mehr und mehr ab. Am Anfang dieser Periode stehen in der Ausstellung »Aktstudien zu Christus im Olymp« (Bes. Prof. Hans Unger). In bewußter Ausführung führt dieser durchaus lineare Stil aufwärts, immer mehr die plastische Durch- und Herausbildung betonend, knapp und streng in der Verwendung der zeichnerischen Mittel. Gegen Ende des Jahrhunderts gewinnt er eine immer größere Klarheit der Form, von da ab auf eine stilistische Zusammenfassung bedacht. Als interessanteste Zeichnungen dieser Periode zeigt die Ausstellung einen weiblichen Kopf zum Leipziger Universitätsbild von 1909, einen weiblichen Halbakt zum Chemnitzer Rathausbild von 1915 und die im Januar dieses Jahres entstandenen Bildnisse des Grafen Kalckreuth und des Kommerzienrats Hans Vogel, Bildnisse, die gleichzeitig in der subjektiven Auffassung und in dem psychologischen Erfassen vorzüglich sind und vielleicht zeichnerisch das Beste darstellen, das die Ausstellung bringt.

Der Maler Klinger kommt in der Ausstellung natürlich nur aphoristisch zu Worte. Unter den ausgestellten Ölbildern interessieren ein Frühwerk, datiert 1879, ein Blick von einer Terrasse auf eine im Abendlicht liegende bergige Landschaft, ein Werk von malerischen Feinheiten, volltönend, voll Wärme und Sinnlichkeit, der »Schächer« zur »Kreuzigung«, ein lebensgroßer Akt zum »Christus im Olymp«, ein für den Maler Klinger typisches Frauenbildnis von 1892 und ein Bildnis Georg Brandes, das zwar im Nebensächlichen bei der Untermalung stehen geblieben ist, das aber bei kühler und zurückhaltender Farbengebung durch die gesteigerte Herausarbeitung des Kopfes und die seelische Gestaltung äußerst interessant ist.

Unter den Aquarellen sind einige durch die Künstlerbund-Ausstellung von 1912 bekannt gewordene Reisestudien aus Elba und Spanien und als Kuriosum eine Arbeit des Sechzehnjährigen.

Ein typographisch mustergültig ausgestatteter Katalog mit einer von Gustav Schaffer entworfenen Umschlagszeichnung und dem faksimilierten Geburtstagsgruße Richard Dehmels enthält 12 bisher nicht veröffentlichte Arbeiten Klingers und unterstreicht die besondere Veranlassung der Veranstaltung, die für Chemnitz ein künstlerisches Ereignis bedeutet und die nur durch das außerordentlich liebenswürdige Entgegenkommen des Herrn Kommerzienrats Hans Vogel möglich wurde, der mit wenig Ausnahmen — einige Werke entstammen Klingers Atelier — das Ausstellungsmaterial aus seiner reichen Sammlung in dankenswertester Weise zur Verfügung stellte. *S. W.*

Frankfurt a. M. Im März kam in einer Ausstellung des Kunstsalons Schames die **Neue Münchener Sezession** zu Worte, die ja an sich noch keine einheitliche Physiognomie aufweist. Von älteren war u. a. Püttner mit zwei unter sich sehr verschiedenen Selbstbildnissen vertreten: das eine, kleinere, fast altmeisterlich sorgfältig gemalt, das andere ihn darstellend mit dem Waldhorn, den Zylinder auf die Venusfigur gestülpt, entsprechend »schmissiger«. Von Porträts bot das Selbstbildnis Pechsteins, in den Mitteln fast improvisiert anmutend, ein Äußerstes an lebendigem Ausdruck, während die von Heß manieriert wirkten. Ausgezeichnet dagegen das Porträt Adolf Buschs von Pellegrini, in seiner überlegten Art von schlichter Überzeugungskraft. Ähnlich gut das fest gemalte Selbstporträt von H. Bartelmeß. Merkwürdig berührte in dieser Gesellschaft der liegende Frauenakt von Jagerspacher, in Landschaft tizianisch aufgemacht, aber an sich ausgezeichnet gemalt und von einem Wohllaut in Linie und Farbe, den man sich gern gefallen läßt. Von demselben ungeheuer ausdrucksvoll in der Silhouette die Figur eines Geigers in in neutralen Tönen — ein Bild, dem man gern in einer Galerie begegnen möchte. Sonst war die realistische Modellmalerei, von der auch die Nölkenschen »zwei Akte« ein gutes

Beispiel gaben, gegenüber den Arbeiten von Franz Heckendorf, Alb. Bloch, Frida Lutz u. a., besonders aber Erbslöh und Kanoldt, über die nichts weiter zu sagen nötig ist, durchaus in verschwindender Minorität.

Eine Sammlung von Zeichnungen und graphischen Arbeiten von Georg Birnbacher, Rud. Großmann, Franz Jansen, Franz Nölken (Porträt Reger, Radierung), Richard Seewald war eingegliedert. Stärker noch wirkten Lehmbruck und vor allem Max Beckmann, dessen Radierungen wie ein künstlerischer Aufschrei über das anmutet, was »da draußen« geschieht.

Eine Ausstellung zum Gedächtnis des am 28. November 1916 verstorbenen Frankfurter Malers Ferdinand Balzer (geb. am 31. Dezember 1872) lehrte ihn als einen überaus zarten und feinsinnigen Künstler kennen. Balzer hatte einen Teil seiner Jugendjahre in der deutschen Schweiz verlebt, besuchte dann, in der Absicht Bildhauer zu werden, die Kunstgewerbeschulen in Zürich und Frankfurt. Hier ging er, angeregt durch Lüthi, zur Malerei über und wurde Anton Burgers Schüler in Cronberg, bei dem er anderthalb Jahre blieb. Auf der Kunstschule in Weimar, die er sechs Jahre besuchte, bildete er sich hauptsächlich unter Smith und Thedy weiter. In Nassau a. L. begann dann ein einjähriges freies Schaffen, das er noch einmal unterbrach, um bei W. A. Beer ein Jahr im Städelschen Institut zu arbeiten. Aus all seinen Arbeiten leuchtet vor allen Dingen eine tiefe Liebe zur Natur und ein feinstes Verständnis für sie hervor, eine Liebe, die sich am zwanglosesten und freiesten in seinen zahlreichen Aquarellen ausspricht. Anspruchslose Motive besonders der Umgegend von Frankfurt sind mit außerordentlich feinem Sinn für die Werte des Lichtes und der Luft gestaltet, vielfach in Verbindung mit Darstellungen aus der Kinderwelt, die in ihm gleichfalls einen liebevollen und kongenialen Beobachter und Darsteller gefunden hat. Etwas von dem Geiste Ludwig Richters ist in ihm wieder lebendig geworden, der in immer neuen Szenen und immer neuen Wendungen uns diese Welt der Kleinen vor Augen zu führen versteht. Nebenher ging eine große Liebe zu den malerischen Winkeln des alten Frankfurt, die er auch mehrfach in Lithographie und Radierung festgehalten hat. Auch in fein beseelten Porträts hat er außerordentlich Gelungenes geschaffen: weniger in seinem eigentlichen gemalten Werk, wo man nicht immer rechte Freudigkeit des Schaffens zu sehen glaubt. In der letzten Zeit — aus der allerdings nur sehr wenig gezeigt wurde — haben ihn offenbar die modernsten Probleme intensiv beschäftigt, und man kann wohl sagen beunruhigt, ohne daß er bei der kurzen ihm noch vergönnten Zeit ein positives Verhältnis zu ihnen gefunden hätte. Seine Stärke lag auf ganz anderem Gebiet, und daß er nach Kränzen rang, die er nach seiner ganzen Veranlagung nicht wohl erringen konnte, das gibt dem Schaffen auch dieses Künstlers einen tragischen Zug.

Die freie Vereinigung **Darmstädter Künstler** wird in Gemeinschaft mit der Künstler-Kolonie im Laufe des Sommers auf der Mathildenhöhe zu Darmstadt eine hessische Landesausstellung veranstalten.

VEREINE

Der Dresdner Museumsverein hielt am 14. April seine diesjährige Hauptversammlung im Beisein seines Schutzherrn Prinzen Johann Georg ab. Der Vorsitzende Geh. Rat Dr. Beutler teilte u. a. mit, daß der Vorstand neuerdings eine größere Summe zum Ankauf des Bildnisses des Barons Stauffenberg von Leibl für die Kgl. Gemäldegalerie beigesteuert habe. Weiter teilte der Vorsitzende mit, daß ein Teil der Ankäufe des Vereins von einem hervorragenden Mitgliede beanstandet worden sei. Wie wir von anderer Seite hörten, handelte es sich um den Ankauf der einundzwanzig ägyptischen Bilder von Slevogt, von denen der Museumsverein drei bezahlt hat, während die anderen achtzehn aus anderen Mitteln angekauft worden sind. Diese einundzwanzig Gemälde bilden einen Hauptschatz der modernen Abteilung der Dresdner Galerie und kommen in der neuen Aufstellung durch Direktor Posse großartig zur Geltung. Der Ankauf muß daher als hervorragend glücklich bezeichnet werden. Die Versammlung erklärte sich denn auch einstimmig mit den Ankäufen des Vorstandes einverstanden. Geh. Rat Dr. von Seidlitz sprach dann auch dem Verein im Namen der Generaldirektion der Königlichen Sammlungen deren Dank für die reiche und mannigfaltige Förderung der Sammlungen aus.

LITERATUR

La Tour, der Pastellmaler Ludwigs XV. 89 Nachbildungen von Kunstwerken in St. Quentin. Einführung und biographische Anmerkungen von *Hermann Erhard.*

Diesem trefflich illustrierten und geistvoll geschriebenen Werk ging aus der Feder desselben Verfassers ein kleineres: »Aus Städten und Schlössern Nordfrankreichs« voraus, gleich jenem angeregt durch kunst- und kulturhistorische Studien auf dem besetzten Gebiete Frankreichs. Beide Publikationen stellen der deutschen Wesensart, deutscher Gründlichkeit und Objektivität ein glänzendes Zeugnis aus. Fühlt sie doch mitten in der Kriegsarbeit noch den Antrieb, gelehrte Studien zu machen und sie zu Büchern zu verarbeiten, die im besten Sinne spannend den Gebildeten daheim zugute kommen und selbst den Feind freuen müßten, wenn er unbefangen genug wäre, sie zu würdigen. Daß er in seiner wahnwitzigen Verbissenheit dazu nicht imstande ist, hat eine abfällige Bemerkung über das Werk im Temps bewiesen.

Der Franzose kann es dem Deutschen nicht verzeihen, wenn er in seine von ihm in Erbpacht genommene Domäne eingreifend über französische Kunst schreibt. Wohl liegen einige (darunter vielleicht auch gute) französische Bücher über La Tour, z. B. von Lapauze, Patoux usw., vor. Aber weshalb sollte trotzdem ein junger deutscher Gelehrter gelegentlich eines längeren Aufenthaltes in des Malers Heimatgebiete nicht von neuem auf ihn aufmerksam machen, wenn er, wie es der Fall, Eigenes über ihn zu sagen hat? Zumal ein deutsches Reservekorps die Studien Hermann Erhards in der Korpsverlagsbuchhandlung Bapaume herauszugeben übernahm. Und La Tour, dieser ausgezeichnete Charakterschilderer der französischen Gesellschaft zur Zeit Ludwigs XV., ist es wert, daß man ihn auch in Deutschland näher kennen lernt. Im Museum seiner Vaterstadt sind gegen 90 seiner Bildnisse, darunter eine Reihe hervorragender aufbewahrt oder waren es wenigstens bis vor kurzem. Hoffentlich haben die deutschen »Barbaren« sie vor der Beschießung der altehrwürdigen Stadt durch die Franzosen in Sicherheit gebracht.

Neben Memoiren, Briefen und Sittenbildern geben wohl gute Bildnisse die beste Auskunft über den Charakter einer bestimmten Zeit. La Tour war für die seinige ein sehr guter Interpret, wenn er auch kein erster Meister ist. Was sich mit dem Pastellstift als Ausdrucksmittel der Malerei leisten läßt, das hat er geleistet. Frankreich hat überhaupt keinen Porträtisten aufzuweisen, der sich etwa mit Holbein, Tizian, Rembrandt, Velazquez, auch keinen, der sich mit van Dyck vergleichen ließe. Vielleicht ist der französische Nationalcharakter überhaupt außer stande, einen überall gültigen Bildnismaler höchsten Ranges hervorzubringen, weil der Franzose zu subjektiv, selbstgefällig und unruhig ist. Aber in die intimen Wesenswinkel seiner

Zeitgenossen ist La Tour tief eingedrungen und die Züge derer, die ihm saßen, konnten sich vor seinem Scharfblick hinter der Repräsentationsmaske nicht verstecken. Dagegen hat er sie zuweilen wohl etwas geschminkt aufgefaßt, wie das im ganzen Habitus jener Epoche lag und im Material, das er für seine Kunst gebrauchte, insbesondere liegt. Oder er mag ihnen, namentlich den Damen, hie und da geschmeichelt haben, wie dies ja Porträtisten unter Umständen tun müssen, um nicht verhunzte Ebenbilder Gottes an den Tag zu bringen. Er hat jedoch unter den Männern, die er zu schildern hatte, eine Reihe markanter, geistreicher Köpfe, und unter den Frauen ebenso anmutige wie kluge, ja ich möchte sagen, im besten Sinn verführerische gefunden. Deshalb betrachten wir die Porträtgalerie La Tour, wie sie uns der Verfasser teils in grauen und farbigen Nachbildungen, teils im Text vorführt, mit hohem Interesse. Nicht nur, weil er wohlbekannte und prominente Persönlichkeiten, wie die eines Rousseau, eines Marschall von Sachsen oder Ludwigs XV. und der Pompadour, sondern auch charakteristische Durchschnittstypen zeigt. Die Wiedergabe der Originale, was bei Bildnissen besonders wichtig, ist vortrefflich, der Text in seiner Prägnanz höchst fesselnd, weil von eindringender Kenntnis der Geschichte und Kultur jener Epoche zeugend. Die meisten Köpfe geben sich den Anschein, als wären sie sehr zufrieden mit sich und ihrem Schicksal; aber wenn man den Text liest, den ihnen der Verfasser beigeben mußte, so erfaßt einen zuweilen tiefes Mitleid mit diesen Unglücklichen, die einer Revolution entgegenlächeln, die ihre frivole Selbstgefälligkeit mit furchtbarer Rache bedrohte. Man lese z. B. nur die tief tragische Lebensgeschichte, die Erhard zu dem feinen Kopfe der Frau de la Popelinière kurz skizziert.

Das Buch ist im Druck und Papier vornehm ausgestattet. Es folgen ihm im gleichen Verlag noch zwei weitere Bände unter dem oben schon erwähnten Titel: Aus Städten und Schlössern Nordfrankreichs von Professor Rauch-Douai und von Dr. Schnabel und Dr. Erhard-Cambrai. Der buchhändlerische Vertrieb liegt in den Händen von R. Piper & Co., Verlag, München. *O. E.*

VERMISCHTES

Die **Kunstsammlungen** des Moskauer Großindustriellen **Morosoff** sollen jüngst bei der russischen Revolution vernichtet worden sein. Deutsche Kunstwerke kommen nicht in Frage, da die Morosoffsche Sammlung im wesentlichen aus französischen Meistern des Impressionismus bestand. Courbet, Renoir, Cézanne, van Gogh sind mit hervorragenden Arbeiten vertreten. Eine besondere Zierde waren die Wandmalereien der Festsäle von Maurice Denis und der plastische Schmuck von Aristide Maillol.

Der **König von Bayern** hat dem **Hilfsausschuß** der Münchener Künstlergenossenschaft 10000 Mark zum Ankauf von Werken notleidender Künstler überwiesen. Die Kunstwerke sollen zur Ausschmückung staatlicher Gebäude verwendet werden.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 32. 11. Mai 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

SOLLEN DIE DEUTSCHEN KUNSTHISTORIKER SICH ZU EINER FACHGENOSSENSCHAFT ZUSAMMENSCHLIESSEN?

VON DR. WILHELM VON BODE

Ein stolzes Wort über Deutschlands Aufgaben in der Welt ist jetzt während des Kriegs oft zitiert und leider fast ebenso oft auch mißbraucht worden. »An Deutschem Wesen — Soll einst die Welt genesen« sollten wir nicht in die Welt hinausrufen, ehe wir nicht zuerst bei uns angefangen haben, gesunde Zustände zu schaffen. Der Krieg und seine lange Dauer hat leider manche Übelstände und geheime Schäden sich weiter entwickeln und selbst zu schweren Mißständen auswachsen lassen, über die im »Interesse des Burgfriedens« geschwiegen wurde. Die Not der Zeit hat endlich dazu geführt, daß die schreiendsten Ausartungen als solche erkannt sind und daß ernstlich Reinigung und Abhilfe gesucht wird. Den Kriegswucher sucht man zu fassen, wo man ihn entdeckt; auch dem Wucher im Kunsthandel, wie er sich während des Kriegs in bedenklichster Weise entwickelt hat, möchte man jetzt mit verschiedenartigen Steuern abhelfen. Aber die häßlichen Nebenbegleitungen dieses wilden Kunsthandels lassen sich nicht alle durch Steuern und Gesetze erfassen; die Beteiligung von Kunsthistorikern, z. T. selbst von Museumsbeamten am Handel sind Verfehlungen, die nur ausnahmsweise unter das Straf- oder Disziplinargesetz fallen; es sind dies Fragen des Taktes, des Anstandes, die nur innerhalb des Kreises der Kunsthistoriker selbst entschieden werden können. Dieser Kreis ist jedoch kein geschlossener, er zerfällt in verschiedene Zirkel von Dozenten der Kunstgeschichte, Museumsbeamten und Privatgelehrten, deren Interessen zum Teil weit auseinandergehen, und denen jede Art von gemeinsamer Vertretung fehlt. Dieser Mangel ist längst erkannt; durch die kunsthistorischen Kongresse und im Anschluß daran hat man eine gewisse Vereinigung angestrebt. Diese ist mißglückt, weil man sie auf internationaler Grundlage anstrebte. Eine geschlossene Vereinigung der Museumsdirektoren gegen Fälschungen von Kunstwerken, welche die Interessen der öffentlichen Sammlungen nach dieser Richtung sehr eifrig und mit Geschick vertrat, war gleichfalls eine internationale und ist als solche mit dem Kriege auf absehbare Zeit unmöglich geworden; sie war auch in ihren Zielen zu einseitig beschränkt. Eine bessere nationale Basis ist geschaffen in dem Deutschen Verein für Kunstwissenschaft. Aber dieser hat bisher rein wissenschaftliche Aufgaben; persönliche Fragen, Angelegenheiten unseres Faches als solche sind nicht seine Sache. So konnte es geschehen, daß mit dem außerordentlichen Anwachsen des Interesses an der Kunst und damit auch der großen Zunahme im Studium der Kunstgeschichte, mit der Bedeutung, die zugleich der Kunsthandel und das Kunstfeuilleton in den sich rasch vermehrenden Kunstzeitschriften und selbst in allen Zeitungen erhielt, die Jünger der Kunstwissenschaft, von denen bei ihrer Menge nur eine kleine Zahl auf Verwendung in öffentlichen Ämtern ihres Faches rechnen konnte, sich mehr und mehr an dem leichteren und einträglicheren Feuilleton und heimlich auch am Handel mit zu beteiligen begannen. Während des Kriegs hat dieser Zustand, gleichzeitig mit der Zunahme und Ausartung des Kunsthandels, in bedenklichster Weise um sich gegriffen; das Treiben scheute die Öffentlichkeit nicht mehr, und unter Mithilfe gewisser Pressorgane gelang es einzelnen dieser Industrieritter mit wissenschaftlichem Mäntelchen auch in angesehene Stellungen als Museumsleiter berufen zu werden. Die allgemeine Entrüstung der Fachgenossen tat ihnen keinen Eintrag, da sie zu verhindern wußten, daß es zur öffentlichen Aussprache kam, und da sie ihrer hohen Gönner sicher zu sein glaubten. Durch ihren Übermut und immer ärgeres Treiben haben sie sich schließlich selbst zu Falle gebracht.

Was in Darmstadt, was in Weimar und Köln vorgekommen ist, darf nicht mit dem Mantel der Kollegialität zugedeckt werden; die Kollegen weisen solche Genossen energisch von sich. Aber damit in Zukunft ähnliche Vorkommnisse mit Erfolg abgewendet werden können, damit jedes unlautere Treiben von unserem Fach ferngehalten wird, ist ein Zusammenschluß der Kunsthistoriker zu einem Verband unerläßlich. Die Dozenten der Kunstgeschichte haben einen solchen in den Fakultäten ihrer Universitäten und Hochschulen, dem aber nur der enge Kreis ihrer eigenen Angelegenheiten untersteht; die Mehrzahl der Kunsthistoriker, die Museumsbeamten, untersteht fast nur für ihre amtliche Tätigkeit der vorgesetzten staatlichen oder städtischen Behörde; die zahlreichen Privatgelehrten sind ganz auf sich gestellt. Man wird mir einwenden, daß die Interessen und Aufgaben der Kunstgelehrten zu verschieden seien, daß diese sich untereinander zu fern stünden. Um so mehr bedarf es aber gerade eines einigenden Bandes, das die weit auseinandergehenden Kreise zusammenhält, bedarf es eines Mittelpunktes, der ihre gemeinsamen Interessen vertritt. Besitzen doch manche andere wissenschaftlichen Fächer und die meisten Berufe bei einer sehr viel größeren Zahl ihrer Mitglieder und bei größerer Verzweigung ihrer Wissenschaft schon seit lange ihren Fachverband, der einem wirklichen Bedürfnis entsprungen ist und daher segensreich wirkt. Daß eine solche Vereinigung mancherlei Schwierigkeiten in sich birgt, daß ihre Inszenierung und später ihre Leitung viel Mühe macht und besonderen

Takt erfordert, ist aus der Geschichte ähnlicher Fachvereine zur Genüge bekannt, die aber zugleich beweist, daß diese Schwierigkeiten vornehmlich in den Anfängen liegen und regelmäßig gut überwunden werden. Zudem kommen uns dabei die Erfahrungen jenes in seiner Wirksamkeit vorzüglich bewährten Vereins für die Abwehr von Fälschungen sehr zustatten.

Es ist zum Glück nicht nur die Notwendigkeit einer Art Ehrenrats, die zum Zusammenschluß in einem Fachverband drängt, wenn sie auch augenblicklich diese gerade durch eine Reihe schreiender Verfehlungen besonders nahe legt; es sind mannigfache und wichtige Fragen persönlicher wie sachlicher Art, die alle Fachgenossen interessieren und die nur bei gemeinsamem Zusammenschluß genügend besprochen und befriedigend entschieden werden können. Es fehlt zunächst ein ausreichender Schutz gegen solche Ausartungen, welche die Achtung vor den Vertretern unseres Faches und ihre soziale Stellung zu gefährden imstande sind. Freilich hat der Dozent in der Fakultät, der staatliche Kunstbeamte in seinem vorgesetzten Ministerium eine gewisse Kontrolle; aber schon für die Beamten an städtischen oder Stiftungssammlungen ist diese wesentlich geringer, und für die zahlreichen Kunsthistoriker ohne feste Stellung existiert eine solche Kontrolle überhaupt nicht. Wenn der Museumsbeamte sich am Kunsthandel beteiligt, Prozente vom Verkäufer nimmt oder bei Vermittlungen gar vom Käufer und Verkäufer sich honorieren läßt, so kann gegen ihn disziplinarisch von seinen Vorgesetzten eingeschritten werden; aber Fragen wie die, ob der Beamte für sich sammeln dürfe und wie weit dies angängig ist, ohne seine dienstlichen Aufgaben zu schädigen, ob er gegen Honorar Gutachten abgeben darf u. a. m., werden durch Disziplinargesetze kaum berührt. Die Gesamtheit unserer Kollegen, wenn sie einen solchen engen Zusammenschluß gefunden hat, wird sich unschwer darüber einig werden.

Jede pekuniäre Beteiligung am Kunsthandel wird von solchem Fachverband zweifellos verurteilt werden; man wird Kollegen, denen dies nachzuweisen ist, in den wissenschaftlichen Fachverband nicht aufnehmen oder sie daraus ausschließen. Soll man aber ebenso streng sein gegen Fachgenossen, die sich Gutachten über Kunstwerke bezahlen lassen? Man weist darauf hin, daß jeder Arzt, Rechtsanwalt u. s. f., auch wenn er zugleich Beamter ist, für seine Untersuchung, für Konsultationen und Gutachten, gleichgültig ob sie richtig sind oder nicht, ganz selbstverständlich sein Honorar und oft ein sehr hohes fordert und erhält: warum sollte also ein Kunsthistoriker, von dessen Entscheidung es gelegentlich abhängt, ob ein Bild 500000 Mark oder nur 500 Mark wert ist, ein solches Gutachten, wenn er darum ersucht wird, ganz ohne Entgelt abgeben? Um so mehr, als der Kunsthistoriker, namentlich der Museumsbeamte, an den man sich mit solchen Fragen am liebsten wendet, in der Regel auf ein recht spärliches Gehalt angewiesen ist. Gewiß wird man einem unabhängigen Kunsthistoriker nicht verwehren können, solche Expertisen gegen Entgelt zu machen, aber ob man dies bei näherer Prüfung dem Kunstbeamten gestatten darf, möchte ich bezweifeln. Die Praxis in den verschiedenen Ländern gibt den besten Anhalt zur Entscheidung dieser Frage. Den Staatsbeamten ist es fast überall ausdrücklich verboten. Wo es besondere »Experts« gibt, wie in England, läßt man sie bei Besetzung eines wichtigen Museumsamtes fast immer beiseite, auch wenn sie als hervorragende Kenner anerkannt sind. Dasselbe ist der Fall in dem sonst in Geldsachen wahrscheinlich nicht sehr prüden Amerika. Die Frage, wie man die Gutachten honorieren lassen soll, ist kaum befriedigend zu lösen und macht die Ausbeutung des Konsultierenden gar zu verführerisch. Nimmt man einen einheitlichen Satz von, sagen wir 100 Mark, so ist es zweifellos hart, einem armen Teufel für ein Bild, das nur 10 Mark wert ist, 100 Mark als Expertise abzuverlangen; aber ebenso hart ist es für den Experten, für ein Werk, das er eine Million schätzen muß, gleichfalls nur 100 Mark zu erhalten. Nimmt der Experte dagegen Prozente, so liegt die Verführung nahe, sehr hohe Schätzungen zu machen und dadurch hohe Honorare zu erlangen, abgesehen davon, daß der Gutachter nicht so leicht der günstigen Gelegenheit, ein gutes Stück billig für sich zu kaufen, widerstehen wird. Das richtigste scheint mir die Regelung in Frankreich zu treffen, wo man die unter staatlicher Aufsicht stehenden Experts an den Kunstauktionshäusern zugleich als verantwortliche Gutachter für das Publikum bestellt. Diese der Zahl nach sehr beschränkten und daher sehr einträglichen Posten sind zwar sehr gesucht, aber ihre Inhaber werden doch sozial nicht den Kunstforschern, sondern den Kunsthändlern gleichgeachtet. Auch bei uns und in andern Ländern, in denen unabhängige Kunsthistoriker ausnahmsweise sich mit der Expertise befassen, ist — wie allen Kollegen bekannt ist — das gleiche der Fall. Um die Ungerechtigkeit, daß das Gutachten eines als Kenner besonders geschätzten Kunstforschers nur als Gefälligkeit ganz ohne Entgelt abgegeben wird, obgleich es dem darum Bittenden Tausende und unter Umständen Hunderttausende einbringen kann, etwas auszugleichen, hat sich bei uns deutschen Museumsbeamten die Sitte eingebürgert, daß wir mit solchem Rat nur Mitgliedern unserer Museumsvereine behilflich sind, oder solchen, die sich den uns unterstellten Sammlungen dafür erkenntlich erweisen. Ein Dozent der Universität könnte im gleichen Fall eine Beihilfe für seinen Apparat, für eine wissenschaftliche Publikation oder dergl. in Anspruch nehmen; und wenn wir uns als Fachverband zusammenschließen, könnten solche Expertisen gelegentlich auch diesem zugute kommen.

Eine Frage, zu der der Verein prinzipiell und von Fall zu Fall Stellung nehmen könnte, ist auch die Beteiligung der Fachgenossen an der Tagespresse, die Stellung der regelmäßigen Kunstreferenten der Zeitungen zum Verein u. a. m.

Daß ein solcher Verband in wissenschaftlicher Richtung vielfach nützlich sein würde, brauche ich kaum auszuführen. So könnte er die Aufgaben, die sich der oben erwähnte internationale Verein der Museumsdirektoren gesteckt hatte, in nationaler Beschränkung

und in einem besonderem Ausschuß mit erledigen. Dann werden die Fragen, die auf den kunsthistorischen Kongressen wiederholt angeregt wurden und schließlich meist unausgeführt geblieben sind, durch einen solchen nationalen Verband unschwer zu lösen sein. Wir würden dadurch auch zu einer seit langem geforderten deutschen kunstwissenschaftlichen Zeitschrift kommen, die sich auf ältere, nachantike Kunst beschränken und einen tüchtigen Kunsthistoriker als Redakteur erhalten müßte. Eine solche Fachzeitschrift, die monatlich erscheinen sollte, würde zugleich ein Band für den Zusammenhalt und die Zusammenarbeit innerhalb des Verbandes sein. Je größer die Zahl der Studierenden der Kunstgeschichte wird, je weiter ihre späteren Wege auseinandergehen, und je größer die Gefahren werden, daß sie vom Wege der ehrlichen Forschung abgelenkt werden, um so dringender erscheint ein Zusammenschluß, wie ihn nur ein solcher Verband aller deutschen Kunsthistoriker aussichtsvoll bieten kann.

BEMERKUNGEN ZUM ASCHAFFENBURGER ALTAR DES MATTHIAS GRÜNEWALD

Von Oskar Hagen*

In Nr. 9 dieser Zeitschrift habe ich den Beweis zu führen gesucht, daß Grünewald in seiner Frühzeit in Italien gewesen ist. Daß er mir gelungen ist, hat mir inzwischen die mündliche und briefliche Zustimmung einer Reihe von Spezialforschern, unter denen ich vor allem H. A. Schmid nennen darf, bekräftigt. Daß damit die Frage nur erst angeschnitten, bei weitem aber noch nicht erledigt ist, dürfte gewiß sein. Indem ich mir vorbehalte, an anderer Stelle dem Problem ausführlicher näher zu treten, möchte ich dennoch heute schon einige Punkte, die mir besonders wichtig scheinen, herausgreifen.

Das Datum der Reise steht nicht fest, doch dürfte es mit Hilfe von Kombinationen zu finden sein. Im selben Aschaffenburg lebte damals ein Geistlicher, den wir später als den Auftraggeber Grünewalds kennen lernen werden: Reitzmann mit Namen. Daß er ein Kunstfreund war, wird einmal durch die Tatsache bewiesen, daß er Gemälde für seine Stiftskirche bestellte, ferner dadurch, daß wir ihn als den Besitzer von Kopien nach italienischen Bildern kennen. Bei welcher Gelegenheit er in deren Besitz kam, ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen, doch ist es wahrscheinlich, daß er sie bei der Rückkehr von der großen Wallfahrt im Jubeljahr 1500 aus dem Süden mit nach Hause brachte. War er doch soeben Kanonikus geworden und hatte als solcher allen Grund, in Rom zu erscheinen. Daß er es war, der in Kenntnis des Talentes seines jungen Landsmannes Grünewald — an dessen Förderung ihm auch später noch gelegen war — diesen mit auf die Reise nahm, ist eine naheliegende Vermutung. Die Erinnerung an die gemeinsam in Rom verbrachte Zeit klingt später noch in dem Bilde nach, das Grünewald für den Kanonikus malte.

Obwohl nun die Reise außer allem Zweifel steht, und ihr Ziel des allgemeinen im Jubeljahr erteilten Ablasses wegen nur Rom gewesen sein kann, sieht der Erfolg dieser Studienfahrt im Vergleich etwa zu der Dürers nicht entfernt so aus, wie man es zunächst erwarten würde. Die in Rom zugänglichen Reste des Altertums, das Antikische an der sich hier vergleichsweise spärlich regenden Frührenaissance, hat seine mittelalterliche Gesinnung nicht gebrochen, wohl aber die gewaltig zwingende Raumperspektive, das plastische Erleben der Welt, das ihm in Mantua aus dem allenthalben gegenwärtigen Wirken des in voller Kraft schaffenden Mantegna entgegentrat, an den die Erinnerung später gerade wieder da auflebt, wo es für Grünewald Außerordentliches zu sagen gab, wie in dem Sebastian des Isenheimer Altars, seinem Selbstporträt. Nun ist es aber bezeichnend für Grünewalds ganzes Verhältnis zur italienischen Kunst, daß er die Erscheinungsweise des Neuen wohl im großen ganzen sich einprägt, aber nicht, wie etwa Dürer, den Mitteln, aus denen dieses wirksam ward, auf den Grund geht. Das Errechenbare, Mathematische der Perspektive ist ihm nie wie jenem wertvoll geworden; nur die Tatsache, daß man überhaupt so sehen und darstellen konnte, war ihm interessant.

Florenz wurde berührt; der flüchtige Eindruck eines kleinen frühquattrocentistischen Bildes in Sa. Croce (Predella mit Szenen aus dem Leben des hl. Nikolaus von Bari, jetzt in Casa Buonarotti) macht ihm einen so tiefen Eindruck, daß er einen ganzen Ausschnitt daraus für seine Verspottung Christi verwendet. Der erste gewaltige Eindruck der klobigen Wucht Castagnos ringt sich noch nicht gleich zu jener Stärke durch, mit der er im Isenheimer Altar klar zutage tritt. Es muß mehr als das bloß formale Interesse gewesen sein, was ein geistiges Band vom einen zum anderen knüpfte; sie sind schon im Temperament verwandt, das flackernd Phantastische und eine wirklich monumentale Gesinnung verbindet sich in beiden gleichmäßig mit überragender Persönlichkeit.

Es darf nun wohl auch als gewiß gelten, daß Grünewalds eigentümliches Helldunkel (welches ihm den Namen eines deutschen Correggio eintrug), ebenso wie das für Deutschland ganz exzeptionelle Lächeln seiner Madonnen, Symptone, wenn auch bloß äußerlichsinnfälligster Art für eine Vertrautheit mit Werken Lionardos sind, der gerade um die Osterzeit 1501 ganz Florenz mit seinem Karton der hl. Anna in Atem hielt. Anderes, wie die musizierenden Engel in Kolmar, zeugt von venezianischen Besonderheiten in der Art des Cima oder Basaiti oder Bellini, deren Auffassung des Themas der Santa Conversazione ganz spät noch in Grünewalds Erasmus-Mauritiusbild eine so seltsame Umformung erfahren hat.

Überall sehen wir also den allgemeinen Zusammenhang zwingend vor uns und können dennoch nur Einzelnes wirklich beweisen, weil eben nirgends die Formeln, sondern der in ihnen verwirklichte formbestimmende Grundgedanke übernommen ist.

— — — — — — — — — — — — — — —

1514 hören wir von einem Projekt für ein Altarbild in »Uskem« (Oberissigheim), das die glorreiche Jungfrau zwischen dem hl. Vinzentius und dem hl.

Hieronymus zeigen sollte. Ob dieses Bild überhaupt zur Ausführung kam, wissen wir nicht. Jede Spur davon ist verloren, und die einzige Quelle, die wir dafür besitzen — ein Testament von Grünewalds Aschaffenburger Gönner Reitzmann — erlaubt keinesfalls, eine kleine Anzahl Zeichnungen, die man bislang mit diesem geplanten Altar hat in Verbindung bringen wollen, als weitere Quelle zu benutzen. Sie gehören vielmehr zu einem anderen großen Werke, von dem zunächst die Rede sein soll.

Reitzmann und ein anderer Aschaffenburger hatten den Meister bald nach seiner Heimkehr beauftragt, einen Altar für eine soeben geweihte Kapelle der Stiftskirche von Aschaffenburg auszuführen, der zur Verherrlichung eines besonderen Vorganges bestimmt war. Es sollte die sogenannte »Maria-Schnee« und die Gründung ihrer Kirche Sa. Maria Maggiore zeigen[1]). Kanonikus Reitzmann hatte Propaganda getrieben und über das Fest ein Buch geschrieben, das ein Jahr vor der Kapellenweihe erschien. Der Altar mit den Darstellungen kam dann nach und nach zustande. 1519 wird — der Innschrift des in der Kapelle heute noch erhaltenen Rahmens nach — alles fertig gewesen sein. Außer diesem Rahmen ist allerdings in Aschaffenburg nichts mehr vom Ganzen zu finden. Die Bilder sind in alle Winde zerstreut und haben sich erst in der letzten Zeit wieder zusammenfinden lassen. Das Mittelbild, übermalt und in ziemlich kläglichem Zustande, schlecht in der Pfarrkirche zu Stuppach (bei Mergentheim) aufgehängt, zeigt die Jungfrau mit dem Kinde in freier Landschaft vor einer Kirche. Der rechte Flügel (heute im Museum zu Freiburg i. B.) bringt auf der Innenseite die Gründungsgeschichte von Sa. Maria Maggiore und auf der Außenseite die Hälfte einer (nicht von Grünewald gemalten) Anbetung der Könige. Der linke Flügel ist verschollen.

Auffälligerweise trug die Kapelle sehr bald nach dem letztgenannten Gegenstand ihren Namen, und im Rahmen befindet sich nicht, wie man erwarten würde, die Jungfrau nach Art des Stuppacher Bildes, sondern wiederum die Magieranbetung.

Ob es damit nicht eine besondere Bewandtnis hat? Die Anbetung auf der Außenseite des Ganzen war zweifellos von Schülerhand gemalt, wie das damals allgemein Brauch war. Aber Grünewald hatte in Isenheim den Brauch nicht mitgemacht; er hatte ja gerade in der Außenseite mit der Beweinung und den zwei Heiligen sein Stärkstes gegeben. Gesetzt den Fall, die Isenheimer Bilder wären dem Antoniter-Kloster in ähnlicher Weise abhanden gekommen wie den Aschaffenburgern die Tafeln ihres Altars: ich glaube, daß man dann als Ersatz ganz gewiß wieder die Kreuzigung — eher als die Marienszenen — an einem beschränkteren Altarwerk angebracht hätte.

In Aschaffenburg aber hat er die Außenseite von Schülern malen lassen! Und dennoch; als diese abhanden kommt, bringt man deren Bildvorwurf und nicht den von Grünewald im Hauptbild gemalten am Altar an! Ob nicht gerade der Umstand, daß Grünewald von der Gewohnheit alles selbst zu machen abgeht, im Verein mit dem, was später geschehen ist, den Gedanken nahegelegt: Grünewald hatte ein Projekt für diesen Teil vor, an dessen Ausführung ihn äußere Umstände — wahrscheinlich die Berufung nach Mainz — hinderten?

Und die Entwürfe, die für eine solche Anbetung vorhanden sind, lassen über die Tatsache keinen Zweifel mehr zu.

In Frage stehen zwei Blätter mit drei figürlichen Darstellungen, die längst als zusammengehörig von der Forschung anerkannt, aber mit dem obengenannten Uskemer Altar in Verbindung gebracht worden sind[2]). Das erste Blatt (im Berliner Kabinett) ist doppelseitig bezeichnet (Schmid, Taf. 42/43). Die Vorderseite zeigt den knienden Mohrenkönig in prachtvollem von zwei Cherubim gehaltenen Mantel[3]), die Rückseite, die nach links geneigte Gottesmutter mit dem Kind auf dem Schoß und einem zweiten Knaben hinter sich. Als dritter Entwurf kommt ein vor dem Stamm einer Eiche stehender, adorierender Heiliger hinzu, der das Haupt nach links wendet und einen Stab im Arm trägt (Schmid, Taf. 50); diesem Attribut nach kann es nur

1) Dem Kanonikus, der darüber ein Buch geschrieben hat, scheint es um möglichste Lokalechtheit zu tun gewesen zu sein; ihr zuliebe geht Grünewald sogar von der ihm lieb gewordenen heimischen Architektur ab und gibt ein Porträt der Örtlichkeit, wie es aus keiner uns bekannten Ansicht jener Tage zu erlangen war. Der Kanonikus konnte sich da auf seinen Matthias verlassen, der jene Kirche und ihre Umgebung sehr genau kennen mußte: war doch das Haupt seines Namensheiligen nach der Legende gerade in Sa. Maria maggiore aufbewahrt und wurde hier am 24. Februar den gläubigen Verehrern gezeigt. Wenn der junge Altgläubige in Rom war, so hat er gewiß oft betend hier geweilt.

2) Fr. Bock, Die Werke des M. Gr. (Straßburg 1904) hat den richtigen Zusammenhang und den Bildvorwurf bereits erkannt, meint aber, es handle sich um ein später verworfenes Projekt und hält das Freiburger Fragment (Außenseite) für ein eigenhändiges Werk Grünewalds.

3) Daß es der Mohrenkönig ist, scheint mir außer Zweifel zu stehen. Trotzdem das Gesicht — es handelt sich ja in der Hauptsache um eine Gewandsstudie — nur in wenigen Strichen hingeworfen ist, sind die Rassenmerkmale völlig deutlich: kurzes Kraushaar auf dem Rundschädel; bartloses Gesicht mit wulstigen Lippen und platter Nase. Die tief ins Gesicht gezogene, schiefsitzende Zackenkrone erinnert an die Art, wie der Mauritius auf dem Münchener Erasmusbilde (nach dem Vorbild des Hallischen Reliquiars) seinen Kranz trägt; auch die Geste der erhobenen »sprechenden« Hand erinnert in ihrer Lebhaftigkeit an jenen. Ungemeine Pracht, wie sie hier in dem kolossalen Mantel zum Ausdruck kommen soll, ist stets das Zeichen dieses Königs. Zuletzt mache ich auf die Engel aufmerksam. Ihre ungewöhnliche, nicht von den Schultern, sondern vom Oberarm ausgehende Flügelbildung kommt nur ein einzigmal bei Grünewald wieder in gleicher Weise vor: bei dem mohrenhaften musizierenden Engel ganz links vorn im »Tempel« zu Isenheim. Mohr und Heide werden häufig indentifiziert. Wenn diese »exotischen« Engel also dem Mohren beigegeben waren, so konnte damit sehr wohl ähnliches gemeint sein, wie mit jenem Isenheimer Engel, der schon von anderer Seite als einer von denen gedeutet wurde, die »Nicht die ganze Erkenntnis des Mysteriums, der Fleischwerdung, des Leidens und der Auferstehung« besaßen.

der hl. Josef sein, ja es hat den Anschein, als habe der Zeichner eine Analogie zu dem »blühenden« Stab Josefs geben wollen durch die Art, wie sich das Eichenlaub des benachbarten Astes um denselben schlingt[1]).

Der Mohrenkönig allein müßte als Beweis genügen, daß wir es mit einem Entwurf zu einer Anbetung der Könige zu tun haben. Dennoch bleiben noch einige Fragen offen, ehe wir an den Versuch einer Rekonstruktion gehen können.

Man wird sich mit dem ungewöhnlich pompösen Mantel des Mohrenfürsten in dieser auf die Entfaltung höfischen Pomps so eifrig bedachten Zeit wahrscheinlich eher zufriedengeben, als mit dem Umstand, daß er kniend dargestellt ist. Der Fall ist selten, aber er findet sich, und vor allem in dem Bilde, das auch sonst Beziehungen zu unserem mutmaßlichen Dreikönigsbilde aufzuweisen hat: in dem Mantegna-Triptychon für die Gonzaga, das sehr bald nach seiner Entstehung nach Florenz in den Besitz der Medici kam (Uffizien). Dort ist gerade der Mohr in die Knie gesunken, während der älteste und erste König, dessen Vorrecht dies gewöhnlich ist, eben erst im Begriff ist, vor Madonna und Kind niederzuknien. Nur beiläufig sei bemerkt, daß an der Stelle, wo bei Mantegna der Turban des Mohren am Boden liegt, unterhalb des Grünewaldschen Königs sich eine ähnlich gestaltete, kreisförmige Figur befindet, die man als einen Globus hat deuten wollen.

Was aber sollen nun die Engel hinter dem König? Daß sie das Amt der zuweilen als Schleppenträger fungierenden Pagen übernehmen, ist in der Tat außergewöhnlich, aber man darf nicht vergessen, daß Grünewald gerade auf dem Felde der Ikonographie selbstherrlicher waltete als irgend ein anderer seiner Zeit. Bekanntlich gibt es eine Bildtradition, welche die Anbetung des Kindes im Kreise von Engeln vor sich gehen läßt. Auch Mantegnas Gemälde gehört dazu. Finden sich weitere Bestätigungen dafür, daß es auch in unserem Falle so gehalten war, so ist es sehr wohl im Sinne des besonders feierlichen Grünewald denkbar, daß die Schar der Engel über die ganze Bildbühne verteilt war und auch den heiligen drei Königen Pagendienste erwies.

Die Jungfrau selbst kann darüber Aufschluß geben. Daß sie mehr noch als der König, der wie ein venezianischer Stifter aussieht, einen ungewöhnlich starken italienischen Einfluß verrät, wird man ohne weiteres zugeben müssen; der Eindruck verstärkt sich noch, wenn man den Unterkörper ergänzt. Da das Kind mit nach rechts hinüber gelegten Beinen nur auf dem rechten Knie der Mutter sitzend zu denken ist, so muß dieses, und damit auch das linke, nach rechts hinüber gewendet zu denken sein Die ganze Gestalt war also in italienischer Weise gedreht und muß sehr ähnlich ausgesehen haben wie die Madonna Mantegnas auf dem genannten Triptychon. Diese thront nun in der Höhle und ist rückwärts von Engeln umgeben; genau an der Stelle, wo bei ihr ein Engelsköpfchen über die Schulter sieht, befindet sich bei Grünewald der zweite Knabe. Man hätte ihn zunächst für einen jugendlichen Johannes halten können. Der ist aber in dem Drei-Königsvorgang schwer denkbar Es bleibt somit nur die angenommene Vermutung, daß auch Grünewald eine Engelsszene im großen geplant hatte.

Bleibt der hl. Josef, der in seiner adorierenden und dabei stark gedrehten Gestalt abermals an ein italienisches Vorbild gemahnt. Es gibt bei Mantegna zwei Figuren von sehr ähnlicher Haltung. Die eine ist der Täufer des großen Madonnenbildes der Sammlung Trivulzio. Die andere aber, die vor allem in der Drehung um die Körperachse, der Fußstellung und dem nach links geneigten, gegensätzlich zur Brust bewegten Haupt die größte Übereinstimmung mit unserer Zeichnung aufweist, ist der himmelfahrende Christus auf dem linken Flügel desselben Triptychons von Mantegna in Florenz. Alle aufgezeigten Übereinstimmungen zwischen den Zeichnungen Grünewalds und dem Mantegnabilde können natürlich nur für denjenigen zwingend sein, der sich über die im Grunde so unerschütterliche Originalität Grünewalds, im Vergleich zu den oft sklavisch kopierenden anderen Deutsch-Romanisten immer im klaren bleibt.

Dann aber müssen die gezeigten Analogien, denke ich, um so überzeugender sein. Die italienische Note, die in allen drei Zeichnungen durchklingt, ist gewiß nicht zu leugnen, und die Wahrscheinlichkeit, daß sie zu einer projektierten Darstellung der Epiphanie gehören, ist da. Die einzelnen Motive stimmen ferner gerade in denjenigen Momenten, worin sie von dem Gebräuchlichen abweichen, mit einem bestimmten italienischen Bilde überein, dessen Hauptthema ebenfalls die Epiphanie ist. Auch die formalen Momente zeigen da, wo ein spezifisch undeutscher Zug an ihnen zutage tritt, die frappantesten Analogien. Dieses italienische Bild rührt von Mantegna her und befand sich in Florenz zur Zeit, als Grünewald dort weilte. Mantegna hat den Deutschen stärker als irgend ein anderer beeinflußt. Zu schweigen von der Figur des Sebastian, sind Dinge, wie der verkürzt gesehene

1) Daß die drei Zeichnungen nicht zu dem Altar für Uskem gehören können, ergibt sich aus folgendem: die einzige Quelle (Reitzmanns Testament v. 1514) spricht von einem Vinzentius rechts und einem Hieronymus links von der Madonna. Der König ist — auch wenn man meinen Beweis für den Mohren nicht gelten lassen wollte — weder mit Vinzentius noch mit dessen Legende zusammenzubringen, und der Wiener Heilige ist niemals ein Hieronymus. Die einzige Beziehung bietet also die Jungfrau, die man, wahrscheinlich wegen der Ähnlichkeit mit der Isenheimer, mit Recht in deren zeitliche Nähe rücken wollte. Die Stuppacher Madonna aber ist ihrer elsässischen Schwester mindestens ebenso ähnlich, nur, daß beide in viel stärkerem Maße auch isoliert denkbar sind als diejenige, welche das Berliner Blatt zeigt. Diese, mit ihren ohne jede Gegenrichtung nach links geneigten Kurven ist nie als Zentralfigur, sondern nur am rechten Bildrande in Beziehung zu einem links sich abspielenden Vorgange möglich. Mit größerem Rechte hätte man da an eins der Mainzer Dombilder denken können, welches ja ein Vielheiligenbild war. Sandrart, der es gesehen hat, spricht aber mit keinem Wort von einem König — an den man in Hinsicht auf Dürers Allerheiligenbild wohl hätte denken können — nennt dagegen allein sechs weibliche Heilige, so daß der Gedanke an die beiden Männer doch wohl aufzugeben wäre.

Apostel Jakobus des verschollenen Verklärungsbildes, oder der im Hintergrunde des Auferstehungsbildes am Boden liegende Wächter, ohne Mantegneske Anregungen im damaligen Deutschland gar nicht zu denken. Ich meine, die Beziehungen zwischen dem Florentiner Bild und dem Projekt Grünewalds darf hinfort als bestehend angenommen werden.

Jeder Rekonstruktionsversuch hätte von dem fehlenden, in einem Dreikönigsbilde aber unerläßlichen Personal auszugehen. Das sind in unserem Falle zwei Könige und deren Gefolge. Ob irgend etwas Architektonisches vorgesehen war, ist nicht zu sagen; das postamentartige Gebilde zu Füßen des Königs dürfte eher einer Felsplatte entsprechen, ähnlich wie sie auch Mantegna gibt. Im übrigen ist das Landschaftliche nur in Andeutung zu bemerken, aber diese genügen, um anzuzeigen, daß das Gelände mit Eichenholzwaldung bestanden zu denken ist. Denn derselbe Baumschlag, der hinter Josef bemerkt wird, steht auch hinter dem König, und diese beiden bezeichnen ohne Zweifel die rechte, bezw. linke äußere Bildgrenze.

Josef muß ganz rechts am Rande ein wenig rückwärts im Raum anzunehmen sein, unmittelbar nach vorn links anschließend die Jungfrau. Daß es mit dem oben angenommenen nach-rechts-Wenden ihres Unterkörpers seine Richtigkeit haben muß, erhellt zur Evidenz aus dem rechts von Josefs Fuß nach außen flatternden Mantelstück und der analogen Ausbuchtung der Baumsilhouette; solche gleichsam »bestätigenden« Parallelismen und Verankerungen durch Formanalogien kehren bei Grünewald immer wieder und sind der spezifisch-germanische Teil seiner Kunstgewöhnung. Auch der knorrig sich windende Eichenast rechts ist ja im Grunde nichts anderes, als eine Befestigung der Silhouette Josefs, wie dessen Kopfneigung wiederum zu derjenigen Marias und des Kindes in Beziehung tritt.

Die endgültige Entscheidung der Frage, ob diese Anbetung der Könige zum Aschaffenburger Altar gehört, was durch das Vorkommen des gleichen Themas an demselben wahrscheinlich geworden ist, wird von dem Verwandtschaftsgrade, der zwischen den stilistischen Besonderheiten der Zeichnungen und denen der Gemälde besteht, abhängen. Das Hauptbild, das sich, wie gesagt, in Stuppach befindet, bietet in ausreichendem Maße Gelegenheit zu solcher Untersuchung, auf die ich bei anderer Gelegenheit zurückkomme.

NEKROLOGE

Am 29. April starb in Düsseldorf der Landschaftsmaler **Ernest Preyer** (geb. 1842 zu Manchester). Der Künstler, ein Schüler von Lessing und Gude, bevorzugte südliche Motive in der Art Oswald Achenbachs. Mit der Malerfamilie Preyer war er nicht verwandt.

In Wien ist der polnische Historienmaler **Zygmund Adjukiewicz,** 56 Jahre alt, gestorben. Er malte vornehmlich Bildnisse und Geschichtsbilder.

PERSONALIEN

Mit dem 1. Mai dieses Jahres ist der Direktor der Kgl. Bayr. Graphischen Sammlung in München, **Dr. Heinrich Pallmann,** in den Ruhestand getreten. 13 Jahre hat er seines Amtes gewaltet, nachdem er schon seit 1895 unter Wilhelm Schmidt in dem Kupferstichkabinett tätig gewesen war. Es bleibt Pallmanns großes Verdienst, daß er diese Sammlung, die noch immer in ihrer Art zu den bedeutendsten auf der ganzen Welt gehört, in mustergültiger Weise katalogisiert und so, unterstützt von einem kleinen Stab opferfreudiger Beamten, technisch dem Publikum derart zugänglich gemacht hat, wie man es sonst nirgends wieder finden wird. Die Aufgabe des noch nicht ernannten Nachfolgers wird es nun sein, die moderne Abteilung der Sammlung in ganz anderer Weise auszubauen, als dies bisher geschehen ist. Auch die wissenschaftliche Erschließung, namentlich der Handzeichnungs-Sammlung, dürfte in den neuen Räumen, die die Graphische Sammlung nunmehr im Erdgeschoß der Neuen Pinakothek bezogen hat, ebenso besser zu fördern sein, wie ja auch die Ausstellungsmöglichkeiten nunmehr ganz andere geworden sind. *A. L. M.*

Peter Halm ist von der Berliner Akademie der Künste zum auswärtigen Mitglied der Sektion für die bildenden Künste gewählt worden.

Konrad Kiesel, Ernst Hildebrand, Fritz Schaper und **A. Gerhard Janensch** wurden zu Mitgliedern des Senats der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, Sektion für die bildenden Künste, gewählt.

WETTBEWERBE

Für den **Wettbewerb,** den die Kunstdeputation des Berliner Magistrats zu Erlangung von Entwürfen für einen **Heldenhain im städtischen Volkspark der Wuhlheide** ausgeschrieben hat, sind 39 Arbeiten eingegangen. Das Preisgericht hat den nachbenannten Arbeiten Preise zuerkannt. Einen 2. Preis von 3000 M. dem Entwurf »Baldur« (Architekten J. Scherer-Steglitz und K. Oettinger-Lichterfelde); einen 2. Preis von 3000 M. dem Entwurf »Heldenehrung« (Architekt J. Bachmann-Lichterfelde und Bildhauer L. Isenbeck-Friedenau); einen 2. Preis von 3000 M. dem Entwurf »Alfred Messel« (Architekt Arnold Hartmann-Grunewald); einen 3. Preis von 2000 M. dem Entwurf »Schwert« (Architekt J. Tiedemann-Charlottenburg); einen 3. Preis von 2000 M. dem Entwurf »Der neuen Zeit« (Architekt K. Pipper-Berlin). Von der Erteilung eines 1. Preises ist Abstand genommen worden. Angekauft wurden für je 1000 M. der Entwurf »Friede (1)« (Architekt Wilhelm Koch-Friedenau) und der Entwurf »Den Helden zur Ehre, den Nachkommen zum Gedächtnis« (Architekt Prof. Otto Kuhlmann-Charlottenburg).

ARCHÄOLOGISCHES

Der große Silberkelch von Antiochia mit Christus und Aposteldarstellungen. Das letzte Heft 1916 des »American Journal of Archaeology« hat uns noch erreicht; und wir müssen recht bedauern, wenn die, durch ihre vortrefflichen archäologischen kurzen Berichte aus der kunstgeschichtlichen Literatur aller Länder und ihre Zeitschriftenauszüge im Kriege noch besonders willkommene Zeitschrift uns jetzt entzogen bleibt. Diese letzte erhaltene Nummer birgt nun außerdem einen Aufsatz von ungewöhnlicher Bedeutung, in dem »Vorläufigen Bericht über den großen Silberkelch von Antiochia«, der die frühesten Christus- und Apostelbilder darbieten soll. Die antiken Gegenstände, von denen der Aufsatz von Gustavus A. Eisen spricht, bilden den Kouchakji-Silberschatz von Antiochia. Es sind zwei Kelche, drei Buchdeckel und ein großes Zeremonialkreuz. Die Ausgräber haben sie den gegenwärtigen Eigentümern, den Brüdern Kouchakji, im Jahre 1910 direkt verkauft. Zur größeren Sicherheit wurden sie bei Ausbruch des Krieges

aus Paris nach New York überführt, wo sie von den ersten amerikanischen archäologischen Autoritäten untersucht wurden, nachdem schon in Paris namentlich der ausgezeichnete Restaurator André sich damit beschäftigt hatte. Die Silbergegenstände wurden beim Graben eines Brunnens zu Antiochia am Orontes in Syrien im Jahre 1910 in aufgedeckten unterirdischen Kammern mit noch einer größeren Anzahl gänzlich zerbrochener Silbergegenstände gefunden. Während der große Kelch sicher noch in das erste Jahrhundert nach Chr. zu datieren ist, gehören die Buchdeckel ins 5. Jahrhundert. Da die lokale Tradition von einer großen christlichen Kathedrale zu Antiochia, der christlichen Glaubenszentrale im Osten, in den frühen Jahrhunderten des Christentums spricht, von der überirdische Spuren nicht mehr festzustellen sind, so mögen die Gegenstände zu einer alten Antiochener Kirche gehören. (Ich verweise bei dieser Gelegenheit auf die, in der trefflichen Schrift des verstorbenen Kardinals Rampolla del Tindaro »Martyre et sépulture des Machabées« enthaltenen historischen und topographischen Mitteilungen über vorjustinianische jüdische und christliche Gotteshäuser in Antiochia.) — Hier haben wir uns aus dem Silberschatze hauptsächlich mit dem großen Kelch von 19 cm Höhe und weitestem Durchmesser von 18 cm zu beschäftigen, der von einem silbergetriebenen Dekorationsmantel umgeben ist und Darstellungen aufweist, welche der Verfasser des Aufsatzes im Am. J. o. A. als die ältesten Christus- und Aposteldarstellungen ansieht. Über die Form, Technik und Dekoration im allgemeinen darf der ungefähr gleichzeitige Silberschatz von Boscoreale verglichen werden. (Siehe Winter, »Der Silberschatz von Boscoreale« im Arch. Anz. 1898). Der innere Kelch war wahrscheinlich aus einer dicken Silberplatte herausgehämmert, dessen oberes Ende so umgedreht worden war, daß es einen ungefähr 1 cm breiten Kragen bildet. Die Dekoration war in der als »aufgesetztes Ornament« bekannten Art gemacht, in der Weise, daß die Umrisse in ein Silberblatt eingegraben wurden, die Ränder durchgeschnitten und dann der Untergrund entfernt. Dieses offene Dekorationswerk wurde dann auf den inneren Kelch aufgelötet. Ein Meister muß diese künstlerischen Verzierungen und Bildnisse hergestellt haben. Das Ornament besteht aus einem komplizierten Rahmenwerk von Weintrauben, deren Reben 12 Rahmen bilden, in denen jeweils eine sitzende Person dargestellt ist. Alles mögliche Dekorationswerk ist noch sonst verstreut, auch Tiere als Tauben, Schlangen, ein Schmetterling und eine Heuschrecke. Ein großer Adler sitzt auf einem Netz mit Abendmahlsbrot, auf das eine Taube als Symbol des Heiligen Geistes herabsteigt. Die Skulpturen sind nicht allein höchst künstlerisch, sondern auch in einem durchaus naturalistischen Stile hergestellt. Die Figuren sind in zwei horizontalen abwechselnden Reihen eine über der anderen gestellt, und zwar in zwei Gruppen, von denen jede nach einem Christus respr. einem Täufer hinschaut. Die Gruppe der vorderseitigen Bildnisse tritt mehr hervor als die die Rückseite schmückenden. Die beiden Mittelfiguren mögen zwei verschiedene Darstellungen von Christus oder Christus und den Täufer thronend repräsentieren. Neben der Hauptfigur steht das Lamm, die Taube steigt auf ihn herab. Christi Arme sind nach den Seiten ausgestreckt und die Füße ruhen auf dem Thronschemel. Diese Figur gleicht der des Kaisers Augustus auf dem Boscoreale-Becher im Besitz des Baron Rothschild in Paris. Der Thron mit dem jugendlichen zwölfjährigen Christus gleicht dem des jugendlichen Augustus auf dem gleichen Augustusbecher. Die Thronsessel der Apostel haben gerundete Lehnen, viele derselben tragen Schriftrollen in den Händen, einer scheint eine Geldbörse, ein anderer vielleicht das Schwert zu halten. Sie haben alle dieselbe Positur: eine Hand ruhend, die andere erhoben. — Die Köpfe sind nicht allein von außerordentlichem künstlerischen Werte, sie zeigen auch Individualitäten, die nicht auf bloßem Zufall beruhen können. Eine derartige Individualisierung in der antiken christlichen Kunst hat sich bis jetzt erst im 5. Jahrhundert feststellen lassen. Unter allem Vorbehalt wiederholen wir nun wörtlich, was Eisen über die Christus- und Apostelporträts schreibt. »Es scheint unwahrscheinlich, daß ein Bildhauer 12 Köpfe und Gesichter so verschieden und so streng individualisiert hat darstellen können, ohne daß er die dargestellten Persönlichkeiten selbst oder wenigstens authentische Porträts derselben vor sich hatte, die ihn inspiriert haben. Jedes der Bildnisse auf dem Kelch zeigt ganz ungewöhnliche Charakteristiken, wie man sie außerhalb der klassischen Skulptur selten findet. Christi Antlitz scheint göttlich. Kein folgender Künstler hat in seinem Antlitz solche Süßigkeit und solche Liebe wiedergeben können, wie sie auch die schriftliche Tradition für Christus überliefert: und die also hier zum erstenmal realisiert sind. Ebenso merkwürdig sind die Köpfe der Apostel. Jeder trägt einen Charakter und doch ist jeder Kopf nur 1 cm hoch.« — Der Verfasser des von fünf großen Abbildungen begleiteten Aufsatzes datiert den inneren Kelch auf den Anfang der christlichen Zeitrechnung, die aufgesetzten Ornamente in das dritte Viertel der 1. Jahrhunderts nach Christus. An der Echtheit des Kelches werde nirgends Zweifel erhoben. Sicherlich war der innere Kelch eine besonders geheiligte Reliquie und die Skulpturen wurden zugefügt, um ihn erhalten und schmücken zu helfen. Relata refero! Sind die Darlegungen Eisens richtig, so handelt es sich um einen hochbedeutsamen Fund. *M.*

AUSGRABUNGEN

Das mittelfränkische Römerkastell. Die Ausgrabungen der altrömischen Befestigung in Harlach sind unter Leitung Dr. Winkelmanns mit großen Schwierigkeiten beendet worden. Da an eine Gesamterhaltung des Kastells wegen der Höhe der Kosten nicht zu denken ist, so sollen wenigstens einige der wertvollsten Bauteile für die Zukunft gerettet werden. In 45 photographischen Aufnahmen sind die Reste jener ersten historischen Zeit Süddeutschlands festgehalten werden.

AUSSTELLUNGEN

Die Ausstellung der »**Freien Sezession**« **in Berlin** wird in diesem Jahre erst vom 30. Juni bis Ende September stattfinden. Im Ausstellungshause am Kurfürstendamm werden vorwiegend Berliner Künstler vertreten sein.

Hannover. Kestner-Gesellschaft. Während die bisherigen Veranstaltungen der Kestner-Gesellschaft jeweils nur eine einzelne künstlerische Persönlichkeit in einem möglichst in sich abgeschlossenen Gesamtbilde vorzuführen versuchten, will die VI. Ausstellung einen Ausschnitt aus der deutschen Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts geben. Den schwierigen Verhältnissen der Kriegszeit besonders auf dem Gebiete des Transportwesens entsprechend konnte der Umkreis der Veranstaltung nicht allzuweit gespannt werden, und es galt, sich mit Erreichbarem zu begnügen. Aber die auferlegte Beschränkung hatte den Nutzen, daß man sich wieder einmal der kleinen, zu Unrecht fast vergessenen Kräfte der deutschen Kunstentwicklung erinnerte, mit deren Namen die Allgemeinheit kaum noch eine bestimmte Vorstellung verbindet. — Durch das Entgegenkommen der Kunsthandlung Fritz Gurlitt, Berlin und die Liebenswürdigkeit mehrerer Privatsammler war es immerhin möglich geworden, etwa 50 Maler mit zusammen 85 Gemälden zu vereinen.

Meister Spitzweg war mit sieben, zum Teil hervorragenden Werken ausgezeichnet vertreten, und hier hatte besonders der hannoversche Privatbesitz aus seinen reichen Schätzen beigesteuert. Das wunderbare »Frauenbad in Dieppe«[1]), der von poetischem Zauber umsponnene »Einsiedler« und das farbenfreudige, leuchtende »Pastorale« — alle aus Besitz des Herrn August Sprengel, Hannover — der humoristische, feinpinselige »Porträtmaler«[2]) des Herrn Senator Dr. Mertens, das frühe »Herrenbildnis«, in dem man vielleicht ein Porträt Eduard Schleichs[3]) zu sehen hat, dazu die zügige, flotte Skizze zu den »Italienischen Straßensängern«[4]) gaben einen kleinen, aber überaus glücklichen Überblick über des Meisters Schaffen. Um diesen Mittelpunkt gruppierte sich dann die fruchtbare Münchener Schule jener Zeit zu einem harmonischen Gesamtbilde. Sie nahm den breitesten Raum der Ausstellung ein und war mit zahlreichen Bildern von Dorner, Enhuber, Heinlein, Lier, Meixner, Quaglio, Rottmann, Sporer u. a. achtunggebietend vertreten. Die übrigen Schulen mußten hinter ihr quantitativ zurückbleiben, aber manch schönes Einzelwerk ließ Namen wie Dahl, Gensler, Hackert, Kügelgen, Krüger, Ferdinand Kobell, Rollmann, Steinle und Vogel von Vogelstein in neuer Beleuchtung erscheinen. Hans Thoma zeigte mit dem ernsten Bildnis seiner Schwester Agathe von 1871 ein vollwertiges Beispiel seiner Kunst.

So bot die Veranstaltung Gelegenheit, mancherlei Urteile zu verbessern und zu erweitern, aber was sie vom Standpunkte des künstlerischen Genießens besonders wertvoll erscheinen ließ, das war der Geist geruhsamen Lebens und stiller Zufriedenheit, der über diesen Werken ausgebreitet liegt, der harmonische Rhythmus einer Vergangenheit, die heute in der Verklärung der »guten, alten Zeit« zu uns spricht und uns inmitten der ungeheuren Erschütterungen unserer Tage auf Augenblicke in ein Land glücklichen Friedens führt. *Dr. P. E. Küppers.*

In **Winterthur** wurde am 29. April die vom deutschen Werkbunde veranstaltete Ausstellung eröffnet. Sie gliedert sich vorzüglich in die stilvollen Ausstellungsräume ein und übermittelt ein vornehmes Bild der künstlerischen Bestrebungen auf dem Gebiete des deutschen Kunstgewerbes. Die Ausstellung dauert bis zum 28. Mai.

1) Ehemals Sammlung Deutsch. Abb. Uhde-Bernays, Spitzweg. 2. Aufl. 1914. Gravüre VII.
2) Ebenda Abb. 28.
3) Vergl. Cicerone. VIII. Jahrg. S. 463ff.
4) Skizze zu dem Gemälde im Kestner-Museum.

SAMMLUNGEN

Das **Kunstgewerbemuseum zu Budapest** hat aus den Erwerbungen der Jahre 1914—1917 eine **Ausstellung** veranstaltet. Der Umstand, daß die Sammlungen in letzter Zeit wegen Mangel an Aufsichtspersonal geschlossen bleiben mußten, hat ein solches Zurückgreifen auf mehrere Jahre besonders erwünscht erscheinen lassen. Die wertvollste Gruppe der Ausstellung, ihren eigentlichen Mittelpunkt, bildet der Nachlaß Heinrich Eggers. Ein feinsinniger Kenner und begeisterter Kunstfreund, hat Heinrich Egger von dem Besten, was ihm während seiner jahrzehntelangen Tätigkeit als Kunsthändler durch die Hände ging, sich nicht trennen mögen, und das Festgehaltene hat sich allmählich zu einer kleinen Sammlung kostbarster Objekte gestaltet; sie umfaßt eine Reihe vorwiegend italienischer Kleinbronzen, Tierfiguren und Nachbildungen der Antike, ferner Werke der Goldschmiedekunst, darunter einen reich emaillierten Goldkelch der Rokokozeit (französisch). Die italienische und deutsche Schmuckkunst der Renaissance ist durch Anhänger und andere Emailarbeiten vertreten; an französischen Kunstwerken wären einige vorzügliche Möbel (18. Jahrhundert) und ein Knüpfteppich (um 1700) zu erwähnen. Den Ankaufspreis hatte Egger selbst bestimmt und so bemessen, daß die Sammlung im wesentlichen als Geschenk zu betrachten ist. — Ein Vermächtnis der Baronin B. Lipthay ist ein großer Brüsseler Wandteppich mit Argonautenszenen (Ende 16. Jahrhundert). Eine Anzahl Porzellane stammen aus der Sammlung Holitscher, zum Teil als Geschenk des Besitzers; ein Gegenstück der Wiener Europa aus der genannten Sammlung (Kat.-Nr. 420), Asia auf dem Kamel, ist im Kunsthandel aufgetaucht und für das Museum erworben worden. Unter den ungarischen Stickereien ragt ein in Gold auf weißem Damast reich gestickter Ornat aus dem Franziskanerkloster zu Sümeg hervor. — Auf der Auktion Beckerath sind einige italienische Majoliken und Möbel erstanden worden, die in der Sammlung des Museums eine längst empfundene Lücke ausfüllen.

VERMISCHTES

Zur Förderung kunstgeschichtlicher Heimatkunde. Aus Anlaß der bevorstehenden Hundertjahrfeier der Vereinigung der Universitäten Halle und Wittenberg hat der Povinzialausschuß der Provinz Sachsen dem von Prof. Dr. Waetzold geleiteten Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Halle die Summe von 5000 M. bewilligt zur Förderung der kunstgeschichtlichen Heimatkunde.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 33. 18. Mai 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DAS GRAPHISCHE WERK VON LOVIS CORINTH

Immer mehr beginnt die Vorstellung von einzelnen Persönlichkeiten der modernen Kunst — und nicht zuletzt auch von ihrer ganzen Geschichte — durch den ansehnlichen Raum, den das graphische Werk in der Lebensarbeit beansprucht, sich zu weiten. Und man muß dieses Moment für die Berliner Schule, bei deren bedeutenden Vertretern, bis auf den Anfang des Jahrhunderts zurückgreifend, die Schwarz-Weißkunst zu dem integrierenden Bestandteil ihrer Charakteristik gehört, als einen besonders glücklichen Zug traditioneller Eigenart begrüßen. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnen die Kollektivausstellungen, die die Berliner Salons von dem graphischen Werk einheimischer Meister geben, ein höheres Interesse — ja ein doppeltes Interesse, da man sich nicht nur begnügt, ein Stück Geschichte zu zeigen, sondern ein Stück Geschichte zu machen. Man gewöhnt sich nämlich, in engster Gemeinschaft mit dem graphischen Werk auch das gezeichnete Werk des Meisters, meist sogar in chronologischer Folge, aufzublättern.

Die höhere Selbständigkeit, die hierdurch von vornherein jener Gattung zugewiesen wird, ist jedoch andererseits nicht immer geeignet, die Homogenität der künstlerischen Ausdrucksmittel eines Meisters zu bekräftigen, denn oft hat schon ein allzufrühes Auftreten eines Zeichnungswerkes – als »auch ein Werk« nicht nur den Maler, sondern auch den Graphiker kompromittiert. Wenn nun Corinth im Salon Gurlitt neben seinem graphischen Werk uns auch sein gezeichnetes zeigt, so bringt uns diese reiche Auswahl jedoch einen erfreulichen Ausgleich zwischen dem gemalten und radierten Werke des Künstlers. Gerade die Zeichnungen, die uns überdies zum ersten Male in ihrer Spanne über fast dreißig Jahre eine bestimmtere Vorstellung von seiner Entwicklung geben, gewähren auch einen tieferen Einblick in das malerische Temperament dieses Künstlers, das mit dem Ausdruck der Malerfaust doch zu eng umgrenzt ist, und geben zugleich die verständliche Basis für seine Radierkunst ab. Die freie Laune, mit der sein freudig erregtes Malerauge frei bewegte und farbenreiche Sinnlichkeit aufgriff und jene nicht selten zu einer starken, grotesken Phantasie steigerte, erscheint in seinen Zeichnungen abwägender. Der abstrahierende Geist französischer akademischer Schulung, der das Stück Natur in seiner distinguierten Linie denkt, bevor er sie zeichnet, ist nicht nur den Zeichnungen der achtziger und neunziger Jahre eigen, sondern auch den späteren als inneres Gerüst verblieben, so summarisch auch die Binnenzeichnung sich ausbreitete. Das Akademische ist bei ihm nie Methode geworden, so konnte sich die Formengebung von den trübenden Gewässern kanonischer Verallgemeinerung fern halten. Immer spricht in seinen Aktzeichnungen die lebhafte Gegenwart dieses einmaligen individuellen Formengefüges, das sich selbst bis in die Porträtzüge hinein erhält. Daher gibt es bei ihm keine Typen, sondern Formen. Wie sehr es diesem Zeichner Corinth auf die Linie in der Form ankam, mag auch das Material des Graphit zeigen, der erst in späterer Zeit von der Kreide, kaum je aber von der Kohle Gebrauch machte. Die reichen Farbennuancen seiner Malerpalette und die derbe Art seiner Pinselführung haben dieses untere Liniengerüst oft übersehen lassen, und erst seine Graphik hat es wieder stärker betont und ist somit in ein näheres Verhältnis zu seinem Zeichnungswerk getreten als zu seiner Malerei.

Die Einleitung zu dem graphischen Werk, das Karl Schwarz bei Fritz Gurlitt (1917) herausgegeben hat, erzählt uns, daß Corinth nach autodidaktischen Anfängen erst um 1910 seine Graphik in breiteren Fluß brachte. Die Einfälle ergeben sich für ihn kurzerhand aus den gelegentlichen Gegenwartseindrücken, im Atelier und in seinem Hause. Gegen diese unbedenklichen, mit zügigen Strichen und geringen Schattenandeutungen heruntergeschriebenen Improvisationen müssen alle Kompositionen, die sich oft allzueng an die Gemälde anlehnen, ohne einen besonderen neuen graphischen Reiz beizubringen, zurückstehen. Der Graphiker nimmt meist den Strich des Zeichners auf, führt ihn jedoch aus der wägenden Raison in die launige Kauserie hinüber, mit der die kalte Nadel auf der Platte spielt. Man spürt deutlich, wie ihn die frische Sinnlichkeit dieses ungeätzten Striches in dieselbe, freudig erregte Laune versetzt, die wir von seiner Aktmalerei her kennen. Eine kluge Ökonomie verdirbt ihm aber niemals die Ausdruckseigenart seiner graphischen Mittel, und der Maler mit seiner reichen Palette tritt dem Graphiker nicht in den Weg. Und doch weiß er durch wenige Parallelschraffuren Schwellung der Form und Weichheit der Haut in seinen weiblichen Aktdarstellungen zu geben. Die späteren Arbeiten, die auch die Aktdarstellungen durch einige Requisiten historisch oder mythologisch einkleiden, haben nicht mehr die Frische des freien Striches. Dem Maler am nächsten stehen einige Landschaften und Blumenstilleben, die mit einer reicheren Skala von Schwarz und Weiß selbständig mit rein graphischen Mitteln Licht und Luft anstreben. Auch unter den Zeichnungen sind dieselben impressionistischen Eindrücke zu finden, die in sehr schön bewegten grauen Flächen die Dinge im Raum modellieren. Das graphische Temperament ist entgegen seinen Ausdrucksmitteln, die es näher an die Zeichnung heran-

rücken, mehr dem des Malers Corinth verwandt. Froh war beiden nur, wo es galt, überraschende Gegenwart durch noch überraschendere Mittel zu gestalten. Dem geistreichen Moment Slevogts ist er jedoch dabei stets aus dem Wege gegangen. Seine Kraft liegt in der Sinnlichkeit der Materie und hierfür werden dem Maler Corinth immer flüssigere Mittel zur Verfügung stehen, als die Graphik ihm jemals mit ihrem technischen Apparat wird leihen können. *W. KURTH.*

NEKROLOGE

Geh. Baurat Prof. Dr.-Ing. h. c. **Heinrich Kayser,** der Begründer der Berliner Architektenfirma Kayser und von Großheim, ist am 10. Mai im Alter von 76 Jahren gestorben. Seit 1871 wirkte er selbständig in Berlin und hat unter dem wirtschaftlichen Aufschwunge nach dem siebziger Kriege bestimmenden Einfluß auf die Bautätigkeit des Berliner Wohn- und Geschäftshauses ausgeübt. Seine Werke zeugen von einem tiefen Empfinden für Schönheit und Zweckmäßigkeit eines Bauwerkes, der Ungunst jener unkünstlerischen Zeit aber konnte auch sein Talent nicht Schöpfungen mit bleibendem Werte abgewinnen. Das wenige Gute aus dieser Zeit, und dazu gehören die Arbeiten Heinrich Kaysers, konnte sich nicht fruchtbar weiter entwickeln, sondern wurde von aufdringlicher Nachahmung übertönt und vernichtet.

In München ist der Historienmaler Professor **Karl Gebhardt** nach schwerer Krankheit im Alter von 57 Jahren verstorben. Er war Mitglied der Münchener Künstlergenossenschaft. Sein erstes Bild »Hero und Leander« kaufte seinerzeit die Hamburger Kunsthalle.

PERSONALIEN

Dr. Curt Glaser, der seit einigen Wochen als Landsturmarzt (Glaser hat auch Medizin studiert) an der Front im Westen steht, ist mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet worden.

DENKMALPFLEGE

Der **Tag für Denkmalpflege** in **Augsburg** findet vom 19. bis 22. September statt; die Tagesordnung ist soeben versandt worden und bringt eine ganze Reihe von Vorträgen, unter denen folgende hervorgehoben seien: Lichtbilder-Vortrag des Stadtarchivars Dr. Dirr über Augsburgs Kunstdenkmäler; Geheimrat Professor Dr. Clemen über Denkmalpflege und Heimatschutz auf dem westlichen und östlichen Kriegsschauplatz; Regierungsrat Dr. Trendelenburg über Beschlagnahme der Metallgegenstände für Kriegszwecke und Denkmalpflege; ferner noch eine Reihe von Vorträgen über verschiedene Fragen der Erhaltung, Restaurierung wichtiger Kunstdenkmäler; und schließlich ein Ausflug nach Memmingen und Ottobeuren. Die Tagung verspricht also wieder sehr anregend zu werden. Zur Teilnahme bedarf es keiner Einladung oder Zugehörigkeit zu einem Verein, sondern nur der rechtzeitigen Anmeldung bei Oberbaurat Holzer in Augsburg, Stadtamt.

Zur **Sicherung der Kunstschätze bei der Frontzurücknahme im Westen** werden die Maßnahmen der deutschen Heeresleitung amtlich veröffentlicht: Die französischen und englischen Zeitungen wiederholen hartnäckig die Beschuldigung, die deutschen Truppen hätten im geräumten Gebiet Kunstschätze zerstört und entwendet. Demgegenüber sei amtlich folgendes festgestellt: Bei den Vorbereitungen für die Frontzurücknahme hat die deutsche Heeresleitung auch von langer Hand her Maßnahmen zur Sicherung der Kunstschätze des aufgegebenen wie des gefährdeten Gebietes getroffen. Aus den Ortschaften, Kirchen und Schlössern, die bei der durch militärische Notwendigkeit gebotenen Anlage eines Festungsglacis vor der neuen Stellung geopfert werden mußten, sind die bedeutendsten Kunstwerke aller Art, vor allem Gemälde, Tapisserien, Skulpturen, Möbel, dazu die kostbarsten Handschriften und Bücher unter der Leitung berufener Sachverständiger gerettet und in Sicherheit gebracht worden. Dasselbe ist bei den in und hinter der Front gelegenen Orten geschehen, die jetzt den französischen und englischen Granaten ausgesetzt sind. So sind aus St. Quentin, das jetzt mit der größten Rücksichtslosigkeit vom Gegner beschossen wird, die Schätze des Musée Lecuyer, vor allem die unvergleichlichen Sammlungen von Pastellen des Quentin de la Tour und alle hervorragenden Kunstwerke des städtischen Museums abgeführt. Während schon die Granaten auf die Stadt fielen, haben aus der Heimat herbeigerufene Techniker die wundervollen Glasgemälde der Kathedrale geborgen. Ebenso ist aus den sonst gefährdeten oder durch den Feind irgendwie bedrohten Städten an der ganzen französischen Front in monatelanger Arbeit der wertvollste Inhalt der Museen und Bibliotheken mit Unterstützung der französischen Behörden gesichert worden. Aus einer großen Zahl der jetzt aufgegebenen oder gefährdeten Schlösser sind mit unendlicher Mühe die kunstgeschichtlich wichtigsten Schätze herausgenommen und nach rückwärts gebracht worden; wo die Eigentümer noch anwesend waren, auf deren Bitten hin. Die untergegangenen oder dem Untergang geweihten Bauwerke sind noch sorgsam und eingehend aufgenommen worden, um sie wenigstens der Wissenschaft zu erhalten. Die Rückführung ist nach verschiedenen weiter zurückliegenden französischen Städten bewirkt worden, wo die Kunstwerke sachverständige Pflege durch Fachleute finden. Nur an der schmalen lothringischen Front, wo kein geeigneter und sicherer Ort auf französischem Boden hinter der Gefahrzone lag, sind die geretteten Kunstwerke über die französische Grenze vorläufig nach Metz gebracht. Die gesamten weitgehenden Sicherungs- und Rettungsarbeiten sind von der deutschen Obersten Heeresleitung angeordnet und durchgeführt worden, um diese Werke dauernd der Kunstgeschichte und der Kultur zu erhalten.

AUSSTELLUNGEN

Der junge Klinger betitelt sich eine sehr reizvolle und sehr sehenswerte Veranstaltung, die, als Sonderausstellung aus Privatbesitz, soeben im Rahmen der vierten Leipziger Jahresausstellung eröffnet worden ist und bis Mitte Juli bleiben wird. In einem geschmackvoll dekorierten Raume der Kunsthalle P. H. Beyer & Sohn in Leipzig, die auch diesmal wieder die Leipziger Jahresausstellung beherbergt, breiten sich etwa 70 der weiteren Öffentlichkeit unbekannte Blätter früher Klingerscher Kunst aus; im wesentlichen selbständige Handzeichnungen oder Entwürfe zu graphischen Arbeiten. Dazwischen ein paar farbige Stücke, unter denen das Selbstbildnis des Siebzehnjährigen, in der Gipsklasse der Karlsruher Akademie, an der Spitze steht. Beigesteuert haben hauptsächlich die Sammlungen Hirzel, Kirstein, von Seidlitz und Lehrs; daneben noch einige Leipziger und auswärtige Sammler mit einzelnen Stücken, unter denen wiederum die zehn Originalzeichnungen zum Handschuh aus dem Besitz des Prof. F. Schaper besonders hervorzuheben sind. Fesselnd ist auch die Gegenüberstellung der beiden Fassungen des frühen Ölbildes »Gesandtschaft« — die eine aus dem Besitz von Fräulein Elise Königs in Berlin, die andere aus der Sammlung des Geheimrats von Seidlitz in Dresden. Auf weitere Einzelheiten soll hier nicht eingegangen werden, da es verhältnismäßig wenig Sinn hat, die Ausstellung zu

beschreiben. Wer sich für Klingers geniale Jugendentwicklung interessiert, sei auf den Besuch dieser intimen Ausstellung hingewiesen. — Bei dieser Gelegenheit sei auch noch der Leipziger Jahresausstellung gedacht, die diesmal, wo viele Mitglieder durch den Krieg am Schaffen gehindert sind, keine sonderlichen Überraschungen bringt, aber immerhin erfreuliche Gaben des Leipziger Künstlerstammes und einiger geladenen Gäste zeigt.

Frankfurt a. M. Im April veranstaltete der Kunstverein eine Gesamtausstellung, die mit den Werken des Künstlerehepaares Karl Casper und Maria Casper-Filser bekannt machte. Von ersterem hatte man gelegentlich einzelne Bilder, deren Wirkung wesentlich auf den Umriß gestellt, und deren Farbe meist ein schweres Braungelb war, gesehen, die vielfach biblische Stoffe behandelten: jetzt trat diese Tendenz, wo von 38 Werken 22 diesen Themen gewidmet waren, noch sehr viel deutlicher hervor. Man hat hier den Eindruck ernsthaften Ringens, das sich bei einzelnen durch veränderte Fassungen als fortschreitend stärkere Bewältigung kundgibt: »Barmherziger Samariter«, »Jakob ringt mit dem Engel«; eindrucksvoller noch bei den drei Fassungen des »Ölbergs«, wo die letzte des wie auf einer Insel herausgehobenen Christus, oder des Johannes auf Patmos, dessen flammende Umrisse durch die koloristische Haltung eine Unterstützung erfährt, wirklich, wie etwas Endgültiges wirkt. Anderes erscheint einem wieder billig, wie der »Moses vor dem brennenden Busch«, oder in der Bewältigung des Raumes nicht überall geglückt wie im Abraham mit den drei Engeln. In den wenigen Bildnissen spricht sich keine besondere Begabung gerade dafür aus; sehr wohl dagegen in den mehrfach wiederkehrenden Figuren in freier Landschaft, wie den Frauen am Meer mit ihrem wohl abgewogenen Aufbau und der leichteren farbigen Haltung. — Es ist nicht schwer, Einflüsse verschiedener Art zu entdecken. Italiener und Greco und Marées und Franzosen, aber man hat doch sehr den Eindruck persönlicher Verarbeitung, die den Weg zum Stil bedeutet. Frau Caspar geschieht durch die Zusammenstellung mit den Arbeiten ihres Gatten kein Dienst: ihre in der Technik außerordentlich verwandten, an sich viel Feines bietenden Landschaften und Stilleben wirken auf diese Weise sehr viel mehr zufällig und einer inneren Notwendigkeit nicht entsprungen, als es sonst wohl der Fall sein würde.

Im Kunstsalon Schames zeigte Otto Kopp-München eine Anzahl Bilder, die in tüchtiger, keine besonderen Probleme aufwerfender Technik sich an bestimmten Situationen versucht: Akte im Freien und im Innenraum und Figurengruppen, aber auch Kompositionen erzählenden Inhalts, wie eine Potiphar oder ein Christus. In moderne Probleme führt, abgesehen von nicht sehr erfreulichen Arbeiten von Schmitt-Rottluff-Berlin, wo weniger innere Norwendigkeit als eine Modeströmung am Werke scheint, August Babberger-Frankfurt. Er geht auf Monumentalität aus, wie sie dem Fresko eigen ist; Typisierung der Form, ins Helle abgetönte Farbstimmung sind ihm dazu Mittel, die besonders in seinen Landschaften von guter Wirkung sind, wenn sie auch eine gewisse Schwere trotz der Steigerung über das nur Naturhafte hinaus nicht verleugnen können; besonders widerstrebt die Wolkenbildung der doch offenbar angestrebten Leichtigkeit, die z. B. Hodler — es sind auch bei Babberger meist Schweizer Landschaften und er hat zweifellos von Hodler Einflüsse empfangen — in so hohem Maße erreicht. Gern sähe man Babberger einmal eine größere Fläche überantwortet, auf der er sich dekorierend ergehen könnte. Bei Figurenbildern wird eine Aufteilung der Fläche in geometrisches Schema versucht, die nicht sehr überzeugend wirkt: das Halbfigurenporträt einer Frau ist durch die strenge Linie und eine trotz aller Typisierung doch zu spürende Naturnähe von bedeutender Wirkung.

Hamburg. Der **Kunstverein** hat in seinen sämtlichen Ausstellungsräumen eine Gedächtnisausstellung nach dem im Felde gefallenen Hamburger Maler Adolf Otto Eggeling veranstaltet. Die hier vereinigte große Zahl von Gemälden, Zeichnungen und Lithographien spricht von starker Begabung. Das mit ersichtlicher Aufmerksamkeit studierte und gerne gemalte Selbstbildnis des Künstlers, das häufig allein und in nicht immer gewählter Verbindung mit verschiedenen Modellen wiederkehrt, zeigt einen alle Stufenleitern eines reichen, sinnlich-seelischen Empfindungslebens widerspiegelnden Kopf. Daß er vom Kunstgewerbe hergekommen, ist vornehmlich aus seinen in zartester Durchzeichnung gehaltenen Lithographien zu ersehen, die von einem großen Respekt vor der Linie erfüllt sind, der auch noch in seinen späteren Ölgemälden heilsam nachwirkt. Als gewichtigste Dokumente für das Vorhandensein reicher Entwicklungsmöglichkeiten, die mit dem so frühen Tod des Künstlers in ihren letzten überzeugendsten Äußerungsformen freilich ungehoben geblieben sind, erscheinen die Bildnisse. Jedenfalls ist in dem auf dem Felde der Ehre Gebliebenen den Hamburgern eine zukunftsvolle, künstlerische Begabung verloren gegangen — von der vorher freilich die wenigsten gewußt. *h. e. w.*

VERMISCHTES

Der **Deutsche Werkbund** wird im Einvernehmen mit der Heeresverwaltung, den Kultusministerien der größeren Bundesstaaten und den staatlichen Verwaltungsstellen für Kriegerehrung ein Werk über **Kriegergräber** im Felde und daheim veröffentlichen. Die Schriftleitung hat Geheimrat Dr. Peter Jessen.

LITERATUR

Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen. (Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft 2. Teil.)

Van Dyck und Dürer stehen im Mittelpunkt der Publikation. Der erstere mit geradezu glänzenden Arbeiten, die uns diesen in seinen Bildern bis zur Kühle vornehmen Künstler von einer geradezu hinreißenden Leidenschaft zeigen.

Wie prachtvoll kontrastieren die in den Umrissen hingezauberten Charakterköpfe zu den breiten getuschten Flächen, die sich um die Hauptfigur herumlagern, diese würdevoll betonend und kräftig herausholend. Es geht von diesen Blättern eine starke, innere Erregung aus, die sich dem Betrachter spontan mitteilt und die ihn Fehler und Schwächen übersehen läßt. Aus der Rubenszeit stammt namentlich die »Großmut des Scipio- Africanus«, wo die Rubenssche Monumentalität namentlich in die Hände des Paares gefahren zu sein scheint. Wie akademisch virtuosenhaft mutet dagegen der in fataler Weise übermodellierte Greisenkopf an, der als Rubensschule bezeichnet ist. Er stammt m. E. von einem sehr geschickten Routinier und ist viel später entstanden, wohl im 18. Jahrhundert, als man auf den Akademien sich in allerhand Stilarten übte und zeichnete. Ein Ideal der damaligen Zeit war Reynolds, der die Stilarten aller berühmten Künstler sozusagen auswendig konnte. Was ich von Handzeichnungen des Rubens kenne, ist frei von allem Virtuosentum und wirkt sehr viel innerlicher und intimer. Auch wüßte ich nicht zu sagen, wer von seinen Schülern das Blatt gemacht haben könnte.

Wesentlich anders als van Dyck kommt Dürer zu Wort, wenn man die zwölf Vorzeichnungen zu geschnittenen Muschelreliefs, von denen elf einen Nürnberger Pokal

schmücken, mit Seidlitz und Friedländer ihm zuschreiben will. Es sind äußerst delikate Blätter auf grünem Papier mit weißer Höhung sorgfältig ausgeführt, die den Beweis erbringen können, wie Dürer auch bei Aufgaben, an die er vielleicht nicht einmal mit großer Freude herangegangen ist, der künstlerische Furor überkommt, der dann Liebenswertes daraus entstehen läßt.

So reizvoll und abgeklärt in ihrem zierlich bewegten Linienspiel, daß sie qualitativ fast eines Dürers würdig erscheint, nur ein wenig zu liebenswürdig für den herben Nürnberger Meister — man denkt unwillkürlich an das Gebetbuch Kaiser Maximilians — ist die als oberdeutscher Meister um 1520 bezeichnete »Ruhe auf der Flucht«. Friedländer hat das Blatt in den Monatsheften für Kunstwissenschaft Jahrg. IX, S. 264 als Hans Schäufelein, wie mir scheint mit Recht, bezeichnet. Wenigstens ist der Madonnentypus dem auf der Zeichnung Lanna »Anbetung der Könige« Albertina-Zeichnungen Nr. 1298, Kat.-Nr. 495, sehr verwandt.

Der Verehrer niederländischer Kunst, namentlich der holländischen des 17. Jahrhunderts, kommt diesmal reichlich auf seine Kosten. Rembrandt triumphiert auch hier mit drei Blättern und zwar hauptsächlich über seinen Schüler Bol, der in der Skizze des Admiral Ruyter merkwürdig unsicher erscheint und über Eeckhout, der mehr wie auf seinen Bildern als der gröbere Geist einen weiten Abstand zwischen sich und dem Meister läßt. Angesichts der Zeichnung des Pieter Lastman, Rembrandts Lehrer, »Sophonisbe empfängt den Giftbecher« möchte man bei Eeckhout beinahe eher an einen Schulzusammenhang mit diesem älteren Meister denken, dessen schwerer und doch barocker Linienzug ganz ähnliche Wirkungen hervorbringt. Starke Übereinstimmung weist auch die Anordnung des Faltenwurfes bei den beiden knienden Figuren auf. Jedenfalls erscheint es merkwürdig, daß Rembrandts Genie zwischen beiden gestanden hat.

Reizend ist Goyens »Markt am Wasser«, ein echtes Stück holländisches Leben, Heimatkunst im besten Sinne, und Willem van de Veldes kleines »Seestück«, voll von Licht und Luft in echter Schaffensfreude entstanden, die man bei diesem in seinen großen Bildern häufig recht glatten und temperamentlosen Künstler so oft vermißt. Von dem Zauber glänzender Licht- und Luftwirkungen berichtet auch die sehr frühe Zeichnung (1640) von Paulus Potter, diesem großen Tierfreunde und gewissenhaften Naturschilderer. Er müßte sie, wenn das Datum richtig gelesen ist — könnte es nicht 1646 heißen — mit 15 Jahren gemacht haben. Auch das wäre nicht weiter verwunderlich, wenn man das Werk des Meisters ansieht, der bereits mit 29 Jahren gestorben ist. Jedenfalls zeigt auch sie schon, was uns Houbraken von ihm berichtet, daß er nie ohne Skizzenbuch spazieren ging, also stets auf das eifrigste Naturstudien machte. — Zwei durchgeführte Rötelzeichnungen von Adrian van de Velde sind charakteristische Proben für die frei und doch sorgfältig arbeitende Hand dieses seine Bilder reich staffierenden und in vornehmer Weise malerischen Wirkungen nachgehenden Tier- und Landschaftsmalers. — Von Paul Brill ist ein kräftiges hübsches Blatt vorhanden aus seiner nicht allzu manieristischen Zeit (1596), das auch stilistisch an die fast gleichzeitige 1597 entstandene Weimarer Zeichnung erinnert. Sein Schüler B. Breenbergh zeigt in seiner »Ruine« (1657) eine erstaunliche Fülle weicher Luft, wie sie bei der sonst vielfach harten Manier des Künstlers selten zu finden ist.

Die Italiener sind diesmal nur in verschwindender Anzahl vertreten und auch die Franzosen fast so gut wie nicht.

Zum Schluß noch eine Bemerkung: Es ist bezeichnend, sowohl für das Unternehmen der Prestel-Gesellschaft wie für das deutsche kunstliebende Publikum, daß trotz des nun beinahe drei Jahre dauernden mörderischen Krieges die Mappen weiter erscheinen. Man darf dem schönen Unternehmen, das mehr kulturellen, als geschäftlichen Zwecken dient, auch weiter einen ersprießlichen Fortgang wünschen.

Fries.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 34. 25. Mai 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

LEIPZIGER MUSEUMSFRAGEN
ZUM TODE FRITZ VON HARCKS

Von W. von Bode

In Fritz von Harck haben wir alle, die wir ihm nahe standen, den treuesten, liebenswürdigsten Freund verloren: die Stadt Leipzig verliert in ihm den Mittelpunkt ihrer künstlerischen Bestrebungen, wie sie ihn zu deren Förderung gerade in der jetzigen Zeit besonders nötig hätte. Harck hat erst vor etwa sechs Jahren seinen Wohnsitz während des Winters im elterlichen Hause in Leipzig genommen. Nur wenige Jahre war er Vorsitzender der damals begründeten Gesellschaft der Freunde des Kunstgewerbemuseums und im Vorstand des Leipziger Kunstvereins. Weder durch größere wissenschaftliche Arbeiten, noch durch eine besonders energische Tätigkeit in der Leipziger Museumspolitik, wobei ihn schon seine Schwerhörigkeit behinderte, hat er sich in dieser Zeit bekunden können. Er hat auch bei Lebzeiten die Sammlungen nicht, wie einzelne Mitbürger vor ihm, durch größere Schenkungen oder Stiftungen bereichert: und doch war er durch sein feines Verständnis und seine Begeisterung für die Kunst, durch seine warme Teilnahme an seiner Vaterstadt und insbesondere an ihren Kunstsammlungen, durch seinen Eifer, seine Selbstlosigkeit und seinen Takt wie selbstverständlich in die Führung der Freiwilligentätigkeit für die Kunstsammlungen Leipzigs berufen, so sehr ihm bei seiner Bescheidenheit jede öffentliche Betätigung widerstrebte. Trotzdem und trotz der letzten schweren Zeit, in die mit dem Krieg noch seine lange, unheilbare Krankheit fiel, ist in diesen Jahren für die Kunst in Leipzig manches geschehen, namentlich durch die Förderung des Kunstgewerbemuseums, dank vor allem der stets ausgleichenden, bestrickenden Persönlichkeit und dem ehrlichen, rein sachlichen Bestreben von Dr. Harck.

Die Stadt Leipzig hat mit den zahlreichen und mannigfachen Sammlungen im Privatbesitz, die sie in ihren Mauern beherbergt hat, kein sonderliches Glück gehabt. Im 18. Jahrhundert war Leipzig infolge seiner berühmten Messe zugleich der Hauptkunstmarkt für Deutschland und ist es für alte Zeichnungen und Drucke noch bis heute geblieben. Aber die mancherlei, zum Teil recht bedeutenden Sammlungen, welche dabei in Leipziger Privatbesitz entstanden, sind regelmäßig nur von kurzer Dauer gewesen. Von allen Leipziger Sammlungen des 18. Jahrhunderts und bis weit in das vorige Jahrhundert hinein (die Sammlungen Winkler, Campe, Keil, Lampe u. a. m.) hat keine längeren Bestand gehabt, ja nur wenige Stücke daraus sind in Leipzig geblieben. Erst die Stiftung der Schletterschen Gemäldesammlung und die dadurch veranlaßte Errichtung eines eigenen Museumsgebäudes, das 1858 eröffnet wurde, hat Wandel geschaffen. Dank dem großen öffentlichen Sinn in der Bürgerschaft Leipzigs sind dem neuen Museum Sammlungen und Mittel zu Anschaffungen reichlich zugeflossen, so daß sehr bald eine Erweiterung des Baues notwendig wurde, deren Räume aber erst 1886 eröffnet werden konnten. Weiteren Platz hat man auch in neuerer Zeit, namentlich aus Rücksicht auf die Klinger-Sammlung, durch Umbauten im Innern zu gewinnen gewußt. Aber diese Änderungen im Hause wie vor allem der Ausbau der Sammlungen galt in erster Reihe immer der modernen Kunst; man überließ es der bewährten Gebefreudigkeit der Leipziger Kunstfreunde, ob sie durch Gaben oder Vermächtnisse auch die ältere Kunst im Museum bedenken wollten. Wenn es von Zeit zu Zeit geschah, hörte man immer dieselbe Klage, in die auch alle Leiter des Museums seit fünfzig Jahren einstimmten: sehr dankenswert, aber es nützt uns nichts, Leipzig bringt es doch nicht zu einer ordentlichen Sammlung alter Gemälde. Und doch besitzt das Museum eine solche bereits, namentlich wenn das wertvolle Vermächtnis Harcks erst dazu kommt. Freilich in der Zersplitterung, in dem Mischmasch von Gutem und Schlechtem, in den meist sehr ungünstigen Räumen kann der Beschauer, trotz allen neuerdings in der Aufstellung der Kunstwerke gemachten Verbesserungen, nicht zum Bewußtsein kommen, was das Museum an Kunstschätzen wirklich besitzt. Leipzigs Kunstsammlungen kranken vor allem an einem großen Fehler, der ihre weitere Entwicklung und den Genuß daran schwer beeinträchtigt: der Museumsbau ist leider ein besonders unglücklicher und zur Wirkung von Kunstwerken ungünstiger Bau, dem weder durch Anbauten noch durch Umbau — wie die verschiedenen Versuche beweisen, die zudem fast das Doppelte von dem gekostet haben, was für den ursprünglichen Bau gezahlt wurde — wirklich zu helfen ist; denn Grundriß wie Einteilung und Verhältnisse der Räume, ihre Abmessungen und Belichtung sind verfehlt, und ihre Ausstattung ist überladen und plump. Ungünstig und nicht mehr zeitgemäß ist auch die Verbindung mit dem Ausstellungslokal des Kunstvereins, so sehr die Galerie ihm für die Vervollständigung der modernen Abteilung verpflichtet ist. Leipzig ist es seinen großmütigen Schenkern und Stiftern, denen die Stadt diese Schätze verdankt, schuldig, daß dafür ein Bau errichtet wird, in dem sie gut und würdig zur Geltung kommen, der zugleich Leipzig als Kunststadt würdig vertritt. Diesen Bau müßte man an der Stelle des jetzigen Museums errichten und müßte auch das Kunstgewerbe mit darin unterbringen. Der Platz wäre dazu vollständig ausreichend. »Aber

woher in dieser Zeit das Geld dazu nehmen?« Nun, das findet sich gerade in dieser Zeit der großen Kriegsgewinne! Ist doch auch das jetzige Museum aus den Mitteln einer Stiftung erbaut worden. Die Zeit wird ja ohnedies dahin führen, daß man wieder billiger bauen lernt und dann vielleicht auch maßvoller und geschmackvoller als jetzt meist.

Eine solche Anregung, die, wie ich weiß, ganz im Sinne unseres verewigten Freundes wäre, wenn er auch fürchtete, daß die Gewöhnung an den alten Zustand die Ausführung unmöglich machen würde, erscheint doppelt begründet mit Rücksicht auf das reiche Vermächtnis von Kunstwerken, das dem Museum nach der Bestimmung von Fritz von Harck zufallen wird. In dem elterlichen Hause in Leipzig und im Schloß zu Seußlitz sind sie bisher als Dekoration über die verschiedenen Räume verstreut, vereinigt würden sie beweisen, welchen wesentlichen Zuwachs — von den trefflichen kunstgewerblichen Sammlungen ganz abgesehen — das Museum dadurch erhält; einen Zuwachs, der für die Leipziger Galerie zugleich durch die Schulen, denen die Gemälde angehören, besonders wichtig ist. Es sind fast ausschließlich Bilder aus den beiden Schulen, die hier bisher am dürftigsten vertreten sind: der italienischen und der älteren deutschen Schule. Was sie für die Galerie bedeuten, wird sich erst nach ihrer Zusammenstellung mit den Bildern derselben Schulen aus älterem Besitz erweisen. Die Leipziger Galerie besitzt dann in der Tat schon von fast allen älteren Malerschulen recht beachtenswerte und zum Teil selbst ausgezeichnete Bilder, von Holländern, dank namentlich der trefflichen Thiemeschen Sammlung, sogar eine sehr reiche, ziemlich vollständige Sammlung, so daß sie mit Galerien wie die von Oldenburg oder Karlsruhe schon wetteifern kann; sie würde sich noch wesentlich vorteilhafter darstellen, wenn die minderwertigen Stücke ausgeschieden würden. Durch Einbeziehung und geschmackvolle Aufstellung der kleinen, aber gewählten Kunstgewerbesammlung (nebst ihren wenigen aber vortrefflichen deutschen und italienischen Bildwerken), deren Erweiterung zu einem besonderen Museum heute kaum noch möglich, auch nicht mehr zeitgemäß wäre, würde sich ein höchst reizvoller Wechsel in den Sammlungen ergeben, durch den zugleich die engen Beziehungen der großen und kleinen Kunst und des Kunsthandwerks deutlich gemacht würden. Dadurch würde in diesem Leipziger Museum ein neuer Typ geschaffen, der sich aus seinen verschiedenartigen Sammlungen naturgemäß ergäbe und der zugleich in das allzu einförmige heutige Museumsschema Bresche legen würde. Wenn dann im Erdgeschoß das Kupferstichkabinett mit einer reichhaltigen Photographiesammlung und kunstwissenschaftlichen Bibliothek zur Aufstellung käme, würde das Publikum die überall ersehnte, aber kaum irgendwo genügend berücksichtigte Gelegenheit finden zu kunstwissenschaftlichen Studien aller Art. Dagegen wäre eine Vereinigung einer Ausstellungshalle für das moderne Kunsthandwerk nebst einer Sammlung neuer kunstgewerblicher Gegenstände mit der des älteren Kunsthandwerks, die man für den Fall eines besonderen Baues für das Kunstgewerbe ins Auge gefaßt hat, nach allen Erfahrungen, die man dabei in Stuttgart, im Musée des Arts Décoratifs im Louvre und sonst gemacht hat, eine sehr unglückliche.

Eine Aufstellung in würdigen Räumen in der Art, wie wir sie vorstehend skizziert haben, würde erst zeigen, was Leipzig in seinen Kunstsammlungen besitzt, sie würde zugleich den Leipziger Kunstfreunden den Anreiz bieten, die Lücken allmählich auszufüllen und die Qualität der Sammlung noch zu steigern. Eine bessere Erinnerung an den verblichenen Freund seines Museums, ein vornehmeres Denkmal kann Leipzig Fritz von Harck nicht errichten als einen Neubau, welcher der von ihm und seinen Mitbürgern gestifteten Kunstwerke würdig ist.

NEKROLOGE

Am 14. Mai verschied in Düsseldorf der Maler **Anders Montan,** einer der letzten Angehörigen der ehemals so blühenden schwedischen Künstlerkolonie. Montan, der bei Malmö am 13. Februar 1845 geboren war, malte mit Vorliebe Interieurbilder mit künstlichen Lichtquellen. Seinen Schmieden mit flackerndem Herdfeuer und rußigen Arbeitern in kräftigblauen Kitteln begegnete man auf den meisten Düsseldorfer Kunstausstellungen. Auch malte er gerne Dielen aus alten bergischen und westfälischen Häusern, in denen die Staffage gegen das liebevoll durchgeführte Kleinleben zurücktrat. Von den vielen »Düsseldorfer Schweden«, über die Georg Nordensvan in »Julestemning 1915« einen sehr lehrreichen Aufsatz (»Düsseldorfere«) schrieb, ist jetzt nur Henrik Nordenberg übriggeblieben, ein Neffe des seinerzeit berühmten Genremalers Bengt Nordenberg. *C.*

Am 3. April fiel vor Ypern als Leutnant in einer Maschinengewehrkompagnie der Stuttgarter Kunsthändler und Schriftsteller Dr. **Hans Otto Schaller** im Alter von 33 Jahren. Schaller hatte in Stuttgart eine Kunsthandlung eingerichtet, in deren sehr schönen Ausstellungsräumen er mit Vorliebe der jungen, vorwärts strebenden Künstlerschaft den Weg in die Öffentlichkeit bahnte. Seine leider nicht abgeschlossenen wissenschaftlichen Arbeiten galten besonders dem württembergischen Klassizismus. Zu den künstlerischen Tagesfragen nahm er in schneidigen, oft leidenschaftlichen Äußerungen Stellung. Was er für erstrebenswert und notwendig hielt — nicht immer hatte er recht —, verfocht er rückhaltslos und ohne sich und andere zu schonen. Durch dieses frische Draufgängertum hat er sich ebenso erbitterte Gegner wie treue Freunde geschaffen. Für das Stuttgarter Kunstleben bedeutet sein früher Tod einen schweren Verlust.

Professor **Karl Doettl,** Konservator am Kgl. Konservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, ist im Alter von 62 Jahren in München gestorben.

PERSONALIEN

Geheimer Hofrat Professor Dr. **Georg Steindorff,** Direktor des Ägyptologischen Instituts der Universität Leipzig, wurde zum Mitglied der Königlich ungarischen Akademie der Wissenschaften gewählt.

Der bisherige wissenschaftliche Hilfsarbeiter Dr. phil. **Johannes Sievers** ist zum Direktorialassistenten bei den königlichen Museen in Berlin ernannt worden.

Cassel. Den Malern **Georg Burmester,** ordentlichem Lehrer an der Kgl. Kunstakademie, und **Hans Meyer-Cassel,** Hilfslehrer an derselben Anstalt, ist das Prädikat Professor verliehen worden.

AUSSTELLUNGEN

Der zweiten **Kriegsbilder-Ausstellung,** die die Berliner Akademie am Pariser Platz etwas eilig ihrer ersten folgen läßt, wollte man durch Einladung der Kriegsmaler unserer Bundesgenossen einen besonderen Charakter geben. Wie gern würde man bei unsern modernen Ausstellungen den beschränkten Raum, von dem das Vorwort als Entschuldigung für das Fehlen mancher Kriegsmaler spricht, gelten lassen, wenn er der Qualität der Ausstellung zugute käme. Fehlen aber in diesen sechs großen Räumen Namen — oder sind gar zurückgewiesen worden —, die eher ein Recht hätten hier gezeigt zu werden, als neun Zehntel der wirklichen Aussteller, so kann die Veranstaltung nicht als eine Ausstellung gelten, die »deutsche Kriegsmaler« zeigt und »freie Bahn für die Tüchtigen« läßt. Daß die besonders sorgfältige Auswahl eine Ergänzung und Weiterführung des Programms der vorjährigen Ausstellung ist, wie das Vorwort sagt, scheint somit nicht ganz zuzutreffen. Zwar begegnet man denselben Namen; daß es aber rein psychologisch unmöglich ist, einem so großen Gegenstand wie der Kriegsdarstellung jahrelang mit der gleichen seelischen Intensität zu folgen, zeigen am besten die neuen Arbeiten Ludwig Dettmanns, die nur selten noch die rein menschliche Wirkung der ersten Ausstellung erreichen. Die ungehemmte Niederschrift der starken Eindrücke droht von wägendem Verstande behemmt, die freie Form, die Stil hätte werden können, von Stilisierung erdrückt zu werden. Wenn Hamlets Worte zu Recht bestehen sollen, daß wahrhaft groß sein heißt, nicht ohne großen Gegenstand sich regen, so darf der große Gegenstand nicht mit dem äußeren Aufwand oder einem falschen Sentiment verwechselt werden. Beide Mißverständnisse machen sich aber bei vielen Kriegseindrücken fühlbar. Wenn das Können Hugo Vogels aus der geistigen Energie, die das bescheidene Zimmer durchzitterte, als Hindenburg und sein Stab ihre Pläne im Osten erdachten, nur die pathetische Wirkung eines »stummen Dramas« herausfühlt, so ergibt sich deutlich, daß der große Gegenstand mit der Persönlichkeit des Künstlers nicht zusammengegangen ist, und der Eindruck des Monumentalen sich nicht einstellt. Nicht die Weitung der Formate oder die bengalischen Farbtöne, auch nicht die geschmackvolle Stilisierung Erlers vermögen den großen Vorwurf zu zwingen. Am allerwenigsten die bewußte Steigerung des Inhalts. — Der »Kompagnieführer« Erlers wird in Haltung und Ausdruck zu einem kleinen Napoleon, der »Schlaf« (ein Krieger mit Helm auf der Brust), eine Aufbahrung auf dem Totenbett. Zu solchen Steigerungen steht nicht nur der raffiniert dekorative Ausschnitt im Widerspruch, sondern auch die etwas süßlich graue Farbe, während Georgi und Kohlschein diese dekorativen Mittel und Mittelchen mit anspruchsloseren Themen verbinden; Themen, die allerdings nur noch sehr locker mit dieser Ausstellung zusammenhängen.

Jenem gesteigerten Pathos oder falschem Sentiment gehen die Österreicher glücklicher aus dem Wege. Wenngleich Oskar Laske die künstlerischen Mittel in seinen sechs Kriegsbildern vom Kunstgewerblichen noch nicht ganz befreit hat, so ist der objektive Wert des Inhalts gerade für diese Ausstellung ein Gewinn. Laskes Art, Raum und Menschen zusammenzusehen, die aus seinen Orientbildern bekannt ist, findet in dieser Vogelperspektive die künstlerische Synthese moderner Taktik. Mit diesem Typus ist das Schlachtenpanoramabild von 1870 mit den gestellten Requisiten überwunden. Auch Alfred Pasel zeigt diese erfrischende Sachlichkeit. Mag man den künstlerischen Wert solcher Arbeiten nicht hoch einschätzen, ein historischer Wert bleibt ihnen als Typus. Unter der großen Masse der Kriegsbilder in den elf Sälen mag mancher echte Eindruck sich seine Form gesucht haben, doch nur ganz vereinzelt begegnet man einem reiferen Ausdruck. Meist herrscht das Handwerk einer mittelmäßigen Skizzierkunst, und unter dem Mantel der flotten Mache posiert falsches künstlerisches Temperament.

Vieles sinkt überhaupt zur bloßen Zeitungsillustration herab und wird auch wohl meistens nur von dem »Eindruck und Erlebnis« der photographischen Momentaufnahme hergeleitet. Zu dieser treten dann die Lichteffekte und die »Erlebnisse«, die der Maler hinzutut. Am meisten hält sich Franz Eichhorst von solchen Inszenierungen fern. Auch die guten Skizzen Otto Heicherts dürfen genannt werden.

Zum Schluß bleibt nur die Hoffnung, daß eine »geschlossene umfassende Übersicht über die deutsche Kriegsmalerei« die dem Vorwort des Katalogs nach als eine Aufgabe für eine spätere Zeit vorbehalten bleiben muß, ihr Ziel nicht darin sieht, Gelegenheitsarbeiten in jeder Menge anzubringen. Man wird gut tun, geraume Zeit, am besten einige Jahre vergehen zu lassen. Dann erst wird sich zeigen, ob es der modernen deutschen Kunst möglich war, dem großen Geschehen große Form zu geben. *W. Kurth.*

SAMMLUNGEN

Das **Berliner Kupferstichkabinett** vereinigt in dem Ausstellungssaal der Abteilung für moderne Graphik eine Anzahl seiner Neuerwerbungen aus dem Jahre 1915—1916. Von Liebermann wurde das Bildnis einer jungen Dame erworben, eine frühere Arbeit, in der die Lithographiekreide mit einem weichen Mittelton noch ganz den silbrigen Tönen seiner Palette nachstrebt; während die letzten Radierungen, die der reichen Sammlung angefügt werden konnten, mit den bekannten Themen der badenden Knaben, der Trabrennen, die Kaltnadel-Technik des Meisters in steigender Entwicklung zeigen. Das Licht verliert jede differenzierende Tönung und schlägt in breiter, leuchtender Welle unmittelbar an die kräftigen Klippen des Schwarz, deren einzelne Striche das breitauslaufende Komma spritziger Federstriche zeigen. Slevogt, der sich selbst in einem vortrefflichen Porträt (Zustandsdruck) radiert hat, setzt in einer ganzen Reihe von Tierstudien die alte Serie fort und eilt mit gleich scharfer Beobachtung und sicherstem Können den momentansten Temperamentsäußerungen seiner Modelle nach. Aus der reichen Zahl der Radierungen und Lithographien Corinths, die erst in letzter Zeit mehr zu Angebot und Ausstellung kamen, konnte den älteren Beständen ein weiteres Dutzend guter Beispiele angefügt werden, meist Blätter, Landschaften und Porträts, die mit freierer Benutzung seiner Malerpalette eine mehr graphische Sinnlichkeit zeigen als die letzten Aktradierungen.

Von August Gaul wurden sechs Beispiele aus der Serie »Trinkende Tiere« zur Ausstellung gebracht, die in mancher schön abgewogenen Reliefkomposition sich den älteren Darstellungen anschließen. Von den jüngeren Berliner Graphikern sieht man einen Probedruck vom Barmherzigen Samariter von Hans Meid, in dem die ruhige Komposition und die kraftvolle Breite des Lichtes ihn von einer neuen Seite zeigt. Daniel in der Löwengrube und die Auffindung Mosis, Beispiele aus der ersten Mappe seiner Bibelillustrationen, zeigen seine bekannte wirksame Technik. Von besonderem Interesse ist Beckmanns »Kriegserklärung«, mit der er sich als ein höchst eindringlicher Charakteristiker menschlicher Physiognomien vorführt, und von Großmann interessiert eine frühe Radierung La Villette-Paris neben anderen Arbeiten. Pechsteins Lithographie von dem Bildnis des Malers Schmidt-Rottluff hat die ruhige und gesammelte Energie

seiner früheren Arbeiten, auch die Landschaft von der Ostsee zeigt in ihrer Raumkraft diese Eigenschaften. Erich Heckels Holzschnitt einer Straße in Ostende tritt mit der bewußten Steigerung der dynamischen Kraft der Flächen durch Linienrichtungen der älteren, dekorativ ruhigen Flächenfüllung den Holzschnitten Pechsteins, Boote auf Meer, als Weiterentwicklung entgegen. In ein ähnliches Verhältnis tritt Nauen seinen eigenen früheren Arbeiten gegenüber. In der frühen Flachlandschaft ist der Radierstrich noch nicht die notwendige Funktion des sehr anspruchsvollen Raumes geworden; erst in der späteren Arbeit, Bäume am Wasser, schließt sich Mittel, Form und Ausdruck stark zusammen. Den früheren Arbeiten Franz Marcs, Totes Reh, Adam und Eva, dürfte man in ihren weniger gezwungenen Formenelementen mehr Interesse entgegenbringen als den späteren. Von Purrmanns Graphik wurden eine Reihe Porträts erworben, darunter Frau Braune, Herr Guttmann, die den geschmackvollen, simplen Strich der Lebendigkeit des Ausdrucks nicht in den Weg treten lassen. Von Orlik sieht man gute Proben seiner vielgewandten Technik.

Von den süddeutschen Meistern interessiert besonders die Marées-Thoma-Gruppe, der zurzeit in der Mannheimer Kunsthalle eine größere Ausstellung gewidmet ist. Albert Langs »Satyrfamilie« (in zwei Zustandsdrucken) verbindet mit der kraftvoll geschlossenen Reliefkomposition eine so ausdrucksvolle Formengestaltung im einzelnen, daß hier mehr als bei ähnlichen Arbeiten Thomas der befreiende Geist Marées zu spüren ist. Seine Landschaftsradierungen von S. Gemigniano und Malcesine vermeiden bei ruhigem Strich glücklich den Eindruck simpelnder Technik. Steppes steht mit seinen Landschaftsradierungen, von denen vier gezeigt werden, mehr auf Seite Thomas, ebenso die schöne Landschaft Steinhausens. Von den jüngeren Süddeutschen ist ein ausdrucksvolles Selbstporträt Waldschütz' und eine große Baumgruppe erworben worden.

Vom Ausland konnte die besonders reiche Abteilung holländischer Meister des 19. Jahrhunderts, die das Kabinett aus der Gruppe Maris und Mauve besitzt, außer manchen anderen charakteristischen Arbeiten des seltenen Matthijs Maris um die große Radierung nach Millets Säemann ergänzt werden, eine Reproduktionsradierung, die in ihrer kongenialen Nachschöpfung im 19. Jahrhundert vereinzelt steht. Die groteske Phantasie Bruykers, die Doré nahesteht, ist in dem Markt in Gent gut vertreten, während die Straße von Ostende von Ensor mit subtilen Mitteln duftige Wirkungen zu erreichen sucht. Der reichen Munch-Sammlung des Kabinetts konnte wieder eine Reihe vortrefflicher Arbeiten angefügt werden. Besonders ragt eine Reihe lithographierter Tiere hervor. Das Schwarz der Kreide beherrscht in wenigen Gesten souverän die Fläche. Das Tier als Element steht hier dem Tier als Temperament bei Slevogt gegenüber. Die Porträts, darunter der Komponist Sinding und Stang, gehen mit wenigen Strichen unmittelbar auf die Ausdrucksform los, die unmerklich ohne jede Stilisierung zum monumentalen Stil aufsteigt.

Zum Schluß interessieren noch einige ältere Arbeiten. Besonders ein Waldinneres von Schinkel, das ihn im Baumschlag ganz in der Gefolgschaft des Schweizers Kolbe erscheinen läßt, mit seinem Naturgefühl aber bereits die Romantik Blechens ahnen läßt. Das seltene Blatt trägt in einem zweiten Exemplar des Schinkelmuseums den interessanten Vermerk »mit ätzender Tinte auf Kupfer«. Von Schadow konnte das Lithographiewerk um zwei Porträtarbeiten vermehrt werden, von denen die Porträts zweier Mädchen die Frische seiner Naturauffassung mit dem gewählten Linienstil besonders gut charakterisieren. *K.*

FORSCHUNGEN

Zur Geschichte von Mantegnas Flügelaltar in den Uffizien. In seinem Beitrag zum Aschaffenburger Altar Grünewalds (Kunstchronik vom 11. Mai) sucht Oskar Hagen den Nachweis zu führen, daß der deutsche Meister den Flügelaltar Mantegnas, der heute in den Uffizien hängt, gekannt und — frei — benutzt hat. Die Möglichkeit einer solchen Kenntnis erscheint ihm vorhanden: er spricht von dem »Triptychon für die Gonzaga, das sehr bald nach seiner Entstehung nach Florenz in den Besitz der Medici kam.« Und noch positiver heißt es weiter unten: »er befand sich in Florenz zur Zeit, als Grünewald dort weilte.« — Ich will auf den Kern von Hagens Ausführungen, auf das Problem »Grünewald-Mantegna« hier nicht eingehen; nur jene einzelne Behauptung in ihrer Richtigkeit bezweifeln resp. zu entkräften suchen. Tatsächlich schwebt ein Dunkel über Bestimmung des Triptychons, Herkunft und seinem Übergang an die späteren Besitzer. Man vermutet darin jene Tavoletta, die Mantegna nach Vasari (III, 395) für die Kapelle des Mantuaner Schlosses gemalt hat. Sicher nachweislich im Besitz eines Mitgliedes des Hauses Medici ist es aber erst im Jahr 1587; in einem Inventar der dem Don Antonio de' Medici gehörigen Villa Magia bei Pistoja ist es damals genau beschrieben (Florenz, Staatsarchiv, Guardaroba F. 136, Fol. 154). Nach einer Angabe bei Kristeller (englische Ausgabe des Buches über Mantegna S. 213) ist es 1632 aus dessen Erbschaft in die Medicaeischen Kunstsammlungen gelangt. Aber noch eines spricht dagegen, daß das Werk schon seit 1500 sich in Florenz befunden haben soll, nämlich das Schweigen Vasaris. Dieses hervorragende Stück würde er gewiß ebensowenig übergangen haben, wie jene feine kleine, noch in den Uffizien bewahrte Madonna mit dem Steinbruch im Hintergrund, die zu seiner Zeit Eigentum des Francesco Medici war (S. 401/2). Vasari kannte den Kunstbesitz des fürstlichen Hauses ganz genau; sein Stillschweigen ist daher als vollgültiger Beweis dafür anzusehen, daß jenes kostbare Stück sich damals noch nicht in Florenz befunden hat. Es muß demnach zwischen 1566/7 (dem ungefähren Termin von Vasaris Mantegna-Biographie) und 1587 an die Medici gelangt sein. Auf welchem Wege, das festzustellen bleibt späteren Nachforschungen vorbehalten. Die von Milanesi (u. a. O.) mitgeteilte Behauptung des früheren Galeriedirektors Puccini, wonach die drei Gemälde nach alten Inventaren »antichissimi nella Galleria« seien, ist abzuweisen, da genannter Autor es versäumt hat, seine Quellen anzuführen. Auf die Möglichkeit einer Bekanntschaft mit Werken Mantegnas in Rom — den Fresken in der 1780 zerstörten Kapelle Innocenz' VIII. im Vatikan — mag beiläufig verwiesen sein. *Gronau.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 35. 1. Juni 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

SOLLEN DIE DEUTSCHEN KUNSTHISTORIKER SICH ZU EINER FACHGENOSSENSCHAFT ZUSAMMENSCHLIESSEN?

Von Max Dvořák

Die unter diesem Titel in der Kunstchronik Nr. 32 erschienene Anregung Wilhelm von Bodes begrüße ich lebhaft. Eine Organisation, wie sie von Bode vorgeschlagen wird, wäre schon lange aus verschiedenen Gründen zweckmäßig gewesen. Heute scheint sie mir — und soviel ich weiß, teilen viele Fachgenossen in Österreich diese Meinung — geradezu unerläßlich zu sein.

Es ist begreiflich, daß man dem Gedanken eines zunftmäßigen Zusammenschlusses der Kunsthistoriker bisher nicht näher trat. Er hat wenig Verlockendes für Menschen, die in überwiegender Mehrzahl aus Freude an Kunst und aus Forschungsdrang ihren Beruf gewählt haben und für die die Fragen praktischer und materieller Natur erst in zweiter Reihe in Betracht kamen. Nun kommt es aber heute gar nicht mehr darauf an, ob uns eine solche Organisation sympathisch ist oder nicht, sie ist einfach notwendig geworden, weil sich in den letzten Jahren Zustände entwickelt haben, zu denen wir korporativ Stellung nehmen müssen, wenn uns die Würde des Standes, dem wir angehören, nicht gleichgültig ist.

Die Hauptrolle spielt dabei, wie von Bode richtig hervorgehoben wurde, das immer weiter um sich greifende Gift einer Verkettung von Wissenschaft und Handel, die in Kreise zu dringen scheint, die ihr ihrer Stellung und ihren Aufgaben nach immer fern bleiben sollten. Mögen auch die Fälle der mittelbaren oder unmittelbaren Beteiligung von Musealbeamten oder Dozenten am Kunsthandel durch Provisionen, bezahlte Gutachten, Gewinnanteil usw. oder die Fälle, wo umgekehrt Leute in öffentliche Stellungen kamen, die ihrer Bildung und ihren Interessen nach den Machinationen der Händler aus »Liebhaberei« näher als gelehrten Berufen stehen, nur eine Ausnahme bilden, ja mögen sie selbst aktenmäßig nicht nachweisbar sein — in dem Augenblicke, wo sie in den Bereich der Möglichkeit oder Wahrscheinlichkeit treten, sind wir verpflichtet, zu Abwehrmitteln zu greifen.

Denn sobald einmal in der öffentlichen Meinung Männer, die aus idealen Gründen und um der Öffentlichkeit zu dienen, sich dem Studium der alten Kunst gewidmet haben und Leute, die ihre Vertrautheit mit der gangbaren künstlerischen Handelsware dazu benützen, um Perzente zu nehmen, nicht haarscharf geschieden werden, gelangen wir auf eine schiefe Bahn und verlieren früher oder später das Recht, im Namen der Wissenschaft zu sprechen und ethische Forderungen und öffentliche Pflichten auf dem Gebiete der alten Kunst zu vertreten.

Jeder, der die Verhältnisse vor zwanzig, dreißig Jahren kennt, weiß, wieviel Mühe es gekostet hat, wissenschaftlich geschulten Beamten Einfluß auf die Musealverwaltung und Denkmalpflege, der Kunstgeschichte die ihr gebührende Stellung im Rahmen der Universitäten zu erkämpfen. Auch heute bleibt in beider Richtung noch viel zu wünschen übrig. Sollten wir in unserer Mitte Leute dulden, die mit dem Makel einer unlauteren Wirkung in ihrer öffentlichen Stellung behaftet sind, für die die Kunstgeschichte nur ein Sprungbrett für die Laufbahn eines geheimen Kunsthändlers bedeutet, so würden wir selbst alles untergraben, was die vorangegangene Generation schwer errungen hat. Die Museen müßten da immer mehr in die Hände von geschäftskundigen und betriebsamen Bilderagenten geraten, Dilettanten und Schwätzer hätten überall die Oberhand, und das öffentliche Ansehen der Kunstgeschichte, ihre Stellung den exakten Wissenschaften und allen wissenschaftlichen Instituten gegenüber würden die größte Einbuße erfahren.

Es kann sein, daß ich zu schwarz sehe, doch in mancher Beziehung sind schon heute die Verhältnisse höchst unerfreulich, und bei Gefahren dieser Art gilt ganz besonders das alte principiis obsta. Dazu [illegible] aber die von Bode vorgeschlagene Vereinigung die richtige Handhabe. Ich möchte nur dafür eintreten, sie nicht nur auf Deutschland zu beschränken, sondern von Anfang an auch auf Österreich auszudehnen, was nicht nur der alten und in der Zukunft hoffentlich noch gesteigerten Gemeinsamkeit und Reziprozität der wissenschaftlichen Bestrebungen und Einrichtungen entsprechen würde, sondern auch viele praktische Vorteile hätte. Als Vorbild könnten bis zu einem gewissen Grade Ärzte- oder Advokatenkammern dienen, wobei jedoch die kunsthistorische Vereinigung nicht länderweise, sondern einheitlich für den ganzen Bereich Deutschlands und Österreichs mit einer deutschen und österreichischen Untergruppe zu begründen wäre[1]).

Der Hauptzweck wäre die Vertretung der Standesinteressen. Mitglieder der Vereinigung könnten nur Kunsthistoriker, Archäologen, Prähistoriker werden, die den Doktorgrad ihres Faches besitzen oder

1) Inzwischen haben sich letzter Tage in Frankfurt eine Anzahl von Museumsdirektoren zusammengefunden, die unter Führung von K. Koetschau, G. Pauli und G. Swarzenski einen »Deutschen Museumsbund« gegründet haben; dieser Zusammenschluß eines kleineren Kreises ist in Planung und Statuierung unabhängig von den hier behandelten weitergreifenden Ideen v. Bodes erfolgt. Anm. d. Red.

die eine öffentliche mit einem dieser Fächer zusammenhängende Stellung bekleiden, und über deren Aufnahme überdies durch eine Wahl zu entscheiden wäre. Sie müßten ehrenwörtlich verpflichtet werden, sich in keiner Weise zum persönlichen Vorteil am Kunsthandel zu beteiligen und müßten aus der Vereinigung, falls sie sich in dieser Beziehung etwas zu schulden kommen ließen, ausgeschieden werden, worüber ein Ehrenrat zu entscheiden hätte. Die Vereinigung hätte ferner gesetzliche Maßnahmen im Interesse der Kunstgeschichte und der Kunsthistoriker, ihrer sozialen Stellung und ihrer entscheidenden Einflußnahme auf die fachliche Verwaltung der Sammlungen, auf die Denkmalpflege und andere öffentliche Aufgaben kunstgeschichtlicher Natur anzustreben, die Fachgenossen nach Möglichkeit vor der Ausbeutung durch gewissenlose Verleger zu schützen, wie auch Mittel und Wege zu suchen, die wissenschaftliche Arbeit in Museen, Bibliotheken, Archiven und sonst überall den Kunsthistorikern nach Möglichkeit zu erleichtern.

Ich nenne nur einige Aufgaben, bin jedoch überzeugt, daß sich bald auch andere bieten würden. Wissenschaftliche Fehden und die aus ihnen sich notwendig ergebenden Gegensätze wären der Vereinigung fernzuhalten, da sie ja nicht in körperschaftlicher Beratung entschieden werden können und mit den Aufgaben der Vereinigung nicht zusammenhängen. Aus diesem Grunde möchte ich auch von der Verbindung einer neuen deutschen kunstgeschichtlichen Zeitschrift mit der geplanten Fachgenossenschaft abraten. Ein Blatt, wie wir es brauchen, könnte kritischen Fragen nicht aus dem Wege gehen, was in die Korporation, die andere Ziele zu verfolgen hat, leicht einen inneren Zwist hineintragen könnte. Wohl könnte dagegen die Herausgabe von einigen praktischen Behelfen wie auch von periodischen Mitteilungen über alle Angelegenheiten des Wirkungskreises der Vereinigung ins Auge gefaßt werden.

Dies sind jedoch Nebenfragen, die in einem späteren Zeitpunkte zu entscheiden wären. Hoffentlich nicht in einem allzufrühen. Möge Bodes weitblickendem Appell bald ein zweiter Schritt folgen, wozu die Bildung eines vorbereitenden Ausschusses am zweckdienlichsten sein dürfte.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

Auf Wunsch der Redaktion werden im folgenden die Mitteilungen aus den ausländischen Kunstzeitschriften wieder fortgesetzt.

Seit unserem letzten Aufsatz (Oktober 1915) hat sich im Erscheinen der fremdländischen Zeitschriften nicht viel geändert. Die englischen Blätter werden regelmäßig ausgegeben, auch die in London verlegte holländisch-belgische Zeitschrift »Onze Kunst«.

Die französischen Zeitschriften: L'Art décoratif, L'Art et les Artistes, Les Arts, Revue de l'art ancien et moderne mit dem zugehörenden Bulletin de l'Art erscheinen noch immer nicht; nur die Gazette des Beaux-Arts hat sich bestrebt, den Kunstliebhabern und Gelehrten einige »Kunstnahrung« vorzusetzen und hat im Jahre 1916 drei gut ausgestattete Nummern in die Welt geschickt.

Die erste erschien im Juni, und selbstverständlich ist der erste Aufsatz den Mitarbeitern gewidmet, die der Krieg fortgerissen hat. Pierre Goujon, Abgeordneter von Ain, Kunsthistoriker und Sammler, der dem Louvre seine Aquarelle von Barye und Ribot, dem Luxembourg ein Gemälde von van Gogh nachgelassen hat, fiel schon im August 1914. Sein Schwiegersohn, Adolph Reinach, der Studien über Griechische Kunst veröffentlicht hat, wird schon so lange vermißt, daß man wohl annehmen muß, daß auch er gestorben ist. Als drittes Opfer fiel Robert André Michel, der viel über Avignon in der Zeit der Päpste gearbeitet hat und dessen letzte Untersuchungen über die profanen Wandmalereien im päpstlichen Palast in der zweiten (August) Lieferung veröffentlicht wurden.

Jacques Schnerb, Maler und »Administrateur« der Gazette, fiel im Mai 1916. Ihm und seiner malerischen Tätigkeit ist noch am Ende jener Nummer ein besonderer Aufsatz gewidmet. Er soll ein sehr sympathischer Mensch gewesen sein, meistens aber schwermütig, seiner schwachen Gesundheit zufolge. Gleich beim Anfang des Krieges meldete er sich als Freiwilliger und hat durch seine Begeisterung Unglaubliches ausgehalten bis — ihn drei Kugeln hintereinander trafen.

Der letzte Mitarbeiter, den die Zeitschrift entbehren muß, ist der Kenner von kleinen plastischen italienischen Marmor- und Bronze-Arbeiten, Jean de Foville. Auch von ihm hat man seit so langer Frist nichts gehört, daß man keine Hoffnung mehr haben kann. In seinem letzten Brief schrieb er — was viele Freunde und Feinde gerade so wie er fühlen und sagen werden — »Il sera beau d'avoir eu cela dans sa vie, si l'on en revient.«

Der übrige Teil der Nummer ist eine Anklage gegen die Deutschen. Die beiden Aufsätze »Was sie zerstört haben« von André Michel und »Die Ruinen in Belgien« von J. H. de l'Académie Royale des Beaux arts de Belgique erzählen von vielem, woran früher die Menschheit ihre Freude gehabt, und das nun ganz oder halb zerstört ist. Beim ersten Aufsatz fanden wir verschiedene Photographien des Doms und des bischöflichen Palastes zu Reims nach der Feuersbrunst, der hübschen Kirche von Tracy-le-Val, die nun ganz verschwunden ist, von der Basilika von Saint Remy in Reims, von den Kirchen von Sermaize-les-Bains, von Maurupt, Betheny, Mesnil-les-Hurlus, Beauzée-sur-Aire, Tilloloy und Ablain-Saint-Nazaire, teilweise wie sie vor dem Kriege aussahen, teilweise in dem mehr oder weniger zerstörten Zustande, in dem sie vor einem Jahre waren. Am traurigsten wird man, wenn man die hübschen Abbildungen des ehemaligen Arras betrachtet; das schöne Stadtbild mit dem Dom und dem Rathaus und die Westfassade dieses Rathauses mit dem wunderschönen schlanken »Beffroi« und wenn man dann daneben sieht, wie wenig davon, schon im Juni 1915, stehen geblieben war.

Den »Ruinen Belgiens« sind außer den bekannten Ansichten von Dinant, Löwen, Ypern, Dixmuiden und Nieuwport noch Photographien beigefügt des nun zerstörten Grabdenkmals in Marmor des Bischofs Jan Visschere († 1613) aus der Kirche St. Martin in Ypern, des Schreines des Heiligen Hadelin, eine Arbeit in vergoldetem Silber aus dem 12. Jahrhundert in der Kirche in Visée und des monumentalen Bildes von Jordaens »Die Anbetung der Könige«, aus der Kirche in Dixmuiden; sowie der zerstörten Kirchen von Pervyse, Loo und Woesten.

Steht diese Nummer also ganz im Zeichen des Krieges, so spricht die zweite dagegen eine ganz ruhige Sprache.

Wie wir schon gesagt haben, erschien darin der Aufsatz des verstorbenen Robert André Michel über die Wandmalereien im Palais der Päpste zu Avignon. Diese Fresken wurden 1906 entdeckt in einem Zimmer der dritten Etage des Turmes »de la garde-robe«. Die Balkendecke ist hübsch bemalt; eine Reihe von Illustrationen aus dem Leben der Jäger und Fischer läuft an den Wänden entlang. Die Malereien wurden von Herrn Yperman wieder freigelegt und haben bei dieser Bearbeitung leider sehr leiden müssen. Sie datieren aus dem 14. Jahrhundert. Eigentümlich ist der Hintergrund von Blättern, der an Wandteppiche erinnert.

Von den übrigen Aufsätzen nennen wir noch »zwei Arten von Stadtarchitektur« von Charles du Bas, worin er erstens über die englischen Gartenstadthäuser und zweitens über die Stadt der Zukunft schreibt, und dabei auch Abbildungen von den Notwohnungen gibt, die man dort errichtet hat, wo der Krieg gewütet hat.

Charles Oulmont veröffentlicht noch nicht herausgegebene Bildnisse Voltaires.

In der Dezember-Nummer finden wir die Mitteilung, daß die Gazette des Beaux-Arts während des Krieges nicht jeden Monat erscheinen wird, sondern einmal im Vierteljahr in einer Stärke von 134 Seiten.

Mit der dritten Nummer erscheinen die Engländer auch an der französischen »Kunstfront«. Ihren Namen nach haben wir wenigstens Miss Florence Ingersoll-Smouse und Maurice M. Brockwell für Briten zu halten. Die erste schreibt über die barocke Grabkapelle »della pietà dei principi di San Severo« in Neapel, der letztere über das viel umstrittene Bild der sogen. »Schiavona« aus der Sammlung Crespi, jetzt bei Sir Francis Cook in Richmond bei London, dessen Sohn Herbert Cook das Porträt als ein Bildnis der Caterina Cornaro, Königin von Cypern, deutet und es dem Giorgione zugeschrieben hat. Im Jahre 1914 hat er das Bild für die Sammlung seines Vaters gekauft. Es kam noch rechtzeitig genug nach London, um auf der Ausstellung der venezianischen Bilder im Burlington Club paradieren zu können. Brockwell erzählt ausführlich, welchen Sammlungen dieses Bild angehört hat, wie es möglich gewesen ist, ein so bedeutendes Bild aus Italien herauszubringen und zitiert die verschiedenen »Entente-Zuschreibungen«. Ihm scheint unbekannt zu sein, daß dieses Bild reproduziert ist auf Seite 11 des Tizian-Bandes von Dr. Oskar Fischel in den Gesamtausgaben der Klassiker der Kunst (Deutsche Verlagsanstalt). Brockwells Meinung nach ist es eine Jugendarbeit Tizians, gemalt unter dem Einflusse von Giorgione. Was nun die Identität dieser Dame betrifft, so haben verschiedene Schriftsteller auf das Porträt von Gentile Bellini in Budapest hingewiesen, auf das »Wunder des wirklichen Kreuzes« in der Academie in Venedig, auf eine Stifterin auf dem Gemälde des Jacopo di Barbari in Berlin und auf die Marmorbüste aus der Sammlung Pourtalès in Paris. Nur ist allen das venezianische Bild eines unbekannten Meisters aus dem 16. Jahrhundert im Besitze des Herzogs von Devonshire in Chatsworth entgangen, der offizielle Empfang einer Königin in Venedig, auf welches Brockwell zuerst hinweist. Er stellt die Frage, ob es nicht möglich sei, daß wir in der Figur in der Mitte dieser Komposition ein Bildnis der Caterina Cornaro besitzen. Die Formen der Königin lassen vermuten, daß wir in diesem Bilde ein historisches Dokument besitzen, ein aus dem Gedächtnis gemaltes Bildnis, ausgeführt einige Jahre nach einem Ereignis, woran die Caterina Cornaro teilgenommen hat. Brockwell setzt das Bild an auf 1511 (Fischel um 1505—1506), also in der Zeit des Entstehens der Fresken in Padua, weil ihm kein einziges früheres Werk von Tizian bekannt ist. Gegen diese von ihm vorgeschlagene Datierung und die gleichzeitige Möglichkeit, daß wir hier ein Bildnis der Königin von Cypern vor uns sehen, führt Brockwell an, daß Caterina Cornaro um 1510 gestorben ist. (Fortsetzung folgt.)

ZUR FRAGE DER HONORIERUNG VON EXPERTISEN

Nachdem wir in Nr. 28 bereits die Äußerung eines vorzüglichen Kunstforschers abgedruckt haben, der sich gegen die Reglementierung gewendet hat und der individuellen Freiheit der durchaus selbstlosen Forschung das Wort redet, sind uns inzwischen drei Äußerungen zugegangen: Die erste unmittelbar durch Exz. von Bodes Aufsatz hervorgerufen; die beiden anderen — aus Wien — vor Erscheinen von Bodes Arbeit. Die sich vielfach widersprechenden Anschauungen zeigen, daß die Frage noch ungeklärt, die Diskussion also nützlich ist.

* * *

Ein jüngerer Museumsbeamter schreibt:

Exzellenz von Bode gibt selbst zu, daß die Annahme von Honorar für Expertisen eine gewisse Berechtigung besitzt. Er wünscht aber, daß alle Gelder in die Kasse des betreffenden Museums abgeführt werden sollen.

Ich glaube nun, daß dies bei dem Direktor einer Sammlung eher begründet ist, als bei einem Unterbeamten. Denn ich brauche nur darauf hinzuweisen, daß der Direktor von Haus aus eine andere Reisemöglichkeit besitzt, sich bei Dienstreisen stets vortrefflich orientieren kann und Studienreisen nicht nur leicht ihm

gewährt werden, sondern ein größerer Reisezuschuß für diese Zwecke leicht für ihn erreichbar ist. Die jüngeren Beamten sind keineswegs so gut gestellt. Es ist auch nur selten die Möglichkeit vorhanden, außerdienstlich so unterstützt zu werden, wie man es bei den jüngeren Berliner Museumsleuten findet. Angenommen aber, daß der Unterbeamte auf persönliche Entschädigung verzichtet, so scheint es mir noch sehr dahinzustehen, ob die besonderen Dienste, die er dem Museum damit leistet, auch besonders anerkannt werden, ob nicht das Verdienst an der Museumsförderung, namentlich in der breiteren Öffentlichkeit, einzig dem Direktor zugeschrieben wird, ob es möglich ist, den betreffenden Unterbeamten vor denen seiner Kollegen auszuzeichnen, die weniger rührig, weniger gesucht sind.

Es darf weiter darauf hingewiesen werden, daß für den Spezialkenner, der wegen Expertisen in Anspruch genommen wird, sich die Höhe ständiger materieller Ausgaben in dem Grad vermehrt, als sein Forschungsgebiet von dem Platz seiner amtlichen Tätigkeit entfernt ist. Es sind aber nicht nur die Reisekosten für Experten deutscher, niederländischer, italienischer und spanischer Kunst häufig verschieden, sondern es findet derjenige, der sich mit einem etwas abgelegeneren Gebiet befaßt, in den Bibliotheken seiner Heimat viel weniger Literatur und Anschauungsmaterial vor, als die, die etwa über deutsche und niederländische Kunst arbeiten. Er ist so gezwungen, in ganz anderer Weise für den Ausbau einer eigenen umfangreichen Bibliothek und Photographiensammlung zu sorgen.

Es kann sich gar nicht, wie Exz. v. Bode meint, darum handeln, daß für die Expertise eines jeden Bildes eine bestimmte Taxe gefordert wird. Vielmehr glaube ich, daß nur für die Begutachtung größerer Objekte, sowie ganzer Sammlungen ein Honorar gefordert werden kann. Es wird auch wohl unmöglich sein, eine bestimmte Skala für solche Taxen aufzustellen.

Man hat gemeint, daß das Gefühl der Verantwortlichkeit bei dem Experten geringer würde, wenn er sich für seine Arbeit bezahlen lasse. Dies ist meiner Ansicht nach falsch, und ich möchte eher das Umgekehrte behaupten. Wer sich um der Aussicht willen, größere Summen zu verdienen, verführen läßt, seine wissenschaftliche Ehrlichkeit und Gründlichkeit zu opfern, wird bald abgewirtschaftet haben. Denn es wird ihm nicht nur die Wissenschaft sehr bald seine Irrtümer vorrechnen, sondern auch der Kunstfreund und Kunsthändler werden sehr schnell nichts mehr von einem Mann wissen wollen, dessen Aussagen vielfach haltlos und unwissenschaftlich sind. Andererseits scheint es mir aber töricht, sich einzubilden, daß man einen Wissenschaftler in gewissem Sinn degradieren kann, nur weil er für seine Expertisen sich bezahlen läßt. Es werden diese Leute sicher nicht nur von Kunstfreunden und Kunsthändlern nach wie vor aufgesucht werden, sondern es werden die wissenschaftlichen Arbeiten der Betreffenden von Mit- und Nachwelt mindestens ebenso anerkannt werden, wie die manch eines, der sich zum gesellschaftlichen Richter über den geldnehmenden Kollegen aufwirft. Es gibt schon jetzt eine ganz natürliche Ausscheidung unter den Kollegen, die nicht noch eine weitere Reglementierung erfordert.

Gerade in der Erteilung von schriftlichen Attesten aus Gefälligkeit, aus gewissermaßen freundschaftlicher Liebenswürdigkeit hat sich bereits eine Gefahr gezeigt. Wenn die Attestierung gegen Honorierung erfolgt, so wäre wohl manches Attest ungeschrieben geblieben oder vorsichtiger gefaßt worden.

So berechtigt die Forderung ist, daß auch in dem kleinsten Aufsatz der Kunsthistoriker ein würdiges, wissenschaftliches Niveau wahrt, so gewiß sich der Kunsthistoriker nicht mit dem eigentlichen Handel einlassen soll und der Museumsbeamte vor allem die Interessen und die Würde seines Institutes wahren muß, so unrichtig scheint es mir, dem Museumsbeamten die Erteilung wichtiger Expertisen gegen Honorierung zu untersagen; umsomehr als gerade die nicht in leitender Stellung befindlichen Beamten, und mehr als einmal auch die Museumsleiter selbst, in keineswegs glänzenden pekuniären Verhältnissen sich befinden und, wie Tietze bereits vor einiger Zeit in der Kunstchronik richtig ausgeführt hat, unmöglich das Gebiet der Kunstgeschichte und die Kunstbeamten-Tätigkeit lediglich vermöglichen Leuten vorbehalten sein darf.

* * *

Herr Dr. Max Eisler in Wien schreibt:

Sollen kunsthistorische Expertisen honoriert werden? Schon daß diese Frage endlich einmal offen gestellt wurde, wird jeder irgendwie Beteiligte befreiend empfinden. Und der grundsätzlichen Haltung, die Hans Tietze zu ihr nimmt, brauchte nichts weiter hinzugefügt zu werden als die herzliche Zustimmung. Es geht dabei auf dreierlei: auf Moralisches, auf Materielles und auf Sachliches. Von allen Seiten müßte nicht nur freimütig anerkannt, sondern geradezu bindend erklärt werden, daß jedes Gutachten — die Ausnahme verzeichne ich unten — eine Entlohnung verlange, daß sie aus Standesrücksichten gefordert werden müsse. Die materielle Abstufung müßte sowohl von der Person des Experten wie von der Bedeutung des Kunstwerkes möglichst unabhängig gemacht und nach der tatsächlichen Arbeitsleistung berechnet werden. Damit sind wir auch schon bei der begutachteten Sache selber, auf die es letzten Endes ausgeht. Gewiß, wir wollen wie jeder andere Beruf wirtschaftlich voll genommen und behandelt werden, wir wollen wie jeder Stand, der auf sich hält, die Unberufenen und die Handlanger des Handels ausgeschaltet wissen, — aber wir wünschen das alles doch zuletzt darum, weil wir den Liebhabern der Kunst und uns selber reine, einwandfreie Werte zuführen wollen, denen sie vertrauen, mit denen wir arbeiten können. Und ich denke, jeder sozial Veranlagte wird das nur billig, vernünftig, notwendig und sittlich finden können.

Man braucht deshalb die Erörterung in der Richtung

dieser allgemeinen Voraussetzungen nicht weiter auszudehnen und wird Nützlicheres tun, wenn man die Möglichkeiten der Verwirklichung näher ins Auge faßt. Gewiß ist die Frage immer wieder nur lokal lösbar. Aber da diese Lokalitäten das modern Großstädtische unter sich gemein haben, wird man von einem solchen Durchschnittsbild des Betriebes ausgehen und die nachträglichen Korrekturen den besonderen Verhältnissen der jeweiligen Stadt überlassen dürfen.

Jede dieser Betriebsstätten verfügt über dreierlei Arten von mitberufenen Sachverständigen: über Musealisten, über akademische Lehrer und über freie Gelehrte oder, anders gesagt: über solche, die zunächst an der Herkunft des Kunstwerkes interessiert sind, über solche, die seine Qualität im Auge haben, und endlich über solche, die je nach ihrer Veranlagung die Kennerschaft in beiden Richtungen entwickelt haben können. Sie arbeiten vorläufig — meist ohne es zu wissen — gegeneinander; denn der Kunsthandel spielt sie gegeneinander aus. Da es nun mit darauf ankommt, nicht den Handel zu unterbinden, ihm aber den entscheidenden Zwischenakt aus den Händen zu nehmen, den deckenden Vorhang endlich auch hier aufgehen und das beteiligte Publikum die wesentlichste Verknüpfung sehen zu lassen, werden die für diesen Teil Verantwortlichen die Verantwortung ganz und gar, vor aller Welt, auf sich nehmen müssen. Das kann nur durch eine Organisation geschehen, welche die drei bisher getrennten Lager der Sachverständigen zusammenbringt.

Der Musealist muß die Honorierung grundsätzlich ablehnen, nicht aus Standes-, wohl aber aus Amtesrücksichten; auch ein nur persönlicher Verzicht und die Zuweisung des Honorars an einen Fonds würde seine Handlungsfreiheit behindern. Aber als ein Kenner der Echtheiten muß er in das gemeinsame Organ. Sein honorierter akademischer Kollege vermehrt den Wert des Gutachtens um das Wesentliche der Qualitätsbestimmung. Und endlich muß der honorierte freie Sachverständige mit hinein. Ihn in der Stadt ausfindig zu machen, wird nicht schwierig sein. Aber gerade sein materielles Privatinteresse müßte aufs äußerste respektiert werden; denn gerade er ist am häufigsten — gelegentlich auch nur in einem engen Kunststoff — Expert aus Beruf. Will er nicht mittun, dann wäre es Pflicht der Organisation, fallweise auf ihn hinzuweisen. Denn wieder ist ja das letzte Ziel der Organisation die verantwortliche Herstellung des reinen Sachverhaltes.

Die Organisation wäre leicht, nur auf die richtige Initiative kommt es an. Ich denke mir, daß sich zunächst drei hervorragende Vertreter der genannten kunsthistorischen Spielarten, ein Musealist, ein akademischer Lehrer und ein privater Sachkundiger, zusammenfinden. Daß sie je von ihren verschiedenen Standpunkten aus ein gemeinsames Statut entwerfen und ihm von der zuständigen Behörde die maßgebende Geltung verschaffen. Es müßte ein offizielles Sachverständigenamt, aber kein staatliches, sondern ein freies werden, das sich selbstverantwortlich verwaltet und auch ebenso erneut. Das verlangt schon die Arbeitsweise, die nicht auf Dienst und Eid[1]), sondern auf das freie Gewissen gestellt sein muß. Das verlangt aber auch der fließende Verkehr mit den berufenen Außenstehenden. Alle Zugehörigen festzustellen, wird im Orte nicht allzuschwer fallen. Und mit einigem Takt und gegenseitigem Verständnis wird man sie auch unter einen Hut bringen.

Eine Schädigung oder auch nur eine Hemmung des ehrlichen Kunsthandels ist nicht zu erwarten. Schon deshalb nicht, weil Preisbestimmungen von der Tätigkeit der Zentralstelle unbedingt ausgeschlossen bleiben müssten. Wohl aber wird er von jenem dunklen Marktbetriebe befreit werden, der mit allerhand »sachverständigen« Elementen auf die Betörung der Käufer hinarbeitet. Allerdings, eine Rückbildung der Preise ist schon deshalb zu erwarten, weil die bisher ängstlich vermiedene Feststellung der künstlerischen Qualitäten dem Handel mit Künstlernamen bald entgegenwirken wird. Aber das ist auch der einzige Weg, um einem katastrophalen Zusammenbruch der jetzigen Kunstwirtschaft, soweit sie nicht einmal mehr mit Künstler-, sondern mit Sachverständigennamen Handel treibt, allmählich zu begegnen.

* * *

Schließlich noch die Äußerung eines Wiener Kunstfreundes, der das Thema auf die Höhe einer weitblickenden allgemeinen Betrachtung hebt und dabei zu ganz anderen Ergebnissen kommt wie seine Vorredner:

Entgeltliche Expertisen. Ein Gelehrter, der sich mit stolzer Bescheidenheit einen Nichtspezialisten auf fast allen Gebieten nennen darf, da seine Leistung Themen fast aller Gebiete mit gleicher Gründlichkeit zu fassen vermochte[2]), hat vor kurzem in diesen Blättern die Frage zur Diskussion gestellt, ob kunsthistorische Expertisen honoriert werden sollen. Wenn hier nun ein Ungelehrter das Wort nimmt, den sein Lebensweg ins Praktische geführt hat, so mag das damit gerechtfertigt werden, daß es sich — wie Dr. Tietze selbst nicht verkennt — hier um eine Angelegenheit nicht wissenschaftlicher, sondern wirtschaftlich-sittlicher Art handelt. Nun ist es mit Problemen der Verkehrs-Moral nicht anders bestellt als mit erkenntnis-theoretischen. Nichts ist leichter als antworten. Die Antwort ergibt sich in der Regel zwangläufig aus der Fragestellung. Schwer aber ist das Fragen.

1) Die verschiedenerorten übliche Einrichtung der beeideten Sachverständigen ist schon als interne Gerichtssache anfechtbar. Richter oder Kollege, also wohl in keinem Falle Sachverständige, entscheiden über die Eignung zum Sachverständigen. Der schwört dann einen strengen Eid, der ihm die Freiheit nimmt, in einer Sache, die nach ihrer Natur doch besser der Sittlichkeit als dem Gewissenszwange überantwortet bliebe. Dann wird er vom Gerichte in Preisbestimmungen verquickt. Und nach diesen verworrenen, widerspruchsvollen Voraussetzungen erscheint er endlich, von der Hoheit des Eides umgeben, in privatwirtschaftlichen Funktionen als ein entscheidendes Glied von Geschäftsabschlüssen.

2) Gemeint ist Herr Dr. Tietze. D. R.

Wenn man das Problem so stellt: »Sollte die Ausnützung seiner professionellen Kenntnisse dem Kunsthistoriker nicht ebenso honoriert werden, wie dem Rechtsanwalt, dem Arzt, dem Chemiker? —« dann ist die Lösung im Sinne der Bejahung eine Selbstverständlichkeit. Nun wollen wir einmal fragen: »Soll irgend ein Stand entgeltlich Gutachten im Auftrag des Interessenten mit dem Anschein der Objektivität abgeben?«

Wir müssen uns darüber klar sein, daß man über latente wirtschaftliche Konflikte nicht mit dem Imperativ der völligen Sittenreinheit hier, des völligen Vertrauens da, hinwegkommt. Entschließen wir uns zum Geben und Nehmen, wo endet das Wirken der Entgeltlichkeit? Ist das Gutachten bestellt, bezahlt, und sein Inhalt wäre es nicht? Eben die Inanspruchnahme des Apparates gelehrter Fachkenntnis, eben der äußere Anschein der Objektivität, das gravitätische Gehaben der Unbefangenheit wirkt verstimmend, da doch der Auftraggeber nur Interesse an einem Gutachten von einem bestimmten sachlichen Inhalt hat. Ein richtiger Instinkt, geboren aus Kenntnis des Menschen-Materials, wie es nun einmal ist, genährt aus Erfahrungen am Versuch, lehnt sich gegen die Annahme auf, daß man dem Einzelnen dienen, aber sein Interesse zugleich ignorieren könne; daß solcher heroischer Unbeirrbarkeit viele in immer wiederkehrender Betätigung fähig wären.

Bleiben wir gleich beim Rechtsanwalt. Er tritt in beruflicher Eigenschaft der Öffentlichkeit fast nie als Gutachter entgegen (in der Fach-Publizistik ist er Jurist, nicht Anwalt), nur eine Art von Konvention oder Stil-Überlieferung bringt es mit sich, daß er, der durch Treuepflicht gebunden ist, im Rahmen der Tatsachen und des Rechtes die dem Klienten günstigere Auffassung zu begründen, eben diese Auffassung als die eigene vorträgt. Und diese scheinbar unbedeutende Äußerlichkeit genügt, um einen untilgbaren Konflikt in das Leben des Advokaten zu tragen. Obwohl nun dieser Konflikt — Anwalt des Rechtes und Vertreter der Partei zugleich sein zu müssen — nicht gerade in der Entgeltlichkeit der Advokatur begründet ist, vielmehr einer kostenlosen Vertretung ebenso innewohnen würde, wird doch in der Praxis das Verhältnis des Anwalts zur Außenwelt gerade von diesem Moment beherrscht oder doch besonders betont. Die inhaltliche Bestimmung durch das Partei-Interesse genügt, um Ansehen und Geltung der beruflichen Äußerung des Advokaten zu drücken, aber den Ausschlag gibt die Möglichkeit der Beeinflussung durch ein eigenes Interesse. Sie hat es zur Folge, daß man den Darlegungen des Advokaten ungeachtet der Konvention ihrer Form nirgends die Bedeutung objektiver Gutachten beimißt[1]).

Im innern Verhältnis zwischen Anwalt und Klienten, da freilich entwickelt sich eine reiche Gutachter-Tätigkeit, die von vollster Unbefangenheit erfüllt sein muß. Allein die ist für die Außenwelt nicht bestimmt und bleibt ihr auch immer verborgen.

Setzen wir also den Juristen, nicht gerade den Anwalt, dem Kunsthistoriker gegenüber, so scheint die Abgabe von Gutachten innerlich der entscheidenden Tätigkeit des Richters viel ähnlicher als der unterstützenden des Anwalts. Daß aber der Richter von der Partei nicht bezahlt werden darf, ist einer der Grundpfeiler unserer Gesittung[2]).

Nehmen wir nun den Arzt vor, der ja auch in der Regel im Auftrag des Einzelnen arbeitet. Gewiß ist seine erste Tätigkeit ein Gutachten. Aber die Diagnose dient der Therapie. Der Patient hat nur am Heilungserfolg ein unmittelbares Interesse; an der gutachtlichen Tätigkeit nur ein mittelbares, insoferne ihre materielle Übereinstimmung mit dem okkulten Sachverhalt mehr oder minder mit Recht als eine Voraussetzung der Heilung angesehen wird, wenigstens in jenen städtischen Kreisen, die das Künstlerische, das Heuristische und Intuitive im Heilberuf nicht vor allem empfinden.

Ganz anders wird das Verhältnis sogleich, wo das Gutachten als solches einem privaten, zumal einem ökonomischen Interesse des Bewerbers dienen kann. Setzen wir den Fall, daß ein Arzt — und nun gar ein Amtsarzt — einem zur Musterung Aufgebotenen ein Gutachten über ein Leiden ausstellte, das ihn zum Kriegsdienst untauglich machte. Hier wird das Gutachten als solches und seine Verwendung nach außen Zweck, und sofort erscheint die Sache bedenklich. Geht doch unser Lehrfall aus dem Unerfreulichen gleich ins Kriminelle über, wenn wir die Möglichkeit setzen, der Gutachter wäre der im Falle berufene Amtsarzt selbst. Oder mit anderen Worten, derjenige, der von Amts wegen zu untersuchen hat, ließe sich vom Untersuchten für den Akt entlohnen. Dies erscheint offenbar selbst dann unzulässig, wenn das Gutachten inhaltlich zutreffend bliebe.

Freilich gibt es noch ein Gebiet für harmlosere Gutachter-Tätigkeit der Ärzte: die Untersuchung der natürlichen und künstlichen Heilmittel. Nun denn, obgleich es ja grundsätzlich im Interesse der Allgemeinheit liegen könnte, auf die Qualitäten von Mineralwässern oder Abführpillen aufmerksam gemacht zu werden, — zweifelt etwa irgend jemand daran, daß derlei Zeugnisse fast immer bezahlte Reklamen darstellen? Wir könnten uns kaum entschließen, aus diesem Brauch, von dem der Bruch mehr ehren würde als die Befolgung, Mut zur Nachahmung zu schöpfen.

Am nächsten kommen wir dem Wesen der entgeltlichen Expertisierung der Kunstwerke, wenn wir Analogien beim Ingenieur — das Wort im weitesten Sinne genommen — suchen. Da gibt es zuweilen Objekte, an deren Begutachtung große materielle Interessen der Eigner hängen und die doch nur im Wege der Privatuntersuchung, des entgeltlich ausgestellten

1) Wenn die responsa prudentium in der Werdezeit des römischen Rechts geradezu eine Rechtsquelle bildeten, so mag das historisch wohl mit der grundsätzlichen Unentgeltlichkeit der Advokatur in ihren Anfängen zusammenhängen.

2) Die Ausnahme im Schiedsamt ist nur eine scheinbare, doch auch sie nicht billigenswert. Im weiten Organismus der Verkehrssitte ist sie ein zum Absterben bestimmtes Rudiment, wie deren mehr aufzuzählen wären.

Zeugnisses, kritisiert werden können. Bergwerke zum Beispiel. Aber jeder Erfahrene weiß, wie bedenklich und gefährlich der Verkehr in derlei Gütern gerade dieser Eigenheit wegen ist, und wie vorsichtig der Käufer das vom Verkäufer vorgelegte Gutachten überprüfen läßt. Wenn auf diesem Gebiet die Entgeltlichkeit der Gutachter-Tätigkeit im Großen und Ganzen als einwandfrei angesehen wird, so erklärt sich dies einerseits aus der sehr hohen Arbeitslast solcher Aufgaben, andererseits aus der zum mindesten nachträglich eintretenden absoluten Kontrollierbarkeit des Resultates.

Beides trifft beim Kunsthistoriker nicht zu. Ihm muß gesagt werden, daß die Verkehrssitte — nicht etwa nur auf seinem Fachgebiet, sondern auch auf jedem andern fast — es mißbilligt, wenn gegen Entlohnung im Dienste des Privatinteresses Zeugnisse mit den Merkmalen wissenschaftlicher Objektivität ausgestellt werden.

* * *

Alles was bisher vorgebracht wurde, betrifft nur die private Experten-Tätigkeit des einzelnen Kunsthistorikers, nicht den Vorschlag, den Herr Dr. Tietze — unsere Bedenken wohl vorweg empfindend — schließlich macht: ein Expertenamt oder eine Standes-Organisation zu schaffen. Der letztere Modus würde unseren Einwendungen in keiner Weise begegnen, er würde nur etwa die Lösung der Honorarfrage der Höhe nach erleichtern; nicht dem Grunde nach.

Der erstere dagegen wäre gewiß an sich in Betracht zu ziehen. Er scheint die einzige Möglichkeit anzudeuten, das unleugbare Bedürfnis nach zuverlässiger Begutachtung der Kunstobjekte mit der Abneigung gegen eine durch Entgeltlichkeit suspekte Gutachter-Tätigkeit zu versöhnen. Die Unpersönlichkeit des Amtes, die sich zwischen den Experten und den Zeugniswerber schiebt, soll dieses Wunder wirken. Und in der Tat drängt alles in unserer Zeit auf Gründung derartiger Anstalten. Du kannst um billiges Geld bei den Lebensmitteluntersuchungs-Stationen, bei den Gewerbe-Museen, bei Konditionier-Anstalten chemische Analysen, physikalische Beschreibungen, technische Begutachtungen deiner eingereichten Ware jederzeit erfordern. Vielleicht wird es in nicht ferner Zeit mit alten Kunstwerken nicht anders gehalten werden. Gehen die Wogen der staatssozialistischen Strömung so hoch, drängt sich die Überzeugung von der Allfähigkeit und Allwirksamkeit bürokratischer Einrichtungen den erlesensten Geistern so mächtig auf, so mag es ja vielleicht zur Tat werden, was mir zu denken unerfreulich und beinahe erschreckend scheint. Daß es vorgeschlagen werden muß, sei Gott geklagt.

Ich will gleich sagen, daß ich an der Ausführbarkeit des Vorschlages nicht zweifle. Die Schwierigkeiten der Organisation sind gewiß zu überwinden. Der Händler oder Sammler wird sein Objekt einreichen, er wird gegen Taxe eine amtliche Äußerung über dessen historischen Charakter nach Zeit und Ort der Entstehung, vielleicht auch über die Qualität erhalten, und gegen Unterschiebung oder sonstigen Mißbrauch seitens der Parteien werden geeignete Vorkehrungen getroffen sein. Eine bescheidene Erwerbsquelle für Kunsthistoriker, die zur Mitarbeit unter Berücksichtigung ihrer Arbeitsgebiete herangezogen würden, dürfte damit auch erschlossen sein. Ob aber der innere Wert solcher Gutachten und ihr Ansehen den aufgebotenen Apparat rechtfertigen werden?

Die Anstalten, die wir oben anführten, arbeiten mit den Methoden exakter Naturwissenschaft, ihre stets vertretbaren Objekte sind meßbar und zählbar, ihre Resultate kontrollierbar. Das Kunstwerk, ein unersetzbares Einzelstück, ist schon eo ipso zur Untersuchung durch eine öffentliche Anstalt minder geeignet. Die Prüfung fordert und schafft hier eine individuelle Beziehung des Prüfers zum Objekt. Soll das Amt so organisiert sein, daß die Person des Gutachters geheimgehalten wird, — was bei der geringen Zahl der Beteiligten und der notwendigen Spezialisierung schwer durchführbar — so wird es dem Attest an dem Ansehen gebrechen, das ihm heute die Autorität des bekannten Forschers gewährt und das der Amtsstempel auf einem Gebiet so ganz individueller Fähigkeiten kaum ersetzen würde. Hindern wird man es dabei nicht können, daß neben dem Amt auch der unabhängige Gelehrte sein Gutachten abgibt. Aber erst recht unentgeltlich, wie man dann voraussetzen muß! Denn die Schaffung des Amtes müßte doch den Ausschluß privater entgeltlicher Begutachtung nach Standes-Ordnung zur Folge haben? Hier schon wäre ein etwas odioser Gegensatz geschaffen, eine Quelle ewiger Eifersüchtelei, Verstimmung und Verdächtigung.

Wird aber das Amt so organisiert, daß das Gutachten unter der Verantwortung eines genannten Experten abgegeben wird, so wird nicht nur ein guter Teil des gewünschten Effektes von vornherein ausgeschaltet, die persönliche Verbindung des Gutachters mit dem Interessenten hergestellt, sondern überdies der Meinungsäußerung des Einzelnen ein keineswegs ganz unbedenkliches Übergewicht verliehen.

Man hat mit staatlichen Kunstanstalten nicht allzu ermutigende Erfahrungen gemacht, Mittelmäßigkeit und matte Gleichgültigkeit im systemisierten Lenk- und Lehrbetrieb öfter am Werk als frisches Wirken ins Weite. Auch die öffentlichen Sammlungen, die bisher wohl einzige Type öffentlicher Anstalten, die sich unmittelbar dem historischen Kunstwerk und Kunstwert widmen, blühten nur unter der Leitung weniger besonders begabter Männer und nur dort, wo diesen ein weiter Spielraum zur Entfaltung ihrer Eigenart belassen wurde. Die neue Anstalt aber könnte nicht persönlich sein, weil dies der Bestimmung einer amtlichen Untersuchungsstelle zu sehr entgegen wäre, und nicht unpersönlich, weil das innerste Wesen der Kunstpflege, auch der Tätigkeit des Forschers, des Sammlers und Kenners dem zu sehr widerstebt; weil das Unmeßbare von den feinsten Instinktfasern der Persönlichkeit erfaßt werden muß, während für das Meßbare ein Apparat genügt; weil dies Erfassen unmittelbar vom innern Stil des Einzelnen bestimmt wird; und weil die Ordnung eines Amtes, die lehrbare Technik eines Beamtenkörpers dies Unmittelbare nicht ganz ersetzen kann.

Dixi et salvavi. Ist die Gründung wirtschaftlich erforderlich, so wird sie ungeachtet aller philiströsen oder sentimentalen Bedenken erfolgen. Freudigen Herzens sähe ich sie nicht aufbauen, die Kaserne auf der entgötterten kleinen Insel.

PERSONALIEN

Max J. Friedländer wird am 5. Juni fünfzig Jahre alt. Sein Name bedeutet eine Autorität, und seine Persönlichkeit genießt — weit über Deutschland hinaus — die Hochschätzung aller Kunstgelehrten und Sammler. Das empfindliche Feingefühl seines Auges, der wägende Ernst seiner vorsichtigen Forschung, die kühle Sicherheit seines Urteils haben ihm den unbestrittenen Rang des Kenners gegeben, »der sich am seltensten irrt« (um des unvergeßlichen Labans Wort, das er einst hier in einer schönen Würdigung Friedländers gebraucht hat, zu zitieren). — Friedländer liebt es nicht, sich in reichlicher literarischer Produktion zu verausgaben — zum Bedauern derer, die in seinen knappen, ziselierten, zurückhaltenden Formulierungen Worte finden, die zum Besten und Bleibenden gehören, was über alte und neue Kunst gesagt ist. Aber diese Scheu vor dem Zuvielen oder gar Überflüssigen ist einer der Kerne seines Wesens. So sind seine Arbeiten zumeist im Repertorium und in unserer Zeitschrift für bildende Kunst verstreut; auch im Pan steht ein bedeutender Aufsatz über Lukas Cranach, auf den einmal wieder hingewiesen sei. Im vorigen Jahre hat er eine zusammenhängende Reihe von Charakteristiken unter dem Titel »Von Eyck bis Bruegel« herausgegeben. — Seit langen Jahren ist Friedländer Bodes Helfer an der Berliner Gemäldegalerie, der er seit Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums (1904) als Direktor vorsteht. Daß man sich nicht entschließen konnte, ihn von diesem Amte zu entbinden, als er 1908 als Nachfolger von Lehrs die Leitung des Berliner Kupferstichkabinettes übernahm, und daß er seit Jahren zwei so wichtige Stellungen mit voller Wirksamkeit ausfüllen kann, dürfte wohl die schönste Anerkennung seiner Leistung sein; und so wünschen wir ihm auch für den neuen Lebensabschnitt herzlich Glück. *G. K.*

Lovis Corinth hat den Professortitel erhalten.

Prof. **Fritz Mackensen** wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Göttingen anläßlich der Lotze-Gedächtnisfeier zum Ehrendoktor ernannt.

Der Professortitel ist verliehen worden: Dem langjährigen Vorsitzenden der Großen Berliner Kunstausstellung **Max Schlichting,** dem bekannten Berliner Bildnismaler **Fritz Burger,** den Malern **Karl Bennewitz von Loefen** und **Otto Ubbelohde,** dem Bildhauer **Reinhold Felderhoff** und den Architekten Stadtbaurat **Heinrich Seeling** in Neubabelsberg und Landeskonservator **Wilhelm Friedrich Laur** in Hechingen.

Theodor Hagen, der Altmeister der Landschaftsmalerei, beging am 24. Mai seinen 75. Geburtstag. Seit 1871 lehrt und arbeitet er in Weimar und gehört mit seinen frischen stimmungsvollen Landschaftsbildern zu den besten Vertretern der Freilichtmalerei. Trotz seines hohen Alters erfreut sich der Künstler einer beneidenswerten Gesundheit und Arbeitskraft.

Oskar Kruse-Lietzenburg wurde am 25. Mai 70 Jahre alt. Trotz seines Alters gehört der Künstler eigentlich einer jüngeren Generation an, da er erst im 42. Lebensjahre zur Malerei gekommen ist und sich als Mitglied der Berliner Sezession einen Namen gemacht hat.

NEKROLOGE

Am 23. Mai verschied in Bonn Professor Dr. **Wilhelm Effmann,** der vortreffliche Architektur-Historiker, in seinem 70. Lebensjahre. Er war Ehrendoktor der philosophischen Fakultät der Universität Münster.

AUSSTELLUNGEN

Berlin. Die **Akademie der Künste,** der **Max Liebermann** seit zwei Jahrzehnten als Mitglied angehört, hat beschlossen, aus Anlaß des siebzigsten Geburtstages des Künstlers am 20. Juli eine Ausstellung seines Lebenswerkes in den Räumen am Pariser Platz zu veranstalten. Die Ausstellung wird in der zweiten Hälfte des Monats Juli eröffnet werden und etwa vier Wochen dauern.

Im **Kunstverein** zu **Barmen** hat die Münchener Sezession mit 94 Gemälden und 27 plastischen Arbeiten eine Ausstellung eröffnet.

SAMMLUNGEN

Elberfeld. Dem **städtischen Kaiser - Wilhelm-Museum** ist es auch im dritten Kriegsjahre gelungen, seine zahlreichen Abteilungen weiter auszubauen und wertvolle Neuerwerbungen zu machen. Der kleinen Abteilung älterer Gemälde wurde eine feine, dem Joachim Patinier zugeschriebene »Flämische Landschaft« eingefügt, die dessen Landschaft »mit dem hl. Hieronymus« im Prado-Museum besonders in den Felsformationen der linken Bildhälfte sehr nahesteht. Die reizvolle Neuerwerbung des Elberfelder Museums war früher im Münchener Kunsthandel. Von der Hindenburgbüste Prof. Fritz Klimschs, einem Geschenke mehrerer Kunstfreunde, ist schon einmal die Rede gewesen. Geschenkt wurden ferner ein Gemälde »Vorfrühling« von Edmund Steppes, die »Wallfahrt in der Campagna« von Karl Friedrich Hausmann (wahrscheinlich die im Kataloge der Berliner Nationalgalerie als verschollen bezeichnete freie, spätere Wiederholung des daselbst befindlichen Bildes aus dem Jahre 1855) und mehrere neuere Gemälde, darunter das »Meeresufer« von E. L. Kirchner, die dem bewährten Gönner des Museums, dem Geheimrat Freiherrn von der Heydt, zu danken sind. Der Museumsverein stiftete eine sehr delikate Landschaft des verstorbenen Düsseldorfers Theodor Schüz. Aus dem städtischen Ankaufsfonds wurden außer der Patinierschen Landschaft ein ausgezeichnetes und charakteristisches Bild Kaspar David Friedrichs, »Schloß Albrechtsburg bei Meißen«, ferner die »Drei Männer« von Hans von Marées erworben (Meier-Gräfe 312. Von 1874). Der Ankauf dieses für Elberfeld besonders wichtigen Kunstwerkes ist nur durch Freunde des Museums ermöglicht worden. Auch die Porträtgalerie bergischer Männer, die Heimat-Abteilung, die kunstgewerbliche Abteilung, die numismatische Sammlung und besonders das Kupferstichkabinett sind in den abgelaufenen Monaten des dritten Kriegsjahres systematisch ausgebaut worden. *C.*

Das **Großherzogliche Museum in Weimar** hat kürzlich das Ölgemälde »Die Scholle« von Fritz Mackensen angekauft. Das Bild ist eines der Hauptwerke des Künstlers.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 36. 8. Juni 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

DER DEUTSCHE MUSEUMSBUND

Von Gustav Pauli

Am 23. Mai sind im Städelschen Kunstinstitut zu Frankfurt zweiundzwanzig Direktoren deutscher Museen zusammengetreten und haben nach einer Erörterung der gemeinsamen Ziele und Aufgaben und nach Annahme des vorgelegten Satzungsentwurfes den deutschen Museumsbund begründet. Die Mitwirkenden waren die Herren: Behncke-Hannover, Böhlau-Cassel, Dörnhöffer-München, Fries-Elberfeld, Graul-Leipzig, Gronau-Cassel, Hampe-Nürnberg, Koetschau-Düsseldorf, Lauffer-Hamburg, Lehmann-Altona, Masner-Breslau, Müller-Frankfurt, Pauli-Hamburg, Pazaurek-Stuttgart, Polaczek-Straßburg, Poppelreuter-Bonn, Sauermann-Flensburg, Schäfer-Lübeck, Swarzenski-Frankfurt, Volbehr-Magdeburg, Waldmann-Bremen, Wichert-Mannheim. Wie man sieht, handelt es sich um einen Zusammenschluß öffentlicher Sammlungen für Kunst und Kulturgeschichte, was aus dem gewählten kurzen Namen des Bundes nicht ohne weiteres zu entnehmen ist. Die Mitgliedschaft kann jeder Leiter, sowie jeder akademisch oder fachmäßig vorgebildete Beamte eines deutschen Museums der bezeichneten Art erwerben. Zunächst wurde eine Reihe von weiteren Direktoren durch Zuruf gewählt, die um ihren Beitritt ersucht werden sollen. Einige waren nur durch äußere Umstände verhindert gewesen, zu erscheinen. Späterhin wird die Aufnahme durch unterstützten Vorschlag und Wahl mit der Sonderbestimmung erfolgen, daß die nicht an leitender Stelle stehenden Beamten durch ihren Direktor, sofern dieser dem Bunde angehört, vorzuschlagen sind.

Die neue Organisation findet ihre Aufgaben in verschiedenen Richtungen. Einerseits handelt es sich um die Förderung musealer Arbeit durch gegenseitige Anregung. Wohl stehen hierfür Zeitschriften und Korrespodenz zu Gebote. Allein sie vermögen es, wie die Erfahrung lehrt, nie, die lebendige Wirkung des persönlichen mündlichen Austausches und der gemeinsam in der Diskussion geübten Kritik zu ersetzen. Darüber hinaus gibt es Ziele — z. B. der Kreditgewährung bei besonders kostbaren Ankäufen —, die schlechterdings nur durch eine Organisation zu erreichen sind.

Andererseits wünscht der Bund den Museumsbeamten Rückhalt und entscheidende Auskunft in Fragen der Standesehre zu gewähren, die der Disziplinargewalt der Behörden nicht unterstehen. Und es gibt solche Fragen. Wohl wird durch Vorschriften des Dienstes der wesentliche Bereich der Pflichten und Rechte eines Museumsbeamten umschrieben, allein sein Verhalten der Öffentlichkeit gegenüber kann auf diesem Wege nie völlig geregelt werden. Es bleibt vielmehr dem persönlichen Gefühl für Takt und Verpflichtetsein ein Spielraum übrig —, der sich leider durch die Erfahrungen des letzten Jahrzehntes als recht weit erwiesen hat. Es bestehen peinliche Meinungsverschiedenheiten darüber, inwieweit ein Museumsbeamter selber sammeln dürfe, ob er sich am Kunsthandel beteiligen oder materiell interessieren dürfe, ob er berechtigt sei, sich seine Gutachten honorieren zu lassen. Hier ist eine befriedigende und wirksame Antwort nur von einem Ehrenrat zu erwarten, der auf der Basis der Kollegialität errichtet ist.

Daß eine derartige Organisation zweckmäßig und zeitgemäß sei, daß sie also einem gegenwärtig empfundenen Bedürfnis entspreche, ist von W. von Bode in Nr. 32 dieser Zeitschrift ausgeführt worden. Die dort berührten Anlässe sind auch für die Begründer des neuen Bundes maßgebend gewesen. Dies festzustellen ist um so wertvoller, als es sich um ein spontanes Vorgehen von mehreren Seiten handelt. Denn wie Bodes Vorschläge augenscheinlich unabhängig von den Plänen des Museumsbundes erfolgt sind, so ist auch die von Koetschau ausgehende Anregung zu dem neuen Bunde zunächst im engsten Kreise weniger Beiteiligten erörtert worden — anfänglich noch vor dem Kriege und neuerdings seit dem letzten Spätherbst.

Man sieht, inwiefern sich die Absichten des Bundes mit denen Bodes begegnen und inwiefern sie von ihnen abweichen. Das Gemeinsame darf füglich betont und vorangestellt werden, weil es für die weitere Entwickelung der Sache erfreuliche Aussichten eröffnet. Wenn in Frankfurt von einer allgemeinen Fachgenossenschaft abgesehen und der erwünschte Verband auf die Museumsbeamten beschränkt worden ist, so war hierfür die Überzeugung maßgebend, daß die Wirksamkeit des Bundes in solcher Beschränkung nur gewinnen könne. Aus demselben Grunde wurde auch einer anderen weitergehenden Anregung keine Folge gegeben, die dahin ging, daß man den Bund auf alle Arten von Museen ausdehnen möchte, also auch die naturwissenschaftlichen Sammlungen einbeziehen sollte. Der Bund würde sich in solchem Falle in Sektionen zersplittern, während die gegenwärtig beschlossene Form der Vereinigung allen Beteiligten Aussichten auf ein einheitliches Übereinkommen eröffnet — sowohl in den fachlichen und sachlichen Angelegenheiten der Museumsarbeit, wie in den heikleren Fragen des standesgemäßen Verhaltens.

Wenn nun auch bei dem vorliegenden Plane die kunstgeschichtliche Forschung nicht in das Arbeitsgebiet des Bundes gehört, so muß doch gleich betont werden, daß seine Wirksamkeit allerdings der

Wissenschaft bedeutsame Dienste verspricht, da jede Förderung musealer Einrichtungen eine Erleichterung der Studien bedeutet. Auch sind es nicht allein die Museen und ihre Beamten, welche der Bund angeht, sondern auch die höheren Verwaltungsbehörden, weil er ihnen sowohl für museale Einrichtungen wie für Fragen der Personalien als Auskunftsstelle zur Verfügung stehen wird.

Die Geschäfte des Bundes werden für drei Jahre von dem Leiter eines als Vorort erwählten Museums geführt. Zum ersten Vorort ist die Hamburger Kunsthalle bestimmt worden. Als Ort der nächsten Jahresversammlung im Mai 1918 wurde München ausersehen.

* * *

Inzwischen ist der Redaktion zu den hier in letzter Zeit behandelten Fragen eine weitere Zuschrift aus dem Leserkreise zugekommen; und zwar von einem hohen Staatsbeamten. Mit Erlaubnis des Verfassers geben wir seine Äußerungen hier wieder:

»Als regelmäßiger Leser der Kunstchronik habe ich mit großem Interesse die Anregungen und Äußerungen verfolgt, die in den letzten Wochen über die Gutachter-Tätigkeit und die Organisationsfragen veröffentlicht worden sind. Da in Ihrer letzten Nummer ein Nicht-Kunsthistoriker das Wort ergriffen hat, so möchte auch ich eine Bemerkung nicht unterdrücken, die sich mir aufgedrängt hat. Soweit Organisationen gesunde wirtschaftliche Ziele haben (z. B. Mindestlöhne, Verkaufsbestimmungen u. dergl.), an deren Innehaltung der weitaus überwiegende Teil des betreffenden Berufskreises gleichmäßig interessiert ist, haben sie sich meist als wirksam und zweckmäßig erwiesen. Inwieweit für die Kunsthistoriker die Voraussetzung für eine wirtschaftliche Organisation zutrifft, vermag ich nicht zu sagen. Nur vermute ich, daß bei den beamteten Kunsthistorikern sich der Staat in seine wirtschaftlichen Verfügungen nicht hineinreden lassen wird. Höchst schwierig aber liegen die Dinge, wenn es sich um Maßnahmen handelt, die sich um einen sogenannten Ehrenrat gruppieren, dem sich die in der freiwilligen Organisation befindlichen Mitglieder freiwillig unterwerfen sollen, die außen Bleibenden aber nicht. Hier ist der Keim zu einem häßlichen Denunziantentum gegeben; ganz besonders, wenn etwa der Versuch gemacht werden sollte, Kritik oder Beschwerden auch an solchen Berufsgenossen zu üben, die dem Verein gar nicht angehören, also den Ehrenrat gar nicht anerkennen. Mir ist aus meiner Praxis von einer Berufsgruppe, die einmal etwas ähnliches versucht hatte, bekannt, daß die von vortrefflichen und für die gute Sache begeisterten Männern ins Leben gerufene Unternehmung auf diesem Wege nach kurzer Zeit unter den verdrießlichsten Erscheinungen wieder in die Brüche ging. Vielleicht ist meine Äußerung insofern überflüssig, als die Herren, die sich jetzt mit der Gründung beschäftigen, solche Vorgänge kennen und bei der Einrichtung ihrer Organisation schon darauf Bedacht nahmen.«

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

(Fortsetzung aus der vorigen Nummer)

In einem anderen Aufsatz der Gazette des Beaux Arts wird erzählt von Bemühungen französischer Frauen, die Französische Puppe wieder aufleben zu lassen (La renaissance de la poupée française). Die der Witwe von Pierre Goujon sind nett, aber konventionell.

Georges Servières gibt hier den ersten einer Reihe von Aufsätzen über die Ausstattung von Kirchenorgeln usw., dabei Abbildungen der Cantoria von Donatello in Florenz, der Orgeln im Straßburger Dom und im Dom von Amiens, der Zeichnung von Jacques Cellier (15. Jahrhundert) für die alte Orgel der Kirche in Reims usw.

Fast jede »Gazette« bringt einen Aufsatz über einen modernen Maler oder Stecher; in der August-Nummer galt dieser Jean Frélaut, in der Dezember-Nummer Roger Grillon.

Soweit die französischen Zeitschriften. Wir haben länger dabei verweilt, als bei so alten Lieferungen berechtigt erscheint, jedoch gibt es keine neueren Nachrichten aus Frankreich. Die Gazette des Beaux Arts, die in März herausgekommen sein muß, haben wir noch nicht erhalten.

Dasselbe gilt von den italienischen Zeitschriften.

Von dem »Bulletino della Commissione archeologica di Roma« traf der Jahrgang 1915 ein, aber noch nicht das Heft über 1916, was aber noch nicht zu bedeuten braucht, daß es nicht erschienen ist.

Von »L'Arte«, der gediegenen monatlichen Zeitschrift unter der Direktion von Adolfo Venturi, haben wir bis heute auch nur die Hefte von 1916.

Finden wir in der Gazette hier und dort Spuren von Feindeshaß, der ja leider sogar in die Wissenschaft eindringt, so ist davon in diesen italienischen Aufsätzen gar nichts zu finden. Die deutschen Mitarbeiter, Graf A. Erbach v. Fürstenau, Dott. A. Haseloff, Dott. G. Pauli, Prof. A. Schmarsow, Dott. P. Schubring, W. v. Seidlitz, Dott. Graf v. Vitzthum finden auf der Innenseite des Umschlages noch alle ihren Namen wieder.

Anfangs 1916 hat L'Arte, ihrer Gewohnheit gemäß, ein Februar- und ein Aprilheft herausgegeben, nachdem kamen im August und Dezember Doppelhefte heraus.

Ein gelungener Zufall ist es, daß bei den Beiträgen zur Kunst Correggios von Venturi in der Februar-Nummer u. a. eine Abbildung der »Geburt Jesu«[1]) vorkommt, welches Gemälde die Familie Crespi der Brera in Mailand hat schenken müssen, um die Erlaubnis zu bekommen, die oben von uns erwähnte »Schiavona« aus Italien auszuführen. Bei den 15 Photographien nach Correggio, die diesem Aufsatz beigefügt sind, befinden sich mehrere nach Bildern aus Privatsammlungen, u. a. »Il Congedo«[2]), Der Abschied von Jesus und Maria, mit einer Landschaft im Hintergrunde, während das Ganze im Lichte des

1) Henry Thode, Correggio, Abb. 2, Seite 7.
2) Henry Thode, Correggio, Abb. 8, S. 14.

scheidenden Tages gehalten ist. Es gehört der Sammlung Benson in London. Von dieser Sammlung, die Beispiele sienesischer, florentinischer, ferrarischer, mailändischer, umbrischer und venetianischer Kunst enthält, ist 1914 in London ein Katalog erschienen: »Catalogue of Italian Pictures, collected by Robert and Evelyn Benson«. Von wem er bearbeitet ist, haben wir nicht erwähnt gefunden.

Bei den neuen Veröffentlichungen wird auch Walter Bombes »Flandrische Maler des 16. Jahrhunderts in Perugia« genannt, sowie Corrado Riccis Studie »Quanto costò la construzione della chiesa di San Vitale.« (Felix, Ravenna, Lf. XVII Januar — März 1915). Dort schätzt Ricci den Bau auf 400 000 Lire.

Im April — Juniheft dieser selben Serie schrieb Corrado Ricci über die Brüder Ragazzini, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Umbrien, den Abruzzen und in den Kirchen von Ravenna gemalt haben.

Im Augustheft von l'Arte fanden wir einen reich illustrierten Aufsatz von Antonio Muñoz über barocke und antike plastische Kunst, die beide miteinander verglichen werden. Der Autor untersucht, wieweit das Barock von der antiken Kunst beeinflußt worden ist, um dann zu folgendem Schlusse zu kommen: im allgemeinen kann man sagen, daß bei den Bildhauern vom Ende des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts keine Nachahmung der antiken Formen vorkommt, jedenfalls sehr selten, auch nicht, wenn sie zur Darstellung klassische Gegenstände auswählen, ausgenommen bei zwei Terrakotta-Büsten (die bei diesem Aufsatz reproduziert sind) von Giuseppe Mazzuoli, die Diana und Endymion darstellen. Die erste geht zurück auf eine antike Diana, die zweite auf einen hellenistischen Satyr. Dies läßt sich dadurch erklären, daß Mazzuoli in der Schule von Cafà erzogen ist und also noch von Ercole Ferrata und Bernini beeinflußt wurde.

Die Bildhauer der Romanischen Schule wissen nicht (ebenso wie ihre französischen Zeitgenossen, wie Bouchardon, Puget und andere) in den klassischen Geist einzudringen, aber während sie von der Antike frei zu bleiben wissen, behandeln sie die wieder neue Kraft gebenden Elemente, die gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts die neue Kunst, die neo-klassische, bestimmen wollen.

Darauf folgen ein paar kleinere Aufsätze; von Ludovico Frati über Beltramino da Bologna, von Corrado Ricci über verschiedene Denkmäler und Porträtbüsten des Papstes Sixtus V. und von Paolo über einen unbekannten Nachfolger von Michelangelo da Caravaggio, Niccolò Musso da Casalmonferrato.

Die Maler von der Kirche Santa Croce in Florenz: Francesco di Simeno, Francesco Rizzo, Vincenco und Giovanni de Vecchi, Geralomo, Francesco und Pietro Paolo Santacroce, werden in einem sehr methodisch angelegten Aufsatze von Giuseppe Fiocco behandelt. Beigefügt ist ein Katalog der Werke der Meister von Santa Croce und ihrer Schule, eingeteilt nach Malern und Aufbewahrungsorten.

Marie Perotti schreibt über die Kunst Gian Battista Gaullis, des Malers der Decke in der Jesuskirche in Rom, von dem die Galeria nazionale in Rom ein Porträt Berninis besitzt.

Im allgemeinen sind alle Aufsätze in L'Arte reich mit Illustrationen versehen und auch das Äußerliche macht wie immer einen sauberen Eindruck.

So auch der erste Aufsatz im Dezemberheft über Gentilesschi und seine Tochter, Artemissia Gentilesschi, von Robert Longhi, mit 40 Photographien geschmückt. Zugefügt ist ein Katalog der wiederaufgefundenen Werke von Gentilesschi und noch eine Reihe derjenigen seiner Arbeiten, die auf irgendeine Weise verloren gegangen oder uns jedenfalls unbekannt sind, die aber in der Literatur, in Biographien, Führern oder Katalogen von Sammlungen usw. genannt wurden.

Eine wertvolle Überraschung ist der Aufsatz von Adolfo Venturi über die Zeichnungen von Raffael vor seiner römischen Zeit. Viele dieser feinen distinguierten Studien sind hier reproduziert, meistens nach Blättern im Museum Wicar in Ryssel, der Universitäts-Galerie in Oxford, den Uffizien, dem British Museum, dem Louvre und der Albertina. Der Louvre kann die wunderschöne Zeichnung von der schönen Gärtnerin und von der hl. Katharina von Alexandrien sein eigen nennen. Man sieht also, daß die Kunstgelehrten in Italien ruhig in ihrer Arbeit fortfahren und sich bestreben, auch in diesen Zeiten die Kenntnis der mächtigen Kunst ihres Vaterlandes zu verbreiten und ihrer Geschichte feste Unterlagen zu geben.

In einem folgenden Aufsatz werden wir sehen, woran man inzwischen in England und in Holland gearbeitet hat. *V.*

DIE FRÜHJARSAUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

Alle Schwierigkeiten, die eine kleinere Künstlergruppe Junger und Jüngster bei den heutigen Verhältnissen behindern könnten, repräsentativ aufzutreten, sollen willigst in Erwägung gezogen werden; dennoch will sich der erste Eindruck nicht hinwegraisonnieren lassen, daß es sich bei der diesjährigen Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession nur um einen improvisierten Appell handelt, bei dem man leichter Hand die Flagge »Schwarz-Weiß« gehißt hat. Mehr leidige Pflicht als freudiger Stolz scheinen am Werke gewesen zu sein, als die engeren Mitglieder sich in dem größeren Mittelsaal zu Gruppen und Grüppchen zusammenfanden, ohne jedoch dadurch das peinliche Gefühl schwindelerregenden Gewoges zu bannen, das durcheinandergehende Etagen kleiner und kleinster Blätter erregen müssen. Aber auch diese technischen Rückstände mögen in den wenig brauchbaren Räumen ihre Entschuldigung finden. Was aber hat man getan für eine würdigere Disziplinierung der Massen? Sollte nicht eine kleinere Schar ihre Kräfte sammeln und repräsentativer auftreten? Dann hätten die Wände ihre Mittelpunkte haben können, nicht etwa um einer schalen, dekorativen Anordnung willen, sondern um des allgemeinen Niveaus. Es muß natürlich jedem Mitglied die freie Wahl, auszustellen wo er will, überlassen bleiben. Für die Vereinigung muß aber

die Ökonomie ihrer Gesamtkraft ein leitendes Motiv sein. Einer der wichtigsten Anziehungspunkte dieser Gruppe geht jedoch verloren, wenn der Vorsitzende Corinth selbst sich mit nur einem kleinen Atelierrest an der Veranstaltung beteiligt und sein gezeichnetes und radiertes Werk zur selben Stunde am andern Ort (Salon Gurlitt) zeigt. Auch Jaeckel nahm in einer Kollektivausstellung seiner Graphik im Winter sein Bestes voraus; ebenso Büttner. So droht die Frühjahrsausstellung der Berliner Sezession zu einem lästigen Vereinsarrangement herabzusinken.

Schon gelegentlich der Besprechung der Corinth-Ausstellung bei Gurlitt mußte auf das merkwürdige Übergewicht der Zeichnung gegenüber den eigentlichen graphischen Techniken hingewiesen werden; und auch diese Ausstellung läßt die Graphik in den Hintergrund treten; vielleicht doch nicht als einen bloßen Zufall. Es wäre schwerlich ein Gewinn, wenn der letzte Rest artistischer Reize, das letzte Spiel der Vergnügen der Sinne in diesen Techniken zugunsten des bloßen Ausdrucks, mit dem die Zeichnung noch unmittelbarer fertig werden soll, getilgt werden sollte. Und noch einmal sei darauf hingewiesen, daß nicht nur der Graphiker den Maler, sondern auch der Zeichner den Graphiker schon oft stark kompromittiert hat. Wenngleich bei Jaeckels Aktzeichnungen, die zu den interessantesten Blättern der Ausstellung zählen, die Freude an der Sicherheit des Könnens und der Leichtigkeit der Gruppenbindung jenes Gefühl nicht aufkommen lassen möchten, so könnte ihre schlafwandelnde Sicherheit für die Entwicklung des Malers manches befürchten lassen, da die Abstraktion im Bilde dann sehr bald in einen Manierismus ausarten müßte. Zwar soll man ja bekanntlich keinem Werke die Mühe anmerken, die es gekostet hat. Ein Programm aber, das ein neues Kunstblatt für die werdende Kunst aufstellt und das »an Stelle des formelhaft Schönen, glitzernd Gefälligen, sinnlich Reizsamen das Schöpferbegehren, die gottvolle Innerlichkeit setzt«, könnte die Kunst leicht in die gefährliche Nähe der Zungenredner bringen. Und außerdem scheinen die eigenwertigen Persönlichkeiten oft nur in der Treibhausluft hochgespannter Ateliergespräche geboren zu werden. Man spürt bei Erich Waske und Benno Krauskopf deutlich die Gefolgschaft, die sie der Art Jaeckels in seinen vier großen Bildern vom vorigen Jahre geben. Besonders bestrebt sich Krauskopf, nicht ohne freien Blick, über die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinung zu der einen Ausdruckskraft so hinzugleiten wie Jaeckel. Daß er dabei fast spielerisch mit dem Schwarz auf der Fläche umherhüpft, ist eins jener Symptome werdenden Manierismus, in den Jugend geraten wird, wenn sie aus der Zeichnung das technische Endresultat zu machen geneigt ist. Und die Seele, die ihm unmittelbar unter der Epidermis zu sitzen scheint, bedrückt uns bei seinem Selbstporträt so sehr, daß wir nicht zur freien Entscheidung zu kommen vermögen, ob es sich hier wirklich um einen starken komprimierten Willen oder nur um eine japanische Schauspielermaske handelt. Erich Waske schließt dagegen die Zeichnung zum dekorativen Bildeindruck Jaeckels zusammen und bemüht sich um die großen Themen, denen leider ein illustrativer Rest noch anhaftet. Er lebt mehr über seinem Gegenstand als in ihm, und erst eine reifere Entwicklung seiner Ausdrucksmittel könnte ihn zu Gestaltungen aufsteigen lassen. Von ost- und westgalizischen Genies haben wir in letzter Zeit schon so oft das starke Brausen ihres ersten Höhenfluges und dann nie wieder etwas vernommen, daß man für das Urteil über die dritte neue Bekanntschaft, die diese Ausstellung vermittelt, mit Jakob Steinhardt, einige Zeit erbitten möchte. Auch von ihm gibt es nur Zeichnungen. Sein Thema, die Jeremiasklage des polnischen Juden: mehr Gesichte einer Idee, wie ein Stück Leben, und die Seele auch bei ihm unmittelbar unter der Haut. Gegenüber den anderen beiden Suchern hätte er das Glück des beschränkten Erlebnisses, wenn Sentimentalität seine starke Gestaltungskraft nicht einlullt, und das Symbol nicht zur Illustration herabsinkt. Steiner-Prag ist diesem Sentiment vollständig erlegen. Die zehn Blätter, die er zum »Golem« lithographiert hat, gehen mit anspruchsvoller Phantastik, die meist Effekt, höchstens einmal Überraschung erzeugt, über die Symbolik des Buches hinaus. Die Illustration nimmt überhaupt einen größeren Raum auf dieser Ausstellung ein und könnte als gutes Zeichen begrüßt werden, dem modernen Gestaltungstrieb einen kleinen Schuß beharrender Intelligenz beizumischen, wie auch andererseits, den Schwerpunkt des schönen Buches nicht nur auf der bloß kunstgewerblichen Seite zu suchen. Was jedoch Finetti in seinen zwölf Radierungen zu »Carmen« weiterspinnt, bleibt mit Geschmack unter einer besonderen Eigenart, und Scheurich ist in seinen 25 Zeichnungen zu Heines Italienreise so höflich und eklektisch elegant, wie man es nur sein kann. Schinnerer weiß dagegen in seinem zyklischen Empfinden den gehaltvollen Moment rege zu halten und trifft oft mit wenigen Strichen, mit einer Formensprache ohne jede Allüre seinen Gehalt. Auch Büttners Erzählerkunst, die bald grübelnd eigenwillig, bald lyrisch andächtig sich bewegt, weiß ihre Momente zu klar empfundenen Gestaltungen zu verdichten. Daß der Zeichner Ury sympathischer berührt als der Maler Ury, liegt in dem Verzicht auf das Symbolische, das sein Empfinden in der Malerei zu grellen Unwahrheiten zwang. Wo er in den Zeichnungen einen Ausschnitt des Lebens gibt, oft vielleicht nur Illustrator ist, ist auch seine Technik, nicht ohne Anlehnung an die Franzosen, von besonderem Reiz. Rein sachlich vermögen dagegen nur die anspruchsvollen Reihen von Strucks Lithographien aus dem anthropologisch interessierten Werk »Kriegsgefangene« und die künstlerisch kaum zu rechtfertigende Aufmachung der Pallenberg-Mappe von Charlotte Berend anzusprechen, während Max Fleischers 14 Pinselzeichnungen mit Motiven aus Java und Neu-Guinea das ethnographische mit dem künstlerischen Interesse so zusammengehen lassen, daß dennoch neben der Eigenart des Künstlers die Kraft seines Stoffes sich frei entfaltet.

Daß man nur vereinzelt die eigentliche Graphik, besonders die Radierung, antrifft, wurde schon eingangs aufgeführt, und so bleibt überdies nur zu berichten, daß von den Bekannten, wie Ph. Frank, P. Paeschke, Reifferscheidt, Oppler u. a., keiner zu seiner bekannten Art etwas hinzugefügt hat. So mag man denn wohl selbst das etwas gleichgültige Beieinander gefühlt haben und hat dem Programm, das empfiehlt, unsere Meister der Vergangenheit zu ehren und sich zu bemühen, den Geist unserer Zeit erfassend, ihnen nachzustreben, allzu reichlich Gebrauch gemacht. Mehr Pietät als im vorigen Jahr hat man leider auch nicht gezeigt, sondern sich mit Gelegenheitsstücken, die wohl bequem zur Hand waren, begnügt. Uninteressante Menzels neben schwachen Krüger- und Spitzwegzeichnungen; dazwischen Marées, Thoma und das »Monumentalgenie« Waldschmidt, der schnell enttäuschte; weiter 40 Zeichnungen von Dettmanns Kriegszeichnungen, eine Reihe von Boehle, eine andere von Greiner usw.; doch überall mehr Verlegenheit als Reichtum. Und zuletzt beim Schluß der Wanderung entdeckt man am Eingang einen Raum mit mittelalterlichen Buchmalereien. Stauffer-Bern sprach einmal sehr ernstlich von dem unheilvollen Einfluß der Kunstgeschichte auf das künstlerische Gefühl und den freien Geschmack der eigenen Zeit. Die Jungen, denen dieser Kampfplatz gehört, sollten nicht dulden, daß die alten Herren ihnen da im Wege stehen, und selber wissen, wie verhängnisvoll Vorbilder oft sogar »eigenwertigen Persönlichkeiten« werden können. *W. KURTH.*

WIENER AUSSTELLUNGEN

Anton Hlavaček

Der Wiener Maler Anton Hlavaček vollendete am 7. Mai sein 75. Lebensjahr; der Kunstsalon Kende feierte diesen Anlaß mit einer Kollektivausstellung seiner Werke, die Wiener Tagespresse mit Lobeshymnen, deren Überschwenglichkeit den Jubilar nicht ehren kann, weil vollkommene Kunstfremdheit aus diesen seltsam schwärmenden Ergüssen spricht. Dem durch starke Menschlichkeit und rings ausgreifende geistige Regsamkeit so sympathisch anmutenden Nestor der Wiener Landschaftsmalerei wird man durch Artikel nicht gerecht, die den Jargon der landläufigen Tageskunstschreiberei wie parodierend auf einen ungeeigneten Gegenstand anwenden; er stellt ein merkwürdigeres Problem dar, wie er ein Stück Vergangenheit unberührt durch die Stürme der Gegenwart trägt; mehr noch, eine Art Landschaftsauffassung, die schon in seinen Lernjahren unlebendig und farblos gewesen war, treulich hütet; Albert Zimmermanns Naturwiedergabe ist bei Hlavaček in Ehren grau geblieben. Wie in einem verschlossenen Garten hat sich dessen Künstlerlaufbahn abgespielt; was er vom Lehrer empfing, hat er als unveräußerliches und unveränderliches Schulgut gewahrt und gehegt; nichts verlernt, nichts verbessert, die Starre jener nach einigen überlieferten Typen idealisierenden Auffassung durch die Unbeweglichkeit seiner persönlichen Auslegung fast zu dogmatischer Strenge versteifend. Wir haben verlernt, solchen Grad von Schülertreue mit der Lebendigkeit der Kunst vereinbar zu finden; mag hie und da ein bescheidenes Studienblatt ein unmittelbares Erlebnis der Natur ahnen lassen, im ganzen und großen versagt vor diesem Verzicht auf persönlichen Anteil am Geschauten und auf ein Nachschaffen landschaftlicher Stimmung mit malerischen Mitteln der Begriff der Kunst. Es ist ein Handwerk, das hier geübt wird; geübt wird mit allem Treu und Glauben guter alter Zeit, mit redlichem Festhalten an ererbter Väterweise und mit biederer Verachtung allen unehrlichen Gebarens, in alledem die routinierte Gewerblichkeit sittlich weit überragend, mit der so viele, die um nichts begabter sind als dieser stolze Verzichter, die wechselnden Kunstströmungen dem großen Publikum mundgerecht zu machen wissen. Bei aller Ehrenhaftigkeit doch nur Handwerk; wie ein altzünftlerischer Goldschmiedemeister oder ein sonstiger Vertreter aussterbender Handwerksgerechtigkeit sitzt Hlavaček bei seiner Arbeit, denkt mit leichtem Spott an das hastige Treiben derer, die mit den lumpigen Tagesmoden laufen, und macht sein Ding, wie ers vom Meister gelernt. Gern knüpft er seine Bilder zu Serien zusammen, fährt den Stift in der Hand donauabwärts und hält jede Station in einem Bilde fest oder malt zwanzig Ansichten von der »Habsburg«, dem Stammschloß des österreichischen Kaiserhauses; oder er zieht Strich um Strich das Stadtbild Wiens nach und gibt — wie in dem Riesenpanorama, das dem Museum der Stadt Wien gehört — ein Mittelding von Ansicht und Aufnahme, von Kunst und Topographie in ähnlicher Weise, wie es etwa die Vedutisten des 17. Jahrhunderts getan haben. Aber dieser Handwerker der Landschaft träumt nach sauren Wochen von frohen Festen; der engen Sphäre, in die er gebannt ist, entwächst, entwuchert ein grenzloses Traumreich. Nirgends wird die Welt- und Gegenwartsfremdheit Hlavačeks deutlicher als in dieser Sonntagspoesie armer Leute; seine Ahasvere, Gralsburgen und Sehnsuchtsvisionen sind faustdick romantisch; ihre grellen Lichteffekte und ihr sentimentales Pathos erinnern an Bühnenbilder von Vorstadttheatern, die das Entzücken des naivsten Publikums bilden. In kleinen Provinztsädten ist dieser flausröckige Künstlertyp nicht selten, der Kleines schafft und Großes träumt und in seiner Isoliertheit den Maßstab für sich und andere verloren hat; daß aber ein solcher Maler in einer Großstadt lebt, gibt ihm einen fast märchenhaften Anreiz. Von Waldmüller bis Kokoschka sind alle neben ihm geblieben, der Aufschwung der Gründerjahre, der Jubel der Makartzeit, das Brausen der Sezessionsanfänge — alles ist spurlos an ihm vorübergegangen; Hlavaček blieb, was er war, an seinem Weg und Wert nie zweifelnd, ein gerader, stolzer aufrechter Mann, der als menschliche Erscheinung vielen weit überlegen ist, neben deren Werken die seinen wie Seltsamkeiten aus unvordenklichen Zeiten erscheinen.

Georg Kars

Georg Kars gehört zu jener deutschen Künstlerjugend, die vor dem Kriege in Paris ihren letzten Schliff zu gewinnen bemüht war; er erwarb dort den

sicheren Schick, den feste Kunsttradition und alte Kultur als müheloses Geschenk gewähren, einen Sinn für knappen Ausdruck, eine Fähigkeit zu witziger Illustration. Damals konnte er wie auf dem Wege zum unterhaltlichen Boulevardier erscheinen, heute, da er mit all jenen guten Gaben an ein neues Stoffgebiet herangetreten ist, wird der wahrhafte und eigentliche Sinn dieser Pariser Studienjahre deutlicher. Wie so vielen anderen deutschen Malern seit hundert Jahren hat sich auch Kars in der mit tausend Keimen schwangeren Luft von Paris eine Kruste gelöst, die ihm die volle und freie Entfaltung gehemmt hatte; wie in einer anderen geistigen Konstellation und anderen künstlerischen Temperamenten einst Italien hat dann Paris anregende Antriebe zu künstlerischem Aufleben geboten, die in der dünnen geistigen oder der dumpfen materiellen Atmosphäre Deutschlands fehlten; die Künstler wurden nicht Franzosen, sondern nur ihrer Eigenart bewußter und froher. Auch Kars ist ein Beispiel für diesen typischen Vorgang. Er zeichnet nun mit weltmännischer Freiheit armselige Dörfer, schlichte Bauernmädchen, Kriegsgefangene, eine Wiese mit Weidetieren; es schadet diesen einfachen Stoffen nicht, daß Auge und Hand sich so fein und tief kultiviert haben. Die alte Freude an der Pointe führt zum Verständnis des Wesentlichen, der Sinn für scharfen Ausdruck zu klarem durchsichtigen Aufbau; Kars besitzt einen wohltuenden Zeichnungsstil, in dem — wie so häufig in der Kunst — das Künstlichste zum Natürlichsten umschlägt; alles wirkt schlagend selbstverständlich, weil es ganz durchdacht und wohlerwogen ist. In der kleinen Ausstellung der Galerie Arnot sind nur Zeichnungen zu sehen; sie zeigen das Talent des Künstlers, vielleicht auch seine Beschränkung; aber hoffentlich sind sie Stückwerk und Arbeitszeug, aus dem durch erhöhte Anstrengung dereinst ein starkes reifes Ganzes hervorgehoben wird. *HANS TIETZE.*

NEKROLOGE

Mit **Professor Dr. Wilhelm Effmann,** Ehrendoktor der Universität zu Münster i. W. (geboren am 14. September 1847 zu Werden a. d. Ruhr), dessen am 23. Mai erfolgten Tod wir bereits in der vorigen Nummer kurz meldeten, verliert die deutsche Kunstgeschichtswissenschaft ihren bedeutendsten Kenner der Karolinger- und Ottonenzeit und einen Gelehrten von seltener wissenschaftlicher Vielseitigkeit. Nach einem abgeschlossenen mehrjährigen Studium der Philologie und Geschichte zu Bonn studierte er an der Berliner Bauakademie Architektur und trat als Bauführer in den Staatsdienst. Später bezog er, um eine Arbeit über Baurecht vollenden zu können, die Berliner Universität als Student der Rechtswissenschaft. Dieser wissenschaftlichen Vielseitigkeit, mit welcher der nur allzu bescheidene, verdienstliche Gelehrte unter seinen Fachgenossen ganz vereinsamt dasteht, verdankt er eine Reihe größerer baugeschichtlicher Arbeiten, die in der philologisch-historisch kritischen Behandlung der Quellenschriften wie in den technisch einwandfreien, eigenen architektonischen Rekonstruktionen grundlegend für die Geschichte der frühmittelalterlichen Kunst geblieben sind. Arbeiten von überraschenden Ergebnissen, zu denen eben nur ein Philologen-Architekt wie Effmann befähigt war! Neben der Fülle wissenschaftlicher Aufsätze veröffentlichte er in Buchform im Jahre 1888 »Die vorchristlichen Altertümer im Gaue Süderberge«; 1890 »Die St. Quirinus-Kirche zu Neuß« und »Heilig Kreuz und Pfalzel. Beiträge zur Baugeschichte Triers«; 1899 »Die Glocken der Stadt Freiburg i. d. Schw.« und den ersten Band der »Karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden an der Ruhr«; eine Arbeit von fabelhafter Gelehrsamkeit und Können, 1912 »Centula. Eine Untersuchung zur Geschichte der kirchlichen Baukunst der Karolinger-Zeit«, ganz überraschend in den Ergebnissen! Aber vielleicht noch bedeutender ist Effmanns wissenschaftlicher Nachlaß, mit dessen Ordnung und Herausgabe der Verblichene noch kurz vor dem Tode zwei seiner Freunde beauftragt hat: eine druckfertige Arbeit über die Abtei-Kirche zu Corvey, eine Arbeit über St. Maria im Capitol zu Köln, die ottonischen Bauten zu Hildesheim und der zweite Band der karolingisch-ottonischen Bauten zu Werden. Effmanns Bedeutung für die baugeschichtliche Forschung kann erst nach Sichtung seines wissenschaftlichen Nachlasses richtig gewürdigt werden. Ich komme darauf noch zurück. *Richard Klapheck.*

Der Maler **Artur Daenewald** ist im Alter von 39 Jahren an der Westfront gefallen. Als Meisterschüler von Artur Kampf hat er sich mit Erfolg an größere Aufgaben gewagt, von denen besonders einige der großen Wandgemälde im Festsaale des Hotels Adlon genannt seien.

PERSONALIEN

Professor **Hugo Lederer** ist zum Mitglied der Dresdener Akademie der Künste ernannt worden. Die gleiche Auszeichnung erfuhren Professor **Lovis Corinth** und Professor **von Haug.**

AUSSTELLUNGEN

Düsseldorf. Zwei Nachlaßausstellungen bietet die städtische Kunsthalle. Die eine ehrt einen Frühvollendeten, den Bildhauer Gregor v. Bochmann d. J., der bereits im ersten Kriegsjahre, im September 1914, den Kämpfen an der Aisne zum Opfer fiel. Die andere ist dem Gedächtnis Ernst Boschs gewidmet, der im hohen Alter von 83 Jahren am 22. März verschied.

Bosch lebte in der Vorstellung seiner Zeitgenossen als Genremaler. In den Museen (Hamburg, Bremen, Hannover) ist er nur in dieser Eigenschaft vertreten. Er hat viel Ähnlichkeit mit Hiddemann, mit dem er eine Zeitlang zusammen arbeitete. Der große, ja ungeheuer zu nennende Erfolg des bürgerlichen Genres der Knaus und Vautier setzte sich auch für schwächere Düsseldorfer Kunstgenossen der Vielgefeierten in Erfolg und Ruf um. In den Sittenbildern Boschs, so wenig zeitgemäß sie in ihrer entwaffnenden Einfalt den Heutigen vorkommen mögen, lebt ein feines Gefühl für das Interieur und alles Landschaftliche. Viel weniger von überkommener Bildkomposition steckt in den landschaftlichen Hintergründen mancher Genrebilder als in den Figuren des Vordergrundes.

Die Nachlaßausstellung gibt den Schlüssel zum Verständnis dieses Dualismus, indem sie sich glücklicherweise auf Ölstudien meist älteren Datums beschränkt. Unter diesen sind Landschaften von einer Intimität der Auffassung und einer zarten, schmeichlerischen Delikatesse der Farbengebung, daß sie etwa auf der Deutschen Jahrhundertausstellung von 1906 mühelos sich einen Platz erobert hätten. Man wird daran erinnert, daß Bosch in den fünfziger Jahren Schüler Lessings gewesen ist, der damals bereits den Schritt von der Pseudoromantik seiner Anfänge zu dem schlichten, noch heute so sympathischen Realismus seiner Reifezeit getan hatte. Ganz unbefangen

sind Boschs Ölstudien, die er als etwa Fünfundzwanzigjähriger von malerischen Entdeckungsreisen am Rhein, an der Mosel und aus dem Elsaß heimbrachte. Es fehlt jede Konvention, und immer wieder bedauert man, daß auf dieser verheißungsvollen Grundlage nicht fortgebaut wurde. Ein altes Lied, dessen Refrain in der Düsseldorfer Kunstgeschichte oft wiederkehrt!

Da sind Interieurs aus dem elsässischen Städtchen Reichenweier, Höfe in Weiß, Braun und Kupfergrün, ein »Blumenfenster in Erbach« mit köstlich gemalten roten Fuchsien, eine Studie von durchsonntem hellgrünen Weinlaub auf weißem Grund, das hessische Bauernmädchen in schwarzer und weißer Landestracht auf dem Grün der Waldlandschaft, die Studie aus dem Angertal mit den verschiedenen Nüancen von breit und frei hingesetztem Grün. Wieviel malerische Kultur steckte doch in diesen alten Düsseldorfern der Schirmer- und Lessing-Zeit! Wie viele Rivalen hatte doch Andreas Achenbach, der Schirmer-Schüler, ehe er mit mächtigem Ruck sie alle aus dem Sattel warf und einer oft unverdienten Vergessenheit überlieferte!

Einige der schönsten dieser fast bildmäßigen, obschon nicht bildmäßig aufgebauten Landschaften haben sich die städtischen Kunstsammlungen für ihre »Studiensammlung« gesichert.

Einen wehmütigen Eindruck ruft die Gedächtnis-Ausstellung des so anders gearteten jüngeren Bochmann hervor. Der Tod rief ihn aus einer Krisis seines Schaffens, die um so ernsthafter gewertet werden muß, als es sich um einen Wendepunkt der Düsseldorfer Plastik an sich handelt. Gregor v. Bochmann, ein Schüler des Akademieprofessors Karl Janssen, ging vom Genre aus, folgte wie Janssen Anregungen malerischer Art, die eigentlich dem Wesen der Plastik ganz fernstehen, und wurde darin noch durch die Einwirkung der künstlerischen Atmosphäre des Elternhauses bestärkt. In der Figur des »Tauziehers« scheint er geradezu eine Figur aus den bekannten Strandlandschaften des Vaters ins Plastische übersetzt zu haben. Wenn er den Abschied eines jungen Seemannes von der alten Mutter schildert — jene große Bronzegruppe, die heute als Geschenk im Vestibül der Kunsthalle aufgestellt ist —, strebt er Wirkungen an, wie sie aus der Düsseldorfer Genremalerei uns vertraut, aber nicht immer lieb sind. Am ehesten befriedigt diese Art Bildhauerei, wenn sie sich der Kleinplastik zuwendet. Die kleinen Bronzegruppen in der Art der »Fischerfamilie« und ähnliche Motive aus dem holländischen Strandleben sind ganz ansprechend.

Es scheint nun, daß Bochmann selbst die Unfruchtbarkeit dieser Art von Bildhauerei erkannte und ohne Rücksicht auf die Erfolge, die sie ihm gebracht hatte, sich der neuklassizistischen Richtung zuwandte. Im Düsseldorfer Kunstleben war und ist sie durch Bosselt und Netzer vertreten. Die Stilstrenge, die einst am Rhein die Werke des Düsseldorfer Rauch-Schülers Gustav Blaeser auszeichnete, ist der einheimischen Plastik längst verloren gegangen. Künstler wie Hoetger und Lehmbruck, beide Schüler Janssens an der Akademie, hatten, nicht ohne Kämpfe, äußerlich und innerlich sich losgerissen und jeder in seiner Art einen gangbaren Weg versucht. Bochmann blieb in Düsseldorf und gelangte in den Jahren vor seinem zu frühen Tode in der Tat zu einer Vereinfachung der Form, wie sie am charakteristischsten die lebensgroße Figur einer »Badenden«, der Brunnenknabe am Düsseldorfer Gymnasium und die reizvolle Kleinplastik der »Kauernden« in der Galerie zeigen. Allerdings: der Einsatz war groß! Das Persönliche tritt in diesen Werken wie so oft bei den Neuklassizisten zurück und verflüchtigt sich fast vollkommen in dem letzten Werk, dem Relief des »Heldenlebens«, das für das Treppenhaus des Krefelder Museums bestimmt war. Hier haben die Elgin Marbles die letzte Erinnerung an Holland und die Bilder des Vaters ausgelöscht. Wer will wissen, ob der erst Sechsunddreißige den Weg aus dieser Zwiespältigkeit des Schaffens gefunden hätte? Einige sehr schöne, reife Bildnisbüsten scheinen am ehesten auf die innere Befreiung hinzuweisen, deren die ganze Düsseldorfer Plastik bedarf. *C.*

Wien. Eine liebenswürdige Doppelausstellung im Kunstsalon Halm und Goldmann erinnert uns daran, wie ungerecht und einseitig wir Künstlerinnen beurteilen, wenn wir ihre Arbeiten immer nur an männlichen Leistungen messen, denen sie bis zur Verwechslung ähneln oder die sie schwach und ähnlich widerspiegeln; denn hier sind zwei Künstlerinnen, die durchaus weiblich wirken und aus frauenhafter Empfindsamkeit, frauenhafter Liebe zum Kleinen und Kleinsten eine persönliche Note gewinnen. B. Lark-Horovitz zeigt Federzeichnungen aus Alt-Wien und aus Tirol, zierliche Blätter von minutiöser Feinheit, um die sich graziöses Ornament schwingt und ausbreitet, das seine Motive irgendwie aus dem Hauptbilde schöpft; eine reiche ornamentale Phantasie ergeht sich hier mit der Unbefangenheit und Unerschöpflichkeit eines mittelalterlichen Illuminators, arbeitet mit der sauberen Präzision eines Silhouettenschneiders vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Duft originell erneuter Almanachkunst liegt über diesen Blättchen, in denen sich eine gute Schulung und eine völlig unzünftlerische Auffassung liebenswürdig verbinden. Stärker macht sich die Beherrschung des Handwerks in Lilly Steiners graphischen Arbeiten geltend; feine Techniken — kalte Nadel — Vernis-mou — die ein Herausholen zarter Töne und schummriger Übergänge ermöglichen, werden bevorzugt und in ihren eigentümlichen Wirkungen glücklich gehandhabt. Diese technische Verfeinerung dient einer starken Naturempfindung; wie in der Serie »Winter im Hochgebirge« das Weiß sich dehnt und satte schwarze Linien in diese ungeheure Masse die Zeichen des Lebens ziehen und wie in Frühlingsbildern das Geäst einer gebrechlichen Birke umschmeichelt oder eine gewaltige Baumkrone, unter der der Blick auf die geordnete Häuserwirrnis der fernen Großstadt schweift, einer Domkuppel gleich getürmt wird, all dies sind gültige Beweise eines starken Erlebens dieser Natureindrücke, deren Abstraktion hier in zarten Nadelspielen Sprache gewinnt. Eine Ergänzung bieten ein paar Bildnisse; altmeisterliche Bleistiftzeichnungen von Kinderköpfen und — mit jenem Blick auf Wien aus Ober-St.-Veit wohl das Beste der Ausstellung — die Vernis-mou-Kopfstudie von Frau Bessie Loos, ein Bildnis gewiß nicht von divinatorischer Kraft, aber — möchte man sagen — von schwesterlicher Feinfühligkeit der Erfassung. *H. T.*

Johannes Bosboom (1817—1917). Anläßlich der hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages Bosbooms, des großen modernen holländischen Kirchenmalers, der in Deutschland im Gegensatz zu den andern Meistern der Haager Schule noch nicht nach Verdienst gewürdigt wird — in welcher deutschen Sammlung findet man beispielsweise Werke von ihm? — hat man in den Räumen des Haager Künstlerverein »Pulchri Studio« im Haag eine große Gedächtnisfeier veranstaltet. Ungefähr 220 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen des Meisters sind hier vereinigt, die zusammen ein Bild von der Vielseitigkeit seines Schaffens geben. Außer Kirchen aus allen Perioden seiner Kunst findet man ländliche Interieurs, Bauernstuben und -scheunen,

Strandlandschaften, Refektorien von Klöstern und Konsistorienräume aus evangelischen Kirchen. Außer den meisten holländischen Museen haben auch die Königin und viele Privatleute und Kunsthändler eingesandt. Der Katalog ist mit besonderer Sorgfalt zusammengestellt; die Masse der Gemälde sind angegeben, Signaturen und auch die Namen der betreffenden Kirchen, sowie eventuelle Datierungen, auch wenn Abbildungen der ausgestellten Werke bestehen, wird das erwähnt. Der gut ausgestattete und mit einigen Reproduktionen geschmückte Katalog bildet so ein wichtiges Dokument in der Bosboom-Literatur. Erwähnung verdient ferner, daß der bekannte holländische dekorative Künstler R. W. Roland Holst, der auch den Umschlag für den Katalog entworfen und die Anordnung des Druckes bestimmt hat, ein feines, zu feines Plakat gezeichnet hat, das als Wandschmuck vortrefflich wirken würde, aber an einer Anschlagsäule wegen seiner vornehmen Zurückhaltung und Innigkeit neben den vielen grellfarbigen und marktschreierischen Genossen nicht zur Geltung kommt. Wir hatten leider keine Gelegenheit, die Ausstellung selbst zu sehen und wollen uns hier mit einem Referat über einen Vortrag begnügen, den der Direktor des Mauritshuis, Professor A. Martin, der mit Fräulein Marius mit der Herausgabe eines größeren Werkes über den Meister beschäftigt ist, vor kurzem im Haag über Bosboom gehalten hat. Bosboom begann seine Laufbahn im Atelier des Haager Malers B. van Hove, wo er wie sein Lehrer zuerst nur Stadtansichten malte und auch beim Malen von Theaterdekorationen behilflich war. Schon frühe zogen Bosbooms Arbeiten die Aufmerksamkeit auf sich und bald wandte er sich mehr und mehr dem Genre zu, das seine Spezialität werden sollte, den Kircheninterieurs, nicht nur weil ihn das besonders anzog, sondern auch durch den Beifall des Publikums dazu ermuntert. Im Jahre 1835 unternahm er eine Rheinreise und besuchte Düsseldorf, Köln und Koblenz, 1837 ging er nach Belgien und 1839 nach Frankreich, besonders nach Rouen. Besonders in der zuletzt genannten Stadt, sowie in den belgischen Städten, in Löwen, Antwerpen, Brüssel, Ypern, Dixmuiden hat er in den Jahren viel gezeichnet und gemalt. Seine ersten Lorbeeren holte er sich denn auch in Belgien; ein typisches Werk aus dieser Zeit ist das »Lux in Tenebris«, das jetzt auch auf der Gedächtnisausstellung hängt. In dieser Zeit steht Bosbooms Kunst noch ganz im Zeichen des Religiös-Sentimentalen und erst um 1845 tritt das rein Malerische in den Vordergrund seines Interesses; er wählt dann auch holländische Kirchen zu Motiven. 1846 wird Bosboom mit der Schriftstellerin Toussaint bekannt, die eine Menge auf gründlichen Studien beruhende historische Romane geschrieben hat, 1851 kam es zur Heirat. Daß Bosboom durch seine streng kalvinistische Frau »der Maler des Protestantismus« geworden sei, wie man wohl einmal gesagt hat, bestritt Martin. Im Gegenteil, sein Stoffkreis erweiterte sich zu dieser Zeit; 1850 besuchte er die Klöster in Brabant, und aus demselben Jahre stammt auch seine erste Synagoge. In dem Jahrzehnt von 1850 bis 1860 vollzog sich bei Bosboom der Übergang zu einer mehr modernen Auffassung und Malweise, die Technik wird breiter und das rein Malerische wird die Hauptsache. Der romantische Einschlag, der sich in seinen orgelspielenden Mönchen, Frühmessen und ähnlichen Vorwürfen verriet, verschwindet bald und damit auch die gebogene, abrundende Linie, der »chique« Stil; an ihre Stelle tritt eine kräftigere, strengere Zeichnung, die jedoch ihre große Feinheit nie verliert. Unzählige technische Schwierigkeiten hatte Bosboom in diesen Jahren zu überwinden. In vielen Fällen wollte ihm das noch nicht ganz gelingen, besonders in den großen Kircheninterieurs, in den Breitbildern, wofür sich im Städtischen Museum in Amsterdam und im Teylermuseum in Haarlem Beispiele finden. Diese Periode findet ihren Abschluß mit dem schönen Gemälde der Bakenesserkirche in Haarlem, die 1860 entstand, und die sich im Museum Fodor in Amsterdam befindet. In der Folgezeit erfährt das Programm Bosbooms eine neue Erweiterung; 1861 malte er auch zum ersten Male Bauerninterieurs. Die wichtigsten Werke der folgenden Jahre sind die Kirche zu Alkmaar und ein Klostergang in Cleve (1866), die Kirche in Trier (1871), die in Maasland (1873). In demselben Jahre (1873) entstanden seine Studien in Scheveningen; 1876 besuchte er Zuidlaren, Midwolde, Haren und Stedum. Im Jahre 1880 bezog er ein neues Atelier in der Veenlaan im Haag und dort entstanden die wundervollen Aquarelle und die Meisterwerke seiner letzten Zeit. Am 14. September 1891 starb der Künstler in seiner Vaterstadt. *M. D. H.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 37. 15. Juni 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 38) erscheint am 29. Juni

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

II.[1])

Die englischen Zeitschriften kommen sehr regelmäßig heraus, nur erreichen sie uns oft erst nach längerer Zeit. Über das, was bis Ende 1916 erschienen ist, können wir sehr kurz sein, da wir dann in einem folgenden Aufsatz länger bei den Januar-, Februar- und März-Heften verweilen werden. Spätere haben wir noch nicht empfangen.

Unter den bekannten englischen Zeitschriften »Burlington Magazine«, »Connoisseur« und »Studio« ist das erste noch wie immer der gediegenste und enthält im allgemeinen die besten Aufsätze.

Der Charakter der englischen Zeitschriften ist noch ganz derselbe, wie vor dem Kriege. Sie richten sich wie immer hauptsächlich an den Sammler. Aufsätze über Einrichtungen von Museen, Erziehung von Kunsthistorikern und Künstlern, sowie andere prinzipielle Fragen, worüber man in deutschen Kunstzeitschriften so oft und so viel liest, findet man hier gar nicht. Auch kommen nur selten Veröffentlichungen von Archivalien vor. Daraus muß man aber nicht schließen, daß sie nichts Wissenschaftliches bringen; im Gegenteil, man findet hier manches Interessante zur Gemäldekunde und ausgezeichnete Beiträge zur Kenntnis verschiedener Arten von Kleinkunst. Von Plastik ist nur selten die Rede.

Nirgendwo hat sich das Sammlerwesen so stark entwickelt wie in England, diesem von altersher reichen Land, das schon so früh angefangen hat, die Kunst aller Länder, von Ost und West, Nord und Süd, an sich zu ziehen. England besitzt nicht nur so manche große Sammlung, sondern auch eine stattliche Anzahl von Einwohnern, die ein oder mehrere gute Gemälde, einige interessante Möbel, Porzellan oder Fayencen usw. ihr eigen nennen, oder die eine mehr oder weniger umfangreiche Sammlung besitzen, etwa von Zeichnungen, Kunstdrucken, Radierungen, Münzen, Spitzen, Waffen oder Stickereien. Was hier alles in den oft entferntesten Ecken versteckt ist, hervorzuholen und in weiteren Kreisen bekannt zu machen, ist eine dankbare Aufgabe, deren sich die meisten englischen Kunsthistoriker widmen. So veröffentlicht im Oktoberheft des Burlington Magazine der finnische Schriftsteller, Tancred Borenius, der schon seit Jahren in London über Kunst arbeitet, zwei norditalienische Zeichnungen aus der Sammlung von Sir Edward Pointer, Bart. P. R. O. Die eine, in roter Kreide, stellt zwei Gruppen von Geistlichen dar und rührt von Carpaccio her, die zweite, die Studie einer stehenden Frau, ist von Bartolomeo Mantegna. Das Novemberheft enthält einen sehr interessanten Aufsatz über Porträts von Carlo Dolci und S. van Hoogstraten von Lionel Cust und Archibald Malloch vom »Canadian Medical Corps«. Der letztere hat am 15. März 1916 in der »Royal Society of Medicine« über die historisch gewordene Freundschaft von Sir John Finch (1626 – 1682) und Sir Thomas Baines (1622—1684) gesprochen, die in einem Grab zusammen in der Kapelle von »Christ College« in Cambridge liegen. Während ihres Aufenthaltes in Toscana wurden ihre Bildnisse von Carlo Dolci gemalt, wie uns dessen Biograph Baldinuzzi in seiner »Notizie de Professori del Disegno« (Ausg. von 1717) mitteilt. Die beiden Bilder sind Eigentum von Mr. Finch und hängen in seinem Hause in Buxley-on-the-Hill. Ebendort hängt noch ein anderes interessantes Bild, worauf man Sir John Finch in seine Studien vertieft sitzen sieht im säulenumrahmten Eingang eines großen Gebäudes. Wahrscheinlich ist dies Gemälde das Gegenstück des in der Haager Galerie bewahrten Bildes von Samuel van Hoogstraten. Das Haus ist ein ähnliches; statt des Herrn steht hier aber eine Dame, die einen Brief liest, im Vordergrund, noch weiter vorne ein Hund. Der Dordrechter Maler van Hoogstraten hat von 1622—1666 in London gearbeitet. Captain Malloch vermutet nun, daß die im Haager Bild porträtierte Dame eine Schwester von Sir John Finch ist: Anne, Frau von Edward Conway. Diese Dame war, wie die beiden Freunde, eine Schülerin von Henry Moore, dem Platonisten aus Cambridge, und galt für sehr gelehrt. Im November 1653 war Finch in Padua, und wir wissen, daß er damals ein Porträt seiner Schwester aus Holland erwartete. Hoogstraten war in diesem Jahre wieder zurück in Dordrecht, nach seiner Reise nach Rom und Wien. Anne Finch hatte sich 1651 verheiratet, und 1653 war sie in dem Alter, wie wir sie im Porträt wiedergegeben finden. 1662 waren Finch und Hoogstraten beide in London, und Linoel Cust vermutet, daß damals das Gegenstück bestellt worden ist.

Ebenso wie die deutschen Kunstgelehrten sich dafür interessieren, was ihre Feinde in wissenschaftlicher Beziehung leisten, so hat auch das Burlington Magazine es für nötig gefunden, seinen Lesern Referate aus den deutschen Zeitschriften zu bieten. Wir finden im Novemberheft kurze Übersichten des Inhaltes deutscher Fachblätter. In derselben Nummer schreibt Sir Martin Conway über die »Kreuzabnahme« von Gerard

1) Vgl. auch Nr. 35 und 36.

David im Kunsthandel bei Colnaghi und Obach. Das wundervolle Bild, das hier ausgezeichnet reproduziert ist, kennt man schon aus den Aufsätzen im Burlington Magazine von Januar und September 1905, in den Monatsheften von 1913 (S. 273), und aus Bodenhausens »ausgezeichnetem Buche«.

Was wir im vorigen Aufsatz von den italienischen Zeitschriften sagten, können wir, im Gegensatz zu den französischen, auch von den englischen sagen: kein Wort verrät kleinlichen Feindeshaß, der bis in die wissenschaftlichen Arbeiten eingedrungen wäre.

Ohne irgend einen Vorwurf an die Feinde finden wir in diesem Heft die Zerstörung des Deckengemäldes von Piazzetta in der Kirche S. Giovanni e Paolo in Venedig publiziert. Tancred Borenius, von dem der Aufsatz herrührt, erzählt, daß die meisten Kunstwerke dieser Kirche, auch die Glasmalereien, längst in Sicherheit gebracht waren, was jedoch mit dem Deckengemälde nicht möglich gewesen sei. Der Verlust ist um so schmerzlicher, als wir kein anderes Deckengemälde von Piazzetta besitzen. Eine Abbildung der Apotheose von St. Dominic ist beigefügt.

Paul Buschmann schreibt über Zeichnungen von Cornelis Bos und Cornelis Floris. Unter den neu herausgekommenen Büchern wird eins erwähnt von Mr. A. J. Koop, vom Victoria- und Albert-Museum in London, und von Mr. Hogetarō Inada von Kiōto über japanische Namen und wie man sie lesen muß.

Im Dezemberheft findet man zuerst eine Photographie der Madonna mit dem Kinde von Piero di Cosimo, z. Z. im Kunsthandel bei Duveen Bros. und vorher in der Sammlung von Mr. A. E. Street; 1904 war es auf der Winter-Ausstellung im Burlington House. Dr. Knapp erwähnt es in seiner Monographie über Piero di Cosimo (1899). Herbert Cescinsky schreibt über die bekannten englischen Möbel-Künstler Thomas Chippendale und George Hepplewhite. A. van de Put weist einen Fehler in Berensons Katalog der Sammlung von Mr. P. A. B. Widener nach. Die Porträtbüste eines alten Kriegers wird hier dem Francesco Buonsignori (1455?—1519) zugeschrieben. Vom Dargestellten sagt Berenson, daß er ihn nicht identifizieren kann mit einem ihm bekannten Gonzaga, daß er aber doch wahrscheinlich dieser Familie angehöre. A. van de Put erkannte das Emblem der Sforzas und konnte so den Krieger als Francesco Sforza identifizieren. Die Züge des Bildes stimmen mit denen der Büste in Bas-Relief im Bargello überein (Abbildung bei M. G. Clausse, »Les Sforza et les arts en Milanais« pl. III). Auf der Medaille des Sperandio auf Francesco Sforza erscheint der Herzog in ungefähr derselben Rüstung wie auf dem Widenerschen Porträt und dürfte auch ungefähr im selben Alter stehen. In Arbeiten wie diesem Katalog sollte viel besser auf die Familienwappen, die soviel zur Identifikation des Dargestellten beitragen können, geachtet werden. Lionel Cust schreibt über das neu restaurierte Bild im Buckingham Palace, »Die Geliebten«, das entweder Tizian oder Giorgione zugeschrieben wird. Es gibt viele Variationen davon. Verschiedene Kenner halten das Exemplar der Casa Buonarotti in Florenz für das Original. Auch gibt es noch eins, das aus einer Sammlung in Pesaro stammt und später dem holländischen König gehörte; wahrscheinlich ist dies dasselbe Gemälde, daß sich nun bei Mr. Godfrey Clark in Tal-y-Garn, Llantrissant, Glamorgan, befindet, dessen Vater Mr. George T. Clark, F. S. A. es durch Sir Henry Layard erworben hat. Vor kurzem wurde nun in Bergamo, in der Sammlung von Signor Cereza eine Ambrogio Figino (1550—1595) signierte Kopie entdeckt. Lionel Cust glaubt, daß dieses Bild nach dem Buckinghamer Exemplar gemalt ist. Signor Achille Locatelli Milesi, der im »Emporium« vom April 1916 (einer in Bergamo erscheinenden Zeitschrift) über die neue Entdeckung geschrieben hat, meint daß die Komposition von Giorgione herrührt; er sieht das Londoner Bild als das interessanteste der verschiedenen Exemplare an, glaubt aber, daß alle auf ein unbekanntes Original zurückgehen. Lionel Cust hält es immer noch für möglich, daß der englische König wirklich das Original von Tizian besitzt, das van Dyck 1622 in Venedig gesehen hat.

Neben dem stattlichen Burlington Magazine steht der Connoisseur mit seinen (nicht immer schönen) Farbendrucken und dem weißen glänzenden Papier. Von den drei Zeitschriften Burlington, Studio und Connoisseur, über die hier referiert wird, entspricht die letzte am besten dem Geschmack des englischen Publikums. Für die farbigen Reprodruktionen wählt man am häufigsten etwas süßliche Darstellungen, denn wie in ihrer Literatur, so bevorzugen die Engländer auch in der bildenden Kunst das Sentimentale. Auch werden hier viele Bildnisse von Mitgliedern altbekannter englischer Geschlechter veröffentlicht, denn die Engländer interessieren sich ganz besonders auch für die höchsten Kreise ihres Landes. (Man denke nur an Zeitschriften wie »Sketch« und »Graphic«, wo über die Hochzeiten dieser Familien lang und breit berichtet wird, von wem »er« der Sohn, Enkel oder Vetter und mit wem alles »sie« verwandt ist). Der Connoisseur unterrichtet nun regelmäßig über deren Wohnsitze, Sammlungen usw. Daß dabei auch vieles ist, das auch den ernsten Kunsthistoriker interessiert, versteht sich von selbst.

Der Herausgeber, C. Reginald Grundy, berichtet in zwei Aufsätzen im September- und Oktoberheft des vorigen Jahres von dem »Mansion House« und der Sammlung des jetzigen Lord Mayors Sir Charles Cheers Wakefields. Verschiedene Bilder von Nicolaes Maes, Sir Peter Lely, Sir Godfrey Kneller, Cornelis Janssen, Thomas Gainsborough, Wheatley und Morland sind dabei abgebildet; auch das Porträt eines alten Mannes, das »Rembrandt 1664« signiert ist. Von diesem Bilde, das im zweiten Rembrandt-Band von Rosenberg (Klassiker der Kunst) nicht erwähnt ist, wird gesagt, daß das Licht im Mansion House es nicht gestattet, das Bild so gut zu examinieren, wie man wohl möchte, und daß es dadurch unmöglich sei, zu sagen, ob es später übermalt ist oder nicht. Es sieht aus, als ob es vor einiger Zeit gereinigt worden wäre und dabei einige seiner ursprünglichen Qualitäten verloren hätte.

Ein anderes interessantes Bild ist die Kopie von Gainsborough nach van Dyck, die uns König Karl I. zu Pferde zeigt. Es ist aber keine Kopie nach dem großen Bilde in der National Gallery, sondern nach der farbigen Studie dafür in der kgl. Sammlung. Gainsborough hat hier aber so wenig Van Dyck nachgeahmt und so seine eigenen Auffassungen gegeben, daß man es nie für ein Original von Van Dyck halten wird. Diese Bilder sind aber nicht das einzige Interessante im Mansion House. So finden wir z. B. auch die wunderschöne Kette des Lord Mayors abgebildet, die schon Sir John Alleyn, Lord Mayor von 1535, getragen hat, der sie der Stadt geschenkt hat, damit sie auch seine Nachfolger schmücken solle. Wahrscheinlich hat Sir John Alleyn die Kette von seinem König bekommen. Auf die uralten Rechte der Stadt London deuten die Schwerter des Lord Mayors, die hier auch abgebildet sind.

Die berühmte Miniaturen-Sammlung des Herzogs von Buccleuch im Montagu House, die bisher nur einige Male gezeigt worden ist, wurde von dem jetzigen Herzog dem Viktoria- und Albert-Museum leihweise zur Ausstellung überlassen. H. M. Cundell, J. S. O., F. S. A. hat über zwei Aufsätze geschrieben, die mit vielen Illustrationen versehen, im September- und Novemberheft herausgekommen sind. Abgebildet sind u. a. »Lord Abergavenny« von Holbein, ein Selbstbildnis von Holbein, »James II, und »John Milton« von Samuel Cooper und die Familie Ludwigs XVI. von Frankreich durch J. B. J. Augustin.

Im Dezemberheft werden uns schöne, mit Malereien geschmückte Möbel gezeigt, alle englischer Herkunft und vom Ende des 18. Jahrhunderts. Frank Gibson schreibt über französische Stiche aus dem 18. Jahrhundert nach Jean Baptiste Simeon Chardin.

Widmen sich Burlington Magazine und Connoiseur der alten Kunst, so trägt das Studio hauptsächlich dem Interesse für die modernen Leistungen auf dem Gebiete der bildenden Künste, der angewandten Kunst und der Architektur Rechnung. Im Novemberheft berichtet Manson über die Gemälde Lucien Pissarros. Hierauf folgt eine ausführliche Besprechung der Ausstellung angewandter Kunst im Burlington House, die in der folgenden Nnmmer fortgesetzt wird. Bei einem Aufsatz über den Maler Pilade Barbieri sind mehrere seiner flotten Bildnisse reproduziert. Übrigens enthält diese Nummer noch einen Brief aus Tokyo über die jährliche Ausstellung der Meiji Kaigaka im Myeno-Park in Tokyo.

In der Dezemberlieferung finden wir einen Nachruf für Harpignies von Frederic Lees, wobei mehrere seiner Werke in ausgezeichneter Weise reproduziert sind; hauptsächlich hat man dafür Aquarelle gewählt. Abel Torcy schreibt über die Sammlung moderner Kunst des Herrn Sam Wilson in Leeds, dabei ein Farbendruck nach Brangwyns »Old Kew Bridge« und Abbildungen nach William Orpen und Georges Clausen.

Die flämisch-holländische Zeitschrift »Onze Kunst« unter Leitung von Dr. P. Buschmann hat ihre Redaktion gleich nach dem Ausbruch des Krieges von Antwerpen nach London verlegt und setzt dort ihre Arbeit in gewöhnlicher Weise fort. Zu ihren treuesten Mitarbeitern gehört noch immer der Direktor der Rotterdamer Städtischen Galerie F. Schmidt-Degener. In der Juli- und August-Nummer 1914 hat er mit einer Serie von Aufsätzen über »Das genetische Problem der Nachtwache« begonnen. Die weiteren Fortsetzungen findet man im März- und August-Heft 1916, und in der Januar- und April-Nummer von 1917. Auf diesen interessanten Artikel werden wir später im Zusammenhang zurückkommen. Professor Jan Six in Amsterdam schrieb im Oktoberheft über Frans Hals aus Anlaß der Ausstellung im dortigen Reichsmuseum. Man hat bekanntlich eine Zeitlang dessen ganzen Besitz an Gemälden des großen Haarlemer Meisters in einem Saal vereinigt bewundern können. Aus der reichhaltigen Sammlung des Amsterdamer Kupferstichkabinetts hat W. Steenhoff einige Landschaften von Jan van de Velde hervorgehoben. Ary Delen hat dem im Alter von 33 Jahren in Amsterdam gestorbenen belgischen Maler und Bildhauer Rik Wouters einen Aufsatz gewidmet. »Die junge belgische Malerei«, so schreibt Delen, »verliert in ihm ihre schönste und stärkste Kraft; seine Freunde trauern um ihn als dem herrlichsten, dem edelsten aller Menschen«. Nach dem Fall von Antwerpen wurde er mit seinem Regiment in Holland interniert. Augenscheinlich gesund kam er dort an. Ob er wirklich, wie man behauptet, im Internierungslager in Zeist schwindsüchtig geworden ist, oder ob er diese Krankheit schon längst mit sich herumtrug, wissen wir nicht; aber sicher ist, daß der Krieg mit seinen Ermüdungen und Aufregungen sein Leben vorzeitig beendet hat. Die Februar-Nummer von 1916 enthält einen sehr enthusiastischen Aufsatz von D. A. Pit über ihn. Jacques Mesnil schreibt in der November-Lieferung über einige flämische Pietàs und den Eindruck, den diese seiner Zeit in Italien gemacht haben. Mehrere Gemälde von Quinten Massys, Willem Key, Gerard David und Rogier van der Weyden sind dabei reproduziert. Einem Freund von Rik Wouters, dem Maler Willem Paerels, ist der reich illustrierte Aufsatz von Louis Piérard im Dezemberheft gewidmet. Frau H. M. Moogewerff-Tamminen beendet hier ihre im Juniheft begonnenen Beiträge über flämische Goldschmiede in Rom im 16. und 17. Jahrhundert. Mit einzelnen Besprechungen über Ausstellungen in Amsterdam wird der Jahrgang abgeschlossen.

Über die Brücke »Onze Kunst« kommen wir von den englischen zu den holländischen Zeitschriften, »Oud-Holland«, »Bulletin van den Oudheidkundigen Bond« und »Oude Kunst«. Sind die ersteren von mehr reinwissenschaftlichem Interesse, so bemüht sich die letztere nebenbei, einem weiteren Publikum Kenntnis und Liebe für bildende und angewandte Kunst beizubringen und entspricht damit einem großen Bedürfnis eines großen Teils des holländischen Publikums. Im Oktober 1916 ist sie in ihr zweites Lebensjahr getreten. Dr. Elisabeth Neurdenburg, die im vorigen Jahrgang schon drei Aufsätze über die Sammlung Delfter Fayence, die von der Familie Loudon dem Amsterdamer Reichsmuseum geschenkt worden

war, veröffentlich hat, beendet diese Serie im ersten (Oktober-)Heft des neuen Jahrganges.

Die vielen Abbildungen geben nur einen schwachen Eindruck von der wundervollen Pracht dieser ausgewählten Sammlung. Mit großem Interesse wurden die Aufsätze von Professor W. Martin über Konservieren und Restaurieren von alten Gemälden aufgenommen. Der Verfasser sagt ausdrücklich, daß man seine Beiträge nicht als Anleitung beim Restaurieren ansehen dürfe; er will nur warnen: 1. vor dem Restaurieren, solange als es nicht unbedingt nötig ist; 2. vor dem Nicht-Restaurieren im Falle der Notwendigkeit, und 3. vor dem schlechten Restaurieren. In mehreren Abbildungen werden verschiedene Resultate gezeigt und auch das Verfahren deutlich gemacht. Professor Martin spricht u. a. auch über den Einfluß der öffentlichen Meinung auf das Ansehen der Bilder. Man hat sich an die gelbe Schicht, die die alten Gemälde fast ohne Ausnahme bedeckt, gewöhnt. Nimmt man diese fort, zeigt man dem Publikum das Bild, so wie es aussah, als es fertig aus dem Atelier des Malers kam, dann glauben die Laien, das Bild sei verdorben, nur weil nach dem heutigen Geschmack das Bild samt dem gelben Ton angeblich schöner ist. Dadurch sind die Museumsdirektoren wohl oder übel gezwungen, nach der Reinigung ein Gemälde wieder mit einem bißchen gelben Firnis bedecken zu lassen. Man muß hier wählen zwischen »Wahrheit« und »Schönheit«; das Publikum bevorzugt die letztere. Daraus glaubt Professor Martin auch erklären zu können, daß man Rembrandts berühmtestes Bild, »Die Nachtwache«, nicht energischer anfaßt, trotzdem das eigentlich notwendig wäre. Seiner Meinung nach müßten die Firnislagen dieses Bildes, soweit sie krank sind, entfernt werden und mit ihnen alle sich darauf und dazwischen befindlichen Retuschen und Übermalungen. »Und was würde man dann zu sehen bekommen?« fragt der Verfasser, und seine Antwort lautet: »Ein etwas weniger goldgelbes, aber darum noch kein kühles, ja immer noch ein stark leuchtendes Gemälde, mit viel mehr Tiefe, weil es wieder durchsichtig ist. Unter dem schmutzigen Netzwerk von Sprüngen und Rissen und den Partien von braunem abtriefendem Firnis würde die unverletzte reine Malerei von Rembrandt hervorkommen«.

Aus dem Dezemberheft heben wir noch den Aufsatz über die Ausstellung von japanischen Lackarbeiten im Ethnographischen Museum in Leyden hervor, dessen erster Teil (die historische und ästhetische Einleitung) von T. B. Boorda, der zweite von Dr. M. W. de Visser herrührt.

Die Zeitschrift »Oud Holland«, unter Leitung von Dr. A. Bredius, früher Direktor der Haager Gemäldegalerie, und Dr. H. E. van Gelder, Archivar und Direktor des städtischen Museums im Haag, hat ihren alten Charakter behalten. Dr. Bredius veröffentlicht hier regelmäßig seine Funde in den niederländischen Archiven. Von Bredius' Aufsätzen im Bande 1916 scheint uns der über italienische Gemälde 1672 von Haager und Delfter Malern beurteilt am interessantesten. Der Utrechter Archivar Dr. M. S. Muller schlägt als möglichen Geburtsort des berühmten Malers Mabuse Wyk-bi-Duerstede vor. Ein gewisser Jakob van Maubeuge wird 1461 als im Dienste von Bischof David von Burgund stehend erwähnt, der auf der Bucht Duerstede, in der Nähe des heutigen Städtchens Wyk bei Duerstede residierte. Dieser Jakob hatte viele Kinder, und Dr. Muller meint, daß es nicht unwahrscheinlich ist, daß sich unter denen ein um 1470 geborener Junge befand, der als Johannis de Maubeuge (Mabuse) berühmt werden sollte. Wir wissen, daß der Admiral Philips von Burgund, Halbbruder von Bischof David, sein Gönner war. Wenn wirklich dieser Jakob von Maubeuge des Malers Vater ist, so ist uns dadurch auch klar, wie er den Weg zu seinem Mäzen gefunden hat. In diesem Fall hatte der Maler zwei Brüder im Kloster auf dem Sankt Agnietenberg bei Zwolle, wo auch Thomas à Kempis, der Verfasser der »Imitatio Christi«, geweilt hat. — A. W. Weißmann gibt Beiträge zur Kenntnis des Baues und der Einrichtung der St. Bavo-Kirche in Haarlem.

Professor Dr. W. Martin, Direktor der Haager Gemälde-Galerie im Mauritshuis, hat nachgewiesen, daß Willem Buytewech, den wir bisher nur als Zeichner kannten, auch gemalt hat, und daß verschiedene Gemälde, die bisher dem Dirck Hals zugeschrieben werden, von seiner Hand sind, so auch das Bild im Museum in Budapest, das sich vorher in der Sammlung Hoscheck in Prag befand.

Die dritte holländische Zeitschrift, das »Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond«, wird redigiert von dem Leidener Archivar Mr. Dr. J. C. Overvoorde und Herrn A. O. van Kerkwyk. Es liegt im Wesen dieser Zeitschrift, daß dort am meisten die theoretischen und praktischen Fragen über Denkmalpflege, über Katalogisierung von Kunstwerken usw. erörtert werden. Der Bundestag wurde dieses Jahr in Hoorn abgehalten. Das Juni-Heft ist ganz der Beschreibung dieses hübschen alten Städtchens gewidmet. *V.*

DRESDNER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Dresden hat in diesem Sommer zwei besondere Kunstausstellungen zu verzeichnen: die Künstlervereinigung Dresden tritt zum dritten Male mit einer gewählten Ausstellung in der neuen städtischen Ausstellungshalle an die Öffentlichkeit, nachdem sie im vorigen Jahre zuerst Gemälde und Plastik, dann Graphik vorgeführt hat; die Dresdner Kunstgenossenschaft veranstaltet gleichzeitig eine umfängliche Ausstellung in sämtlichen Räumen des akademischen Gebäudes, in dem für gewöhnlich der Sächsische Kunstverein heimt. Während die Künstlervereinigung so gut wie alle vorwärts drängenden Kräfte der Dresdner Künstlerschaft in sich vereinigt, sieht man bei der Kunstgenossenschaft im ganzen mehr die in bewährten Bahnen gehenden Künstler.

Die Ausstellung der Künstlervereinigung ist wieder in den zehn so ansprechenden sonnenhellen Räumen der neuen städtischen Ausstellungshalle untergebracht,

in denen Hans Erlwein sein raumschaffendes Künstlertum zum letztenmal so erfolgreich bewährt hat. Sie umfaßt nicht mehr als 187 Gemälde und 25 Bildwerke, und diese sind mit dem gewohnten Geschmack und künstlerischen Feinsinn verteilt und aufgehängt, so daß schon der bloße Aufenthalt in den Räumen auch ohne eingehendere Vertiefung in die Kunstwerke zum Genuß wird. Nur wenige auswärtige Künstler, wie Hans Thoma, Wilhelm Steinhausen, Richard Pietsch, Landenberger, Hans von Volkmann und der verstorbene Waldemar Rösler sind mit vereinzelten, schon bekannten Werken beteiligt, im übrigen bestreiten nur Dresdner selbst die Ausstellung, so daß sie ein gutes Gesamtbild des gegenwärtigen Schaffens in Dresden ergibt, wenngleich über mehr als die Hälfte der Mitglieder der Vereinigung meist wegen Kriegsdienstes ferngeblieben sind.

Robert Sterl und Otto Gußmann, deren Bilder mit Pechsteins kleinem Ruderboot und Waldemar Röslers (†) farbig reichbewegten Frühlingslandschaften in einem Raume vereinigt sind, zeigen wieder ihre reife Meisterschaft. Sterl vor allem in seinen bekannten Stoffgebieten: da ist eine Szene aus der Oper Ariadne auf Naxos von Richard Strauß unter der Leitung Ernst von Schuchs so lebendig und musikalisch stimmungsvoll aufgefaßt, wie nur je eines dieser Art Gemälde Sterls; dann drei Szenen aus der Arbeit der Steinbrecher im sächsischen Elbsandsteingebirge, wie sie die gewaltigen Blöcke mit eisernen Stangen wuchtend heben: Bewegung, helles Licht und der Farbendreiklang grau, weiß, dunkelrotbraun sind mit höchster Meisterschaft knapp und überaus wirksam im Augenblickseindruck malerisch zusammenfaßt. Überaus reizvoll ist dann das Wolgaschiff mit den bunten bewegten Gestalten auf der weiten schimmernden Wasserfläche, und prachtvoll im Rhythmus seiner Bewegung und in der Kraft der leuchtenden Farbe der vom Himmel scharf sich abhebende russische Lastträger. Otto Gußmann, dessen Stärke mehr im stilistisch Dekorativen nach Farbe und Linie liegt, bringt u. a. ein ausgezeichnet gelungenes lebendiges Selbstbildnis, das prickelnde Bildnis einer Dame in weißem Pelz und ein sitzendes Mädchen in buntfarbigem Gewand; er überrascht auch durch eine schlichte stimmungsvolle Dorflandschaft in Abendsonne. Zu der meisterlichen Stilistik in Linienführung und farbiger Schmuckwirkung tritt in diesen Bildern eine herbe Geistigkeit, die wohl einen Fortschritt in Gußmanns Schaffen bedeutet.

Ein ganzer Saal ist Max Feldbauer eingeräumt, der neuerdings an der Dresdner Kunstgewerbeschule wirkt; mit 20 Bildern seiner bekannten Art bewährt er seine farbige Meisterschaft. Offenbar ist er an der genannten Schule in eine Stellung gekommen, wo seine Fähigkeiten den besten Erfolg bringen werden. Auch Otto Hettner stellt sich mit schon bekannten Bildern, darunter den in rhythmischem Linienfluß stilisierten Niobiden und einem Landschaftsidyll als neuer Dresdner vor. Paul Rößler bringt in der Steinigung (des Stephanus) in fünf lebensgroßen Figuren eine monumentale Malerei von eindringlicher Kraft in gehaltener Linienführung und starkem Farbenklang, in dem Bildnis einer Frau nebst ihrem Kinde ein farbig eigenartiges Stimmungsbild. Emanuel Hegenbarths Pferdeschwemme und Sandfuhrwerk sind erneute Zeugnisse seiner starken Kunst farbiger bewegter Tiermalerei. Von Ferdinand Dorsch sehen wir Geschmückte Frauen, Aschermittwoch, Sommerfest im Park und das Bildnis seiner Frau, Bilder von reicher bunter Farbigkeit; von Eugen Bracht, der am 3. Juni seinen 75. Geburtstag gefeiert hat, mehrere Landschaften wie die Eichen am Meer, Steinbruch im Schnee, Weg durch Kornfelder und Dunkle Allee, die alle seine gefestigte Kunst einer persönlichen geschmackvollen Auffassung in ungebrochener Kraft bekunden; von Fritz Beckert die gewohnten Innenräume, wie Das tote Zimmer, Alte Stuben u. ä., die als ansprechende Kabinettsbilder ihren Wert haben; von Cilio-Jensen einige weibliche Bildnisse, die mit flotter Großzügigkeit einen eigenen Farbenreiz verbinden; von William Krause zwei ansehnliche Bilder aus der modernen Großindustrie: Stahlguß und Schichtwechsel, die in ihrem stofflichen Gegenwartswert eine willkommene Abwechselung in das Gesamtbild der Ausstellung bringen. Besondere Hervorhebung verdient Richard Drehers Landschaft in goldiggelb leuchtender sommerlicher Pracht, die vom Studium van Goghs herkommt und dessen Ergebnisse in eigener Farbensprache überaus wirksam zusammenfaßt. Dreher, dem wir auf immer neuen Wegen als vorwärts Strebendem begegnen, leistet und verspricht weit mehr als der sich grotesk gebärdende Felix Müller, dem die Künstlervereinigung durch Sperrung der Ausstellung auf einige Jahre Gelegenheit zu ernsterem Studium geben sollte. Auch August Böckstiegel ist mit seinem farbigen Feuerwerk noch nicht weiter gekommen; nur das Bildnis Felix Müllers im Garten zeigt Ansätze zu weiterer Entwicklung. Neben Dreher stehen mit vorzüglichen Proben ihrer Kunst: E. Buchwald-Zinnwald, dessen Sonniger Tag in Zinnwald die herbe Kraft des sächsischen Erzgebirgs, und Paul Wilhelm, dessen Pionierpark Cirey die weiche blonde nordfranzösische Landschaft vortrefflich zur Geltung bringt. Otto Langes Rote Brücke zeigt nicht ohne Erfolg Streben nach moderner Auffassung in Stoff und Auffassung. Wilhelm Rudolphs temperamentvoller Kampf lehnt sich geschickt an Trübner an. Eigenes, wenn auch noch nicht Geklärtes hat dagegen Adolph Jentsch zu sagen in seiner »Betrachtung«: einem wunderlichen Manne, der vor einem kriegerischen Trümmerfeld steht, während in den Lüften die Mutter Maria mit dem Jesuskind erscheint, und mit dem Kniestück eines Mannes, dessen Hintergrund das Dresdner Stadtbild bildet. Nennen wir noch den anmutigen Feldblumenstrauß von E. Richard Dietze, je ein ansehbares Bildnis von Fritz Stotz, von Georg Gelbke und von E. Müller-Gräfe (Selbstbildnis), dann die feintonige Alte Allee bei Dresden von Fritz Kunz und Otto Altenkirchs sonnigen Steiermühlenteich, so haben wir wohl alles Hervorragende von den Dresdner Gemälden wenigstens genannt.

In der Plastik bietet Georg Wrba mit seinen Bildnisköpfen weitaus das Beste und schlechthin Vollendete. Die Büsten der Herren Dr. Max Emden, Dr. Robert Heindl, Geh. Baurat Dr. Karl Schmidt und der Frau Wrba sind überaus feinfühlige Wiedergaben innerlichen Wesens, wobei eine Fülle von Einzelheiten zum geschlossenen Gesamteindruck meisterhaft zusammengefaßt sind. Trotz überzeugender Wahrheit sind diese Köpfe weit entfernt von der bloßen schlagenden Ähnlichkeit, sondern Abbilder von Persönlichkeiten, die auf ein erhöhtes Sein gestellt sind. Daß der Künstler dabei den Eindruck des Natürlichen beizubehalten weiß, ohne die Dargestellten zu Helden zu machen, daß er sie vielmehr nur zu ihrem eigenen Ideal emporgehoben hat, ist eben sein Geheimnis, wie auch die Beschränkung auf den Kopf ihn bei seinem Bestreben, das Wesenhafte scharf herauszuheben, wirksam unterstützt. Neben den Wrbaschen treten die Büsten von H. van Ophemert, Edmund Möller und Artur Lange zurück, wenngleich auch unter ihnen recht Gutes zu finden ist. Möller hat überdies das beherrschende Hauptstück des Hauptsaals der Plastik geliefert: eine Tänzerin, deren in ruhigem Fließen bewegter Körper einen reizvollen Umriß bildet. Warum freilich gerade eine Tänzerin ohne Arme gebildet werden soll, ist nicht recht einzusehen. Weiter stammt von demselben die ernste Gruppe einer Mutter mit Kind, von Artur Lange das Modell eines stilgerecht für Stein gedachten Mädchens, das sein Haar kämmt, in leichter wohl beobachteter Bewegung. Der Tierbildner Otto Pilz bringt eine gut durchgebildete Kentaurengruppe, eine Gruppe von aufrechtstehenden prächtigen Zirkushengsten und eine Europa auf dem Stier in Holz. Auch die Gruppe Kronenkraniche von Hermann Fritz ist erwähnenswert, und schließlich darf Felix Pfeifers weibliche Figur im »Frühlingsschauer« als eine gute Arbeit bezeichnet werden.

Die Ausstellung als Ganzes macht der Künstlervereinigung Dresden, zumal wenn man die Schwierigkeiten bedenkt, die der Krieg mit sich bringt, alle Ehre.

WETTBEWERBE

Wettbewerb für Bildhauer. Den alljährlichen Wettbewerb für Kleinplastik schreibt im Auftrage des Ministeriums des Innern der Akademische Rat der Dresdener Kunstakademie aus. Es handelt sich um künstlerische Arbeiten der Innen- und Kleinplastik, die sich zur Aufstellung in Innenräumen öffentlicher Gebäude eignen. Die Arbeiten sind in echtem Stoff — Bronze, Zinn, Marmor, gebranntem Ton, Porzellan usw. — einzureichen und zwar bis 20. Oktober 1917 mittags 12 Uhr beim Hausinspektor der Kgl. Kunstakademie zu Dresden, von dem auch die näheren Bedingungen bezogen werden können.

AUSSTELLUNGEN

Deutsche Kunstausstellung Baden-Baden 1917. Den Glanzpunkt der diesjährigen Ausstellung, die sich sonst im allgemeinen, wie auch diesmal, nicht gerade über einen bestimmten Durchschnitt erhebt, bildet die große Sonderausstellung des neuen Karlsruher Akademieprofessors Hans Adolf Bühler. Hervorgegangen aus der Schule von Schmid-Reutte und Thoma, erscheint uns der phantasie- und poesiebegabte junge Meister, der es mit seiner Kunst sehr ernst und streng nimmt, als der charaktervolle, herbe Verkünder einer neuen, durchaus monumentalen, gedanken- und empfindungsschweren Richtung, die dabei aber das formale Element und den Farbenreiz keineswegs hintanstellt. Dies erweisen deutlich seine großen Kompositionen aus der Nibelungen- und Herlingensage, aber auch seine tiefempfundenen Bildnisse — in erster Reihe sein schönes Selbstporträt — wissen davon rühmlichst zu zeugen. Auch als Radierer und Figurenplastiker in Majolika versteht der vielseitig begabte Künstler Hervorragendes zu schaffen. In gewisser Weise verwandte Züge mit Bühler zeigt auch die Kunst seines alemannischen Landsmannes: Albert Henselmann-München, namentlich in dem »Bonifazius-Zyklus« und den gewaltigen »Kampf-Kompositionen«, sowie der koloristisch sehr feinen, meisterhaften »Kreuzabnahme«, daneben besitzt er aber auch eine Bühler gänzlich abgehende humoristische Ader, wie seine übermütig drolligen Oberländer ebenbürtigen »Kriegsepisoden« schlagend beweisen. Hierher gehört auch die köstliche »Versuchung des hl. Antonius« von Wohlgemuth-München. Lichtenberger, Goossens und Reifferscheid-Berlin, sowie der bekannte Ferd. Dorsch-Dresden zeigen sich als Meister in fein beleuchteten Salon- und Gesellschaftsstücken, Samberger und Julo Fehr-München, Gußmann-Dresden, Kapell und Landenberger-Stuttgart, Hans Unger-Dresden, Beecke-Straßburg, Haueisen-Frankfurt und W. Trübner und seine Schüler Grimm und Graeser als hervorragende Meister der Porträtkunst. Die Landschaft repräsentieren hauptsächlich Langhammer und Phil. Frank-Berlin, der jüngst verstorbene Franz Hoch, Sieck, Alb. Wenck-München, Pötzelberger und Eckener-Stuttgart, Claudius-Dresden und die bekannten Karlsruher: Conz, Segewitz, Biese, Dahlen, von Volckmann, Göbel, Wallischek, Link, Göhler, O. Graf neben den Hauptmeistern Thoma, Dill und dem kürzlich verstorbenen Schönleber. Sehr bemerkenswert ist die von jeher reich ausgestattete prächtige graphische Abteilung mit den neuesten Blättern von Slevogt, Liebermann, Orlik, Hans Meid, Kainer-Berlin, Bühler, Riedel und Conz-Karlsruhe, um nur die hervorragendsten unter den vielen trefflichen deutschen Griffelkünstlern der Gegenwart hier zu nennen. Etwas spärlich ist dagegen die plastische Abteilung ausgefallen, die neben recht guten Arbeiten von Berman und Behn-München, Pöppelmann-Dresden, Kraus-Berlin, Taucher und Schließler-Karlsruhe, eigentlich nur ein wirklich hervorragendes Stück enthält, die überlebensgroße polychrome Marmorstatue der »Persephone« von Benno Elkan-Alsbach an der Bergstraße, ein schönes charaktervolles und formvollendetes Meisterwerk, das in seiner edlen vornehmen Linienführung an die besten Arbeiten von Max Klinger gemahnt.

SAMMLUNGEN

Die kürzlich verstorbene Witwe des Geh. Kommerzienrats Andreae in **Köln** hat dem dortigen **Kunstgewerbemuseum** 50000 Mark für Neuerwerbungen vermacht.

VEREINE

»Hannoversche Sezession«. In Hannover schlossen sich am 5. Juni 1917 die Maler Burger-Mühlfeld, Heitmüller, Seiffert-Wattenberg, Plünnecke und Leni Zimmermann-Heitmüller; die Bildhauer Professor Herting, Waterbeck, Vierthaler und Gothe zu einer Gruppe »Hannoversche Sezession« zusammen. Vorsitz: Seiffert-Wattenberg, Hannover-Kleefeld, Schriftführer Gothe, Hannover, Geibelstraße 39, Kassierer Heitmüller, Bad Nenndorf.

In Frankfurt a. M. wurde eine »**Vereinigung für neue Kunst**« gegründet, die die Kunst unserer Zeit durch Ausstellungen, Vorträge und Ankäufe bedeutender Werke fördern will. Die erste Ausstellung aus Frankfurter Privatbesitz soll in Kürze eröffnet werden.

Der **Deutsche Ausschuß für Kunst** ist nunmehr durch die Wahl eines Arbeitsvorstandes zur Betätigung übergegangen. Dem Vorstande gehören u. a. an: Regierungsbaurat Max Hasak, Maler Curt Hermann, Schauspieler Friedrich Kayßler, Schriftsteller Bernhard Kellermann, Maler Prof. Karl Langhammer, Bildhauer Prof. Lewin-Funke und Privatdozent Dr. Werner Weisbach. Die Ziele, die sich der Verband gesteckt hat, sind sehr weitgehend und umfassend. Hoffentlich kommt der wesentliche Teil des großen Programmes zur glücklichen und fruchtbringenden Durchführung.

FORSCHUNGEN

Grünewald und das Mantegnatriptychon in den Uffizien. Auf Grund einer sehr dankenswerten Aufrollung der Geschichte des Mantegnatriptychons in den Uffizien (Nr. 1111) sucht Herr Dr. Gronau (Kunstchronik vom 25. Mai) die von mir (Kunstchronik vom 11. Mai) als möglich angenommene Bekanntschaft Grünewalds mit jenem Werke zu bezweifeln resp. zu entkräften. Es kommt nicht ganz klar zum Ausdruck, ob Dr. Gronau der Möglichkeit einer Autopsie überhaupt, oder nur einer solchen an dem von mir genannten Ort Florenz widerspricht. Da aber aus dem am Schluß seines Artikels getanen Hinweis auf römische Fresken des großen Paduaners eher das erstere der Fall zu sein scheint, so halte ich es für nötig, wenn auch in aller Kürze, die neuen Resultate ins Licht zu stellen, welche diese von mir dankbar begrüßte Emendation meiner Ansicht gezeitigt hat. Die Möglichkeit zur Betrachtung jener Mantegnamalerei hängt nämlich in keiner Weise davon ab, ob sie sich in Florenz oder — was nach Gronau einzig übrigbleibt — in Mantua befand. (Denn solange die von Vasari genannte »tavoletta nella quale sono storie di figure non molto grandi, ma bellissime« nicht mit einem überzeugenderen Werk des Meisters zu identifizieren ist, wird man doch kaum den Gedanken aufgeben wollen, daß das Ganze ursprünglich im Besitz des Markgrafen von Mantua war.) Gerade weil diese Frage an sich die Grünewaldangelegenheit nicht näher berührt, glaubte ich die (durch das Verhältnis der Münchner »Verspottung Christi« zu der Predella in Casa Buonarotti feststehende) Tatsache des florentinischen Aufenthalts (vgl. meinen Aufsatz in Kunstchronik vom 24. November 1916) als eine Bestätigung der auch von Gronau zitierten Anmerkung Puccini-Milanesis (antichissima nella Galeria) gegenüber den nebelhaften Nachrichten über das Bild nicht abweisen zu müssen; was ich nun allerdings gern tue; um so lieber, als jetzt, wo nur Mantua in Frage kommen kann, die Bekanntschaft Grünewalds mit dem Werk nicht nur viel wahrscheinlicher wird, sondern der Tatsache selbst obendrein eine schwerer wiegende dokumentarische Bedeutung zukommt. Stand nämlich der Aufenthalt in Florenz durch die Benutzung der Predella Buonarotti auch ohne erneute Bestätigung fest, so darf die lange in der Luft schwebende Frage, ob die Italienreise über das am Wege liegende Mantua ging, erst jetzt in dem Maße bejaht werden, das zu weiteren Folgerungen berechtigt.

H. A. Schmid (Die Gemälde und Zeichnungen des Matth. Grünewald, Straßburg 1911, Textbd. S. 146) hat mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß der Sebastian des Isenheimer Altars durch seine für das beginnende 16. Jahrhundert in Deutschland ungewöhnliche Stellung, sowie seine auffallend normalen Proportionen und Formen eine Erklärung aus italienischer Kunst verlange, und hat mit zwingenden Gründen eine Figur in Mantegnas gemaltem (nicht gestochenem) Triumph Caesars als Vorbild namhaft gemacht. Da zur Zeit des Erscheinens von Schmids grundlegendem Werke aber die italienische Frage noch unentschieden war, hatte der Autor sich mit der Vermutung begnügen müssen, daß die im Besitz des Aschaffenburger Kanonikus H. Reitzmann (in einem Inventar von 1511) erwähnten »triumpha Caesaris« (vgl. Schmid a. a. O. S. 287) Kopien nach Mantegna und somit für Grünewald die Vermittler italienischer Formgedanken gewesen sein könnten. Der genannte Forscher hat jedoch inzwischen brieflich die Ansicht dahin geändert, daß ihm durch die nun gesicherte Italienreise ein Aufenthalt in Mantua selbst wahrscheinlich dünke, wo die Gemälde den Hauptschmuck des großen Gonzagischen Theatersaales (Camera dei trionfi) ausmachten. Diese Ansicht ist schon deshalb einleuchtend, weil die trionfi in ihrer Gesamtheit erst 1492 vollendet gewesen zu sein scheinen; (vgl. Knapp, Mantegna, Stuttg. 1910, Anmerk. z. Taf. 50); wenn Reitzmann, der 1497 Kanonikus wurde und bald darauf die Romfahrt, wie ich vermute in Gesellschaft des jungen Matthias, angetreten hat, Kopien nach den Malwerken der Camera dei trionfi erwarb, so kann er in Anbetracht des jungen Lebens jener Bilder doch höchstens in Mantua selbst den Wunsch dazu bekommen haben. Waren die Aschaffenburger »triumpha« aber keine Kopien nach Mantegna, so muß Grünewald mit noch größerer Sicherheit in Mantua gewesen sein, als es ohnedies vermutet werden dürfte. Und dazu tritt nun als gewichtige Stütze die Altarmalerei Mantegnas. Hatte es sich bei der Mantuafrage bislang um die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten gehandelt, so bleibt jetzt nur eine als wahrscheinlich zurück, wenn sich der Zusammenhang zwischen den von mir in Frage gestellten Handzeichnungen in Berlin und Wien über die bisher nur vermuteten Gemeinsamkeiten hinaus dartun läßt. Andererseits aber gewinnt diese vorgeschlagene Verwandtschaft nun von vornherein einen zwingenderen Charakter. Denn wenn man fragen kann, ob die Medicäischen Sammlungen (soweit sie von den Plünderungen, die mit der Verjagung der Medici einsetzten, verschont geblieben waren) überhaupt einem jungen, ganz unbekannten deutschen Maler zugänglich waren, so verliert diese Frage für Mantua alle Bedeutung. Die auf ihre Schätze maßlos stolze, rastlose Sammlerin Isabella d'Este hielt ihren Palast nicht verschlossen. Und wenn Grünewald die Triumphe Caesars gesehen hat, so ist es fast selbstverständlich, daß er auch jene Feinmalerei des Triptychons, die wohl in der Schloßkapelle stand, zu Gesicht bekommen hat. Damit ist denn für die in meinem Aufsatz ausgesprochene Hypothese durch Gronaus Korrektur ein Boden gewonnen, der ihr, wie mir scheint, recht dienlich sein wird. *Oskar Hagen.*

In der »Zeitschrift für Christliche Kunst« (30. Jahrgang 1) veröffentlicht der Kölner Theologe Dr. Wilhelm Neuß einen bemerkenswerten Aufsatz über »**Die Kunst der Nazarener**«. Etwas veraltet kommt uns freilich die Polemik gegen Muther vor, denn dieser selbst hat später gerechter geurteilt als in der »Geschichte der modernen Malerei«. Dem strengen Stilwollen eines Cornelius, Overbeck, Schnorr von Carolsfeld, Steinle und Führich ist ferner die heutige Generation der Kunstgelehrten und auch der Künstler viel zugänglicher geworden, als Neuß annimmt. Neuere Publikationen über Cornelius wie die von A. Kuhn sind ihm entgangen und auch die ziemlich umfangreiche Literatur zum hundertsten Geburtstage des Meisters der Campo Santo-Kartons

schien zum mindesten zu beweisen, daß die Empfänglichkeit für seine Kunst noch nicht ausgestorben ist. Neuß weist besonders auf die deutschen Züge in der Malerei jener Meister hin, betont mit Recht den Einfluß Veits auf den größten Freskenmaler Deutschlands im 19. Jahrhundert: Alfred Rethel und vergißt nicht, die engen Beziehungen Schwinds zu Cornelius zu betonen. Etwas eilig geht er über die »Düsseldorfer Nazarener« hinweg. Ernst Deger, dem eigentlichen Begründer dieser Schule, geschieht unrecht, wenn er immer wieder mit dem viel schwächlicheren Ittenbach und den beiden Müller zusammengekoppelt erscheint. Es ist charakteristisch, daß dieser ernste Künstler, dessen Handzeichnungen eine Quelle unmittelbaren Genusses sind, noch einer Monographie entbehrt, wie sie seinen in mancher Hinsicht geringeren Genossen von Heinrich Finke gewidmet wurden. *C.*

AUSGRABUNGEN

Aufdeckung des römischen Theaters in Mainz. Die vorläufigen Untersuchungen des in der Gegend des Mainzer Südbahnhofes gelegenen römischen Theaters haben zur Feststellung des Grundrisses geführt. Es wurden die Umfassungsmauer der Orchestra und eine der Stützmauern des Zuschauerraumes aufgedeckt, so daß man nach diesen festen Anhaltspunkten den ganzen Grundriß des Theaters rekonstruieren konnte. Es wird befürwortet, daß die Stadt Mainz das in Betracht kommende Gelände erwerben und nach vollständiger Freilegung des Zuschauerraumes das Theater vielleicht entsprechenden Zwecken dienstbar machen möchte.

VERMISCHTES

Geheimrat von Seidlitz wird eine **Geschichte der Königlichen Kunstsammlungen zu Dresden** in den nächsten vier Jahrgängen der »Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen« veröffentlichen.

LITERATUR

Carl Einstein, *Negerplastik.* Verlag der Weißen Bücher, Leipzig 1915.

Dieses Buch will nicht historischer Erkenntnis dienen. Es gruppiert das veröffentlichte Material weder zeitlich noch örtlich — was ja auch wohl seine Schwierigkeiten haben mag —; es bringt zu den Abbildungen keinerlei Angaben über Provenienz und Aufbewahrungsort der Skulpturen, keinerlei Mitteilungen über ihr Material und ihre Maße. Diese Mitteilungen wären, da Abbildungen nicht nur dem Autor Assoziationen auslösen, sondern dem Betrachter möglichst adäquate Vorstellungen vermitteln sollen, unumgänglich nötig, jene Angaben, um eine Kontrolle zu ermöglichen — wer weiß ob dies alles von Negern herrührt! — sehr wünschenswert gewesen. Die Geringschätzung einer historischen oder sonstwie systematischen Gliederung des Stoffes aber ist von des Verfassers rein ästhetisierendem Standpunkt unabtrennbar; wie ein Humanist der Renaissance den Gesamtbegriff der »Antike« zu unbedingter Adoration aufstellte, so fordert E. für die ganze Negerplastik, die er ausbreitet, blinde Verehrung; er begnügt sich nicht, sie vor einem Vorurteil zu retten, das diese Erzeugnisse als rohe Unkunst oder primitive Versuche verwirft, sondern ist nicht abgeneigt, diese Dinge als die einzige und wahre Plastik zu erklären. Sie allein erfüllen ein plastisches Gesetz, das ein Apologet vom Schlage des Verfassers nur aufzustellen braucht, um ein sicheres Wertmaß für die Kunst aller Zeiten in Händen zu haben.

Dieses Gesetz unvermischter plastischer Anschauung hat der Verfasser scharfsinnig formuliert und mit anerkennenswerter Konsequenz durchgedacht; er sagt mit Recht, daß sich bei Vertiefung in seinen Gedankengang »eine fast unbeschreibliche Erregung des Überlegenden bemächtigt«; es ist die gleiche Erregung wie sie den Betrachter vor kubistischen Werken ergreift, deren ernstes und folgerichtiges Ringen um neue Form sich so schonungslos über alle künstlerische Tradition hinwegsetzt. Der Verfasser versucht zwar, diese bewußte Abstraktion moderner Kunstrichtungen von der Naivetät der Negerkunst reinlich zu scheiden, scheint mir aber hierin zu irren. Seine Analysen dieser stammen aus ganz bestimmten künstlerischen Vorgängen des zwanzigsten Jahrhunderts; und seine vermeintliche Objektivität ist der Meinung verschiedener Generationen von Klassizisten analog, die nacheinander die wahre und wirkliche Antike gefaßt zu haben dachten; auch E. hat sich einen Neger nach seinem Bilde geschaffen. Allerdings hat er versucht, die eigentümliche plastische Auffassung aus den religiösen Vorstellungen Afrikas zu erklären; aber auch ohne untersuchen zu wollen, wie weit deren monotheistisch strenge Charakterisierung richtig ist und wie weit andererseits diese Figuren tatsächlich religiösen Ursprungs sind, wird man die Erklärung nicht bündig finden können. Die psychophysische Objektivierung des Menschen in alle Erscheinungen, die aller Mythologisierung zugrunde liegt, hat auch bei diesen Fetischen gewaltet; ihr Anthropomorphismus im Allgemeinen und viele Einzelheiten beweisen, wenn es dafür überhaupt eines Beweises bedürfte, daß auch diese Kunst wie jede andere nicht rein ästhetischen Ursprungs ist und rein ästhetisch erklärt werden kann. Auch die Neger haben, was immer ihre religiösen und ästhetischen Grundbegriffe seien, in den vermenschlichten Götterbildern Äquivalente menschlicher Wirklichkeit erblickt so gut wie gotische Bildner in ihren abstrakten Geschöpfen; wenn Rumohr einst meinte, Giotto habe Natürlichkeit weder angestrebt noch für seine Zeitgenossen erreicht, so schiebt er den idealisierenden Glauben seiner Zeit einer fremd gewordenen, nicht mehr unmittelbar erfaßbaren Kunst unter; ebenso urteilt E. aus den Ideen kubistischer Tendenzen von heute, wenn er bei seinen Negern einen absoluten plastischen Stil findet. Wie alle Kunst ist auch diese nicht in Naturnachahmung aufgegangen; wie alle Kunst hat auch sie stets Naturäquivalente hervorgebracht. Nicht aus ihrer Verschiedenheit von aller anderen Plastik schöpft sie ihren Reiz für uns; sondern aus ihrem Anklingen an diese, aus ihrer Verwandtschaft mit antiken und mittelalterlichen Primitiven und mit allermodernsten Tendenzen. Die Rücksichtnahme auf den Standpunkt des Beschauers, die in anderer Kunst die weitere Entwicklung bestimmte und bereicherte, ist hier keimhaft geblieben; im Rahmen solcher abgebrochener Entwicklung — und gerade durch die Beschränkung auf einen eingeengten Kreis von künstlerischen Absichten — ist Starkes und Eindrucksvolles entstanden; aber man mag die Sache drehen und wenden wie man will, diese Negerplastik ist eine primitive, eine zurückgebliebene Wildenkunst. Diese Not ist für unser nach allen Ursprüngen sich zurücksehnendes Kunstbedürfnis ganz von selbst eine Tugend; aber diesen Sachverhalt auf Kosten aller anderen Kunst, deren wir froh sind, mit einem ästhetisierenden Wortgespinst bemänteln und beschönigen wollen, ist und bleibt eine Mohrenwäsche. *H. Tietze.*

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 38. 29. Juni 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 39) erscheint Mitte Juli

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG 1917 IM KUNSTPALAST ZU DÜSSELDORF

Die Vorgeschichte dieser Ausstellung ist bekannt. Da das Ausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhofe in Berlin durch militärische Zwecke in Anspruch genommen ist, kam man auf den Gedanken, die Jahresausstellung nach Düsseldorf zu verlegen, wo es gelungen war, den am Rhein gelegenen Kunstpalast, den die Leser dieser Zeitschrift vorzugsweise von den großen kunsthistorischen Ausstellungen der Jahre 1902 und 1904 kennen, seinem ursprünglichen Zwecke wieder nutzbar zu machen. In dem knappen Zeitraum von sechs Wochen wurden alle Vorbereitungen getroffen, die dem großen Unternehmen das äußere Gelingen sichern konnten. Nun, da nach der feierlichen Eröffnung am 16. Juni die Summe aller Anstrengungen gezogen werden kann, muß das Ergebnis als recht befriedigend bezeichnet werden. Der durch den Krieg veranlaßte Rohstoffmangel wirkte insofern ein, als vielen Sälen und Kabinetten die notwendige Abblendung des Oberlichtes durch Leinwand mangelt; dafür ist aber die Anordnung so geschickt, das Hängen der Bilder in den meisten Fällen so geschmackvoll, daß die Wirkung der Kunstwerke, auch der plastischen, nicht derartig beeinträchtigt wird, wie zuvor gefürchtet werden mußte.

Ein Novum bietet die Ausstellung insofern, als zum ersten Male die beiden Sezessionen gemeinsam mit den übrigen Berliner Künstlern ausstellen. Sie haben besondere Räume zur Verfügung und besondere Jury. Im Zeichen des Burgfriedens ist diese Kunstpolitik zu begrüßen; noch mehr würde sie es sein, wenn die Vertretung der »Freien Sezession« eine umfassendere wäre. Künstler wie Slevogt, Kolbe, Barlach und den in seinen letzten Landschaften so jugendfrischen Hans Thoma vermißt man ungern genug. Freilich darf nicht übersehen werden, daß die Transportnot gerade einer würdigen Vertretung der Plastik im Wege stand.

I. Die Düsseldorfer Abteilung

Sie bietet sich ganz anders dar als ihre Vorgängerin von 1913 und von früheren Jahren. Es ist ein unbestreitbares Verdienst des Akademiedirektors Professors Fritz Roeber, daß er mit einer der Kühnheit nicht entbehrenden Geste die überzahlreichen Gruppen und Grüppchen der Düsseldorfer Künstlerschaft, die bisher geschlossen, unter eigener Jury ausstellten und oft unerträglich viel Ballast mit sich führten, ignorierte und eine so starke Vertretung einzelner bedeutender Künstlerpersönlichkeiten durchsetzte, wie sie am Rhein kaum zuvor erlebt wurde. Diese Ausstellung hat fast einen retrospektiven Charakter. Indem man die Parole ausgab, daß es nicht auf das Neueste, Allerneueste ankäme, legte man es den einer solchen Kollektivausstellung Gewürdigten nahe, zu älteren Werken, vorzugsweise solchen aus privatem und öffentlichem Besitze, zurückzugreifen. Es fehlen fast durchweg die für Kunstausstellungen gemalten »großen Maschinen«, die Schrecken kritischerer Ausstellungsbesucher. Das Kabinettbild, in dem die Düsseldorfer, mit sehr wenigen Ausnahmen, stets das Beste geleistet haben, herrscht vor.

Freilich bietet diese Individualisierung einer Ausstellung, die für Nachfolgerinnen als vorbildlich gelten könnte, einige Gefahren, die nicht verschwiegen werden sollen. Zum ersten wird die Auswahl derjenigen, denen besondere Säle oder auch nur Wände zur Verfügung gestellt werden, stets eine mehr oder weniger subjektive bleiben. In Düsseldorf sind beispielsweise die Lehrkräfte der Kunstakademie in höherem Grade begünstigt worden, als die unabhängigen Künstler. Da sich aber einige ausgezeichnete Maler darunter befinden, denen es zum Teil noch nie vergönnt war, einen geschlossenen Überblick über ihr Schaffen zu geben, ist der Schaden nicht eben groß. Wesentlicher erscheint mir das Zurückdrängen der Unbekannten, derjenigen, die sich den Weg erst bahnen müssen. Sie treten in Düsseldorf, das die Hälfte der Ausstellungsräume an die Berliner abgeben mußte und daher an Raumnot litt, naturgemäß hinter denjenigen zurück, die mit zehn bis vierzig Werken vertreten sind. Schon vor dem Kriege konnte das Fehlen eines frischen jüngeren Nachwuchses, die Düsseldorf-Flucht so tüchtiger Kräfte wie Werner Heusers, Carl Sohns oder Heinrich Nauens, Bedenken erregen. Ein Rundgang durch die Ausstellung von 1917, der ein Fahnden nach »dem jungen Rheinland« zum Zwecke hat, ist beinahe entmutigend. Der Umstand, daß soviele der jüngeren Künstler unter den Fahnen stehen und oft schwer erreichbar sind, hat offenbar ihrer Vertretung im Wege gestanden.

Es gibt also in dieser Abteilung der Großen Kunstausstellung wenig Sturm und Drang, dafür aber eine reife Abgeklärtheit und vor allem den sicheren Geschmack, der immer das Kennzeichen der älteren Düsseldorfer war, seitdem sie das Literatur gewordene Anekdotenbild zu ihrem Glücke einigen Abseitigen überlassen haben. Die hohe Qualität vieler Düsseldorfer Einsendungen wird manche überraschen, am meisten die Besucher aus Berlin, die früher alljährlich am Lehrter Bahnhof ihre Glossen über die »Düsseldorfer Abteilung« machten. Es darf heute gesagt werden, daß diese Vertretung Jahr für Jahr ein Skandal

war. Gott weiß, welche Hindernisse einer vernünftigen Zusammensetzung im Wege standen. Daß der Begabteste unter den neueren Malern Düsseldorfs, August Deusser, regelmäßig fehlte, daß man Bretz, Schmurr und Ophey, um nur wenige zu nennen, fast immer vermißte oder ungenügend vertreten fand, an ihrer Stelle aber die Vielzuvielen antraf, die man auch in ihrer Heimat kaum achtet, darf nicht wieder vorkommen. Diese schwache Vertretung nicht nur in Berlin, sondern auch auf anderen auswärtigen Veranstaltungen, hat dem Ansehen der Düsseldorfer Kunst unermeßlich viel geschadet. Nichts ist wünschenswerter, als daß die glückliche Lösung der Ausstellungsfrage, die für Düsseldorf gefunden wurde, auch für andere Plätze Geltung erhalte! Nur durch ein geschlossenes Vorgehen der Künstler, nicht durch parteiische Spaltung, kann dieses Ziel erreicht werden. *WALTER COHEN.*

(Ein zweiter Teil folgt.)

SOMMERAUSSTELLUNG DER »MÜNCHENER NEUEN SEZESSION«

Die diesjährige Sommerausstellung der »Münchener Neuen Sezession« läßt die Kerntruppe, die in München tätigen Künstler, stärker zu Worte kommen, als bei den früheren Sommerausstellungen, wohl daraus erklärlich, daß der Einsendung größerer Ölbilder auswärtiger Mitglieder vielfach Transportschwierigkeiten im Wege standen. Um so leichter und nachdrücklicher erhält dadurch der Besucher ein Gesamtbild von dem gegenwärtigen künstlerischen Charakter dieser Münchener Gruppe. Gewiß findet man bei näherem Zusehen nicht nur erhebliche Qualitätsunterschiede unter den einzelnen, sondern vor allem auch künstlerische Gegensätzlichkeiten. Es fallen aber diesmal weniger Maler aus dem allgemeinen Bild heraus, als in früherer Zeit, eigentlich ist es diesmal nur der wie immer recht liebenswerte R. Sieck mit seinen oberbayrischen Landschaften, denen man eher in der alten Sezession zu begegnen erwartet. Die meisten Münchener Mitglieder sind durchgehends durch 4—5 größere Arbeiten vertreten, so daß das Gesamt- wie das Einzelbild, das man auf dieser Ausstellung von der Gruppe und ihren Mitgliedern erhält, kein auf zufällige Auswahl begründetes ist.

War schon vergangenes Jahr ein starkes Abdämpfen der grellen expressionistischen Farbfanfaren zu bemerken, so fällt diesmal nicht nur eine noch weitergehende zartere Farbstimmung auf, daß man mitunter fast versucht ist, von einer neuen Art Valeurmalerei zu sprechen, sondern in erster Linie macht sich ein gewisser geschmäcklerischer Zug bemerkbar. Es droht offenkundig der Entwicklung eine gewisse Gefahr. Wie schon in früheren Zeiten es bei der Münchener Kunst der Fall war, gerät im gegenwärtigen Stadium die Gruppe etwas zu sehr ins Geschmackvolle. Vieles wirkt wie eine neue Art Münchener Atelierkunst, die mehr auf äußerliche Schönheit, auf geschmackvolle Wirkung, als auf Vertiefung und starkes Zupacken künstlerischer Probleme ausgeht. Selbst eine gewisse Süßlichkeit ist diesmal vielen Schöpfungen nicht fremd; von der Herbheit der ersten expressionistischen Arbeiten, die in diesen Räumen gezeigt wurden, ist vieles weit entfernt, und es hat sich mehr hochmoderner Kitsch eingestellt als eigentlich der Ausstellung zuträglich ist.

Die vier Arbeiten von Gustav Jagerspacher zeigen wie immer ein großes Können. Aber ganz abgesehen davon, daß das Herrenbildnis leicht verquält wirkt und das schlafende Mädchen vor der tropenartigen Landschaft noch nicht ganz vollendet erscheint, zeigt sich immer deutlicher die Gefahr, daß der Künstler einer gewissen Manier zusteuert, die deshalb besonders schlimm ist, weil hier ein Extrakt aus Courbet, Manet und Leibl mit weisgerberischen Sentenzen vermischt bereitet ist, der letzten Endes ein ähnliches Surrogat bedeutet, wie Lenbachs Mischung alter Meister. Es fehlt dabei außerdem der wirklich große Zusammenschluß, der durch ein allzustarkes Verweilen bei koloristisch reizvollen Einzelpartien verhindert wird. Es wäre sehr zu wünschen, wenn dieser von Haus aus so sehr begabte Künstler sich entschließen könnte, mit all diesen Dingen zu brechen und kraftvoll seine eigenen Bahnen zu wandeln. Frau H. Jagerspacher-Häfliger zeigt in der Atelierszene die Kunst ihres Gatten ins ganz Triviale übersetzt und manifestiert sich in einem süßlichen Stilleben gewissermaßen als ein expressionistischer Adam Kunz. Kopp setzt in seinen Bildern seine bekannte Weisgerber-Nachfolge fort, am besten geraten ist ihm noch das zart dekorative Bild »Pferde im Wald«. Die koloristisch ganz geschmackvollen, impressionistischen Bilder von H. R. Lichtenberger, saubere, harmlose Arbeiten, bilden gewissermaßen eine Brücke von der neuen zur alten Sezession. Beachtenswerter als seine Arbeiten sind die von Julius Heß, dessen Stilleben mit ihrem reichen und doch gedämpften farbigen Klang man immer gerne begegnet und dessen »Mutter und Kind« eine höchst ansprechende, reife Leistung genannt zu werden verdient. Frau Caspar-Filser zeigt in ihren zarten Blumenstücken wie in den Landschaften einen erfreulichen Fortschritt. Es ist alles gegen früher noch lockerer, biegsamer und lebendiger geworden; die dekorative Kraft dieser liebenswürdigen Landschafts- und Stillebenkunst hat sich wirklich gesteigert. Noch bedeutender erscheint der Fortschritt, den Carl Caspar seit vergangenem Jahr gemacht hat. Ist das Damenbildnis eine der reifsten Leistungen, die jene süddeutsche Malerei aufzuweisen hat, die vom Geiste Cézannes sich zu eigenen neuen Taten hat leiten lassen, so bedeutet das große Triptychon mit der Schmerzensmutter als Mittelbild und je vier Darstellungen aus dem Leiden Christi auf den Flügeln eine machtvolle Weiterentwicklung der dekorativ religiösen Malerei Caspars. Mag auch im einzelnen noch manches unausgeglichen sein, so ist doch der Entwurf des Ganzen, wie die farbige Kontrastierung des verhaltenen Mittelstückes zu den bunten Flügelbildern recht gelungen, und in der Komposition der einzelnen Szene findet sich manch schöner Gedanke. Mit sehr viel Glück ist der schwäbische Künstler in den Geist der alten Malerei seiner Heimat eingedrungen, ohne im geringsten archaistisch oder manieriert zu werden. Nicht so gelungen erscheint die »Taufe Christi«, dagegen besitzt der »Jo-

hannes auf Patmos« etwas von dem Geist der dürerischen Apokalypse und ist in seiner starken farbigen Ausdruckskraft die beste Lösung des von Caspar schon wiederholt gemalten Vorwurfs. Weniger erfreulich sind die Malereien von Schinnerer. So tüchtig er sich auch diesmal wieder als Graphiker erweist, so haftet seiner Malerei immer noch etwas Zähes, Unfertiges, Unausgeglichenes, nicht recht Bildmäßiges an.

Oskar Coester, dessen Bilder im vergangenen Jahr mit zu den besten und interessantesten der Ausstellung gehörten, zeigt diesmal drei untereinander recht verschiedene Arbeiten, von denen keine ganz ausgereift erscheint. Immerhin lassen sie den höchst persönlichen Stil des feinfühligen Koloristen und visionär schauenden Landschafters gut erkennen. Die beiden ausgestellten Landschaften zeigen stellenweise eine kleine Neigung zur Süßlichkeit. Wird der Künstler diese überwinden und bei größerer Gereiftheit auch jeder Schummrigkeit entgehen, so darf man vielleicht hoffen, in ihm einen neuen lyrisch gestimmten Herkules Seghers begrüßen zu dürfen. Das Bild »Abrahams Schoß« scheint zu Tode gemalt, dabei doch zu weich, ohne wirklich visionäre Kraft. In gewissem Sinne scheinen diesmal die Bilder J. W. Schüleins und noch mehr die Bleekers unter einem gewissen Einfluß der Coesterschen Malerei zu stehen. Stört schon bei Schülein, der auch die Kunst Kokoschkas zu sehr auf sich hat wirken lassen, zuweilen eine Art Malerei, die visionär wirken soll, jedoch mehr eine äußerliche, geschmäcklerische Schummrigkeit verrät, so ist dies bei den beiden Bildern Bleekers in stärkster Weise der Fall. In diesen süßlichen Aperçus vermag ich keine dieses Künstlers würdige Gestaltung zu erblicken und halte mich lieber an seine Plastiken, namentlich an die männliche Büste, die an Reife des Stils und Vergeistigung des Ausdrucks die im vorigen Jahr gezeigten Arbeiten erheblich hinter sich zurückläßt. Feinschmeckerisch delikat wie immer sind die Bildfragmente, die Großmann ausgestellt hat. Es ist bedauerlich, daß der Künstler so selten zu einem wirklich in sich abgeschlossenen Bild kommt. Das Stückchen »Auf der Terrasse« ist wohl das gelungenste und besitzt etwas von der Köstlichkeit eines Pfirsichs. Im Gegensatz zu Großmann geht Pellegrini in erster Linie auf die große Bildkomposition aus. In seinem Maiglöckchen-Stilleben sucht er jedoch diesmal zu beweisen, daß er über der linearen Komposition auch nicht die koloristische Feinheit vergißt. Es steckt in diesem Stillleben soviel künstlerisches Erlebnis, daß man fast versucht ist, einen Vergleich mit den berühmten kleinen Stücken Manets zu ziehen. Die große »Begegnung« wirkt wie ein ungemein zarter Gobelin, scheint aber doch trotz der Größe des Wurfes und einzelner Schönheiten noch nicht in allen Teilen gelöst. Dagegen ist der »Hiob« eine außerordentlich gelungene Schöpfung, die zu den besten der ganzen Ausstellung gehört. Der eigentümliche Rhythmus der Bewegung, die tiefe Innerlichkeit, die aus der Begegnung von Mensch und Tier spricht, lassen im Verein mit der ganz persönlichen Farbengebung das Bild als eines der besten und charakteristischsten Stücke erscheinen, die dem Künstler bisher gelungen sind. Gleichbedeutend, wenn nicht noch höherstehend, ist der »Reiter am Quell« von Edwin Scharff. Diese Vision im lichten Blau wirkt wie eine verklärte expressionistische Ballade. Das Musikalische, das sich schon in den Arbeiten Pellegrinis verrät, erhält hier in dem Rhythmus der Linien eine noch gesteigerte Bedeutung. Das große »Liebespaar« von Scharff wirkt dagegen noch ziemlich problematisch. Weitaus das Beste hat Scharff in seiner weiblichen Bronzebüste gegeben, das mit Abstand das hervorragendste Stück der ganzen Ausstellung ist. Hier darf man wirklich von einer Neubelebung jenes Geistes sprechen, der in der ägyptischen Plastik wohnt und dessen Verehrung bisher nur archaistische Schöpfungen oder Karikaturen zustande gebracht hat. Es ist ein ganz persönlicher Stil, der sich in Verehrung, aber nicht Nachahmung jener alten Kunst bei Scharff gebildet hat, lebendig und zügig, von einer ganz eigenen Kantigkeit und Flächenstellung. Die Aquarelle von Paul Klee haben noch weniger als früher mit ihrem expressionistisch kunstgewerblichen Charakter etwas mit großer Kunst zu tun. Kanold wirkt melancholisch steril wie immer und Seewald lustig und harmlos in seiner nett illustrativen Art. Mit den Soldatenbildern von Max Unold vermag ich mich noch weniger zu befreunden, als im vorigen Jahr. Diese Art von gesuchter Vereinfachung nach einem Ideal, das der Kunst des Kindes entspricht, hat mit wirklich künstlerischer Stilisierung nichts zu tun. Walter Teutsch erscheint auf der Ausstellung lange nicht so glücklich, wie auf der auch hier besprochenen, unlängst bei Thannhauser veranstalteten Gesamtschau seines Schaffens. Das »Waldinnere« ist gewiß sehr zart und zeigt ganz die koloristisch lyrischen Schönheiten seiner Landschaftskunst. Dagegen ist die große Landschaft mit der Linde recht unausgeglichen, stilistisch unrein und in dem jetzigen Zustand nicht sehr erfreulich.

Den schon im ersten Kriegsjahr gefallenen frischen Vorkämpfer des Expressionismus August Macke hat die neue Sezession durch eine Ausstellung von sechs Arbeiten geehrt. Die starke Buntheit dieser kleinen Stücke bildet einen interessanten und lehrreichen Kontrast zu der neuen Tonigkeit der jüngsten hier ausgestellten Arbeiten. Die Mackeschen Bilder sind untereinander recht verschieden. Am gelungensten scheint mir der »Sonnige Weg«, wo über alles Spielerische und Geistreiche hinaus eine wirklich ausdrucksmäßige, bildhafte Vertiefung des Vorwurfs erzielt ist.

Die Arbeiten, die man von den auswärtigen Mitgliedern sieht, bieten keine besonderen Überraschungen. Der Aachener Karl Hartig scheint auf den Wegen Caspars wandeln zu wollen. Heckendorfs »Bulgarisches Lager« dünkt im Format etwas vergriffen und in gewisser Hinsicht zu illustrativ. Die Akte des Hamburgers Nölken wirken vielleicht jetzt etwas lebendiger als früher, aber noch immer nicht sehr sympathisch. Als eine neue Persönlichkeit stellt sich der Hamburger Friedrich Ahlers-Hestermann mit zwei Landschaften ein, die offenkundig von Derain beeinflußt sind, aber viel flacher und süßlicher wirken

Von Georg Kars sieht man zwei kraftvolle Arbeiten, wohl nicht ganz neuen Datums, von denen das »Fischerdorf« ein starkes Erlebnis bedeutet.

Die graphische Abteilung der Ausstellung wirkt sehr lebendig und anregend. Hier ist vor allem der Aquarelle und Zeichnungen des allzu früh, schon vor Kriegsausbruch, dahingeschiedenen Prager Malers E. von Kahler zu gedenken, außerordentlich sensitive Arbeiten, die zeigen, daß Kahler vielleicht das Zeug hatte, ein expressionistischer Delacroix zu werden. Unter den Blättern von Kubin wirkt neben den sehr unterschiedlichen Totentanz-Blättern das unheimlich phantastische Blatt »Die Hundefänger« am stärksten. Sehr beachtenswert sind die farbigen Holzschnitte des Dresdners Otto Lange, der eine gewisse Verwandtschaft mit Karl Caspar verrät. Gerne begegnet man wieder den Soldatenköpfen von Adolf Jutz mit ihrer höchst persönlichen Mischung altdeutscher und Leiblscher Vortragsweise. Blätter von Großmann und Beckmann wirken lebendig wie immer, ohne diesmal besonders viel Neues zu sagen. An lustige alte kolorierte Kupfer erinnern die von einem gemütlichen Expressionismus getragenen farbigen Landschaftsblätter von Paul Seehans. *A. L. M.*

NEKROLOGE

John G. Johnson und sein Vermächtnis an seine Vaterstadt Philadelphia. Sehr verspätet kommt die Nachricht zu uns, daß am 14. April der begeistertste und einsichtsvollste Sammler alter und neuer Gemälde, der Advokat John G. Johnson in Philadelphia, im Alter von 75 Jahren gestorben ist. Johnson galt als der hervorragendste Jurist und tüchtigste Anwalt der Vereinigten Staaten. Wegen seiner strengen Rechtlichkeit, seinem Takt und seiner Liebenswürdigkeit gehörte er zu den geachtetsten Persönlichkeiten. Seiner Kunstbegeisterung, seinem Sammeleifer und Geschick verdankte er es, daß er, obgleich in Philadelphia ansässig, zum Trustee des Metropolitan-Museums in New York ernannt wurde und als solcher den größten Einfluß hatte. Als Sammler war er ein Original nach guter alter Art. Alljährlich machte er im Sommer zur Erholung seine »Europaean Tour«, die er neben der Befriedigung seiner Naturschwärmerei zum Besuch der Museen und vor allem zum Erwerb von Gemälden benutzte, für den er den größten Teil seiner sehr ansehnlichen Einnahmen verwendete. Er war der einzige Sammler Amerikas, der ganz im musealen Sinne sammelte: von allen namhafteren Künstlern von Giotto und Eyck bis Manet und Böcklin wollte er Bilder besitzen, und diese Absicht hat er in der Tat im Laufe von etwa zwanzig Jahren erreicht. Seine Sammlung, die er der Stadt Philadelphia vermacht hat (falls diese für die Sammlung nicht in richtiger Weise sorgen würde, soll sie an das Metropolitan-Museum gelangen), gibt eine Übersicht über die Geschichte der Malerei aller Schulen in einer Vollständigkeit, wie sie keine öffentliche Galerie in Amerika aufzuweisen hat. Daneben hat der Besitzer auch für einen großen, reich illustrierten wissenschaftlichen Katalog gesorgt, den ihm der ihm nahe befreundete Dr. W. Valentiner und B. Berenson in drei Bänden angefertigt haben. Mit der Zeit füllte sich sein Haus derart mit seinen Bildererwerbungen, daß er seine Schätze nicht nur an den Wänden und auf Wandschirmen in den Zimmern aufgehängt hatte, sondern daß auch die Türen damit behangen waren; ja die Bilder hingen an den Bettwangen und lagen tagsüber auf den Betten, so daß sie nachts unter die Betten befördert werden mußten. Dies war der Fall selbst im Gastzimmer, das er Sonntags, wo er nur für die Kunst lebte, gern mit dem einen oder andern Kunstfreund, auch aus Europa, bevölkert sah. Wir deutschen Kollegen haben wohl kaum an ein Haus und an eine Persönlichkeit in Amerika so liebe Erinnerungen als an den kerngesunden echten Amerikaner im besten Sinne, John G. Johnson, sein Haus und seine Sammlung. *Bode.*

Am 20. Juni verstarb in Düsseldorf der Landschaftsmaler **Arthur Wansleben** (geb. in Krefeld am 19. Dezember 1869). Er gehörte zum Kreise der typischen Dücker-Schüler, die fast alle ein wenig holländern und in der niederrheinischen Tiefebene ein dankbares Darstellungsgebiet entdeckten, als die Düsseldorfer Kunst sich aus den Fesseln der Spätromantik löste. Wansleben malte mit Vorliebe Frühlings- und Herbststimmungen, in etwas ermüdendem Gleichklang von silbergrauen und mattgrünen Farbennuancen. In den Museen von Düsseldorf und Krefeld, ferner auf der Großen Düsseldorfer Kunstausstellung, ist er durch charakteristische Werke vertreten. *C.*

PERSONALIEN

Anläßlich der Eröffnung der Großen Kunstausstellung in Düsseldorf wurden die Maler **August Deusser** und **Hans Kohlschein** zu Professoren ernannt.

Der ausgezeichnete Bildnismaler **Reinhold Lepsius** vollendete am 14. Juni sein sechzigstes Lebensjahr. Der Künstler, ein Mitglied der Kgl. Akademie der Künste in Berlin, hat sich seinen Ruf mit einer Reihe bedeutender Bildnisse erworben, die größtenteils auf der Berliner Sezession zu sehen waren. Eine feine, innerliche Auffassung der darzustellenden Persönlichkeit paarte sich mit dem auserlesenen Geschmack einer vornehmen, ganz durchgeistigten Formen- und Farbengebung. Die Berliner Nationalgalerie besitzt zwei sehr bezeichnende Gelehrtenbildnisse des Künstlers. Seine Gattin, Sabine Lepsius, erfreut sich ebenfalls als Bildnismalerin einer großen Schätzung.

Der Berliner Bildhauer **Hans Damman** ist am 16. Juni fünfzig Jahre alt geworden. Er betätigt sich vornehmlich auf dem Gebiete der Friedhofskunst und hat mit seinen Werken viel Erfolg und Anerkennung gefunden.

Der Maler **Oskar Schmidt-Glinz** in Leipzig wurde zum Professor ernannt; der Maler **Adolf Fischer-Gurig** erhielt den Titel Hofrat.

Eugen Bracht, der bekannte Meister deutscher Landschaftsmalerei, beging am 3. Juni seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. In voller Rüstigkeit schafft er neue Werke und wirkt unermüdlich in seinem Amte als Vorsteher eines Meisterateliers an der Dresdener Kunstakademie.

Robert von Haug, der Stuttgarter Maler, vollendete am 3. Juni sein sechzigstes Lebensjahr. Seine Bilder, die vornehmlich aus der Geschichte der deutschen Befreiungskriege erzählen, haben wegen ihrer durchaus künstlerischen Eigenschaften volle Anerkennung gefunden. Seit 1894 übt er an der Kunstakademie seiner Vaterstadt Stuttgart eine Lehrtätigkeit aus.

AUSSTELLUNGEN

Hannover, Kestner-Gesellschaft. Die siebente Veranstaltung der Kestner-Gesellschaft gab einen interessanten Ausschnitt aus der Kunstproduktion Hannovers. Alle in Hannover geborenen oder ansässigen Künstler waren zur Beteiligung an der Ausstellung aufgefordert. Unter den zahllosen Eingängen traf dann aber die aus den Malern Burger-Mühlfeld, Heitmüller, Seiffert-Wattenberg, Plünnecke

und den Bildhauern Ludwig Vierthaler, Professor Herting bestehende Jury eine strenge Auswahl, die alle dilettantischen und akademischen Arbeiten ausschied. Auf solche Weise kam eine Veranstaltung zustande, die — vom modernen Geiste getragen —, unsere Ansichten vom Hannoverschen Kunstschaffen einigermaßen modifizierte und uns zum ersten Male die Gewißheit gab, daß in der Tat, wie das Vorwort Plünneckes zum Kataloge sagt, »auch in Hannover Künstler um die Eroberung des neuen Lebensgefühles stark bemüht sind.«

Die Veranstaltung stand auf einer sehr achtbaren künstlerischen Höhe. Die Mitglieder der Jury waren mit sehr guten Werken vertreten. Burger-Mühlfeld zeigte unter anderem eine vom Weisgerberschen Geiste getragene »Waldlandschaft«, und das kraftvolle, straff aufgebaute »Bildnis G.«, Heitmüller gab mit seiner »Ernte« ein Zeugnis seiner modernen Bestrebungen, von Seiffert-Wattenberg war ein besonders ausdrucksvolles, großzügiges Selbstbildnis zu sehen. Leni Zimmermann-Heitmüller erfreute durch ihre von verhaltenem Pathos erfüllte »Gewitterlandschaft« und mehrere schöne Stilleben. Horrmeyer, Otto Schulze, Karl Wiederhold, Werner Determann, Willy Heckrott waren mit sehr erfreulichen Arbeiten vertreten. Von Auswärtigen fanden besonders Harold Bengen und Ernst Oppler mit ihrer bewährten Malerei und Heinz Porep mit seiner temperamentvollen, erregten Naturanschauung erhöhte Bedeutung. Unter den graphischen Arbeiten ragten die von unheimlichem Leben durchzuckten Blätter Plünneckes zu »Raskolnikow« und die ausdruckstarken, ergreifenden Zeichnungen des hochbegabten Otto Hohlt entschieden hervor. Von den ausgestellten plastischen Werken müssen die Arbeiten des sich glücklich entwickelnden Otto Gothe und die neuen Terrakotten Ludwig Vierthalers besonders erwähnt werden.

Die Veranstaltung, zu der sich die fortschrittlichen Elemente zusammengefunden, war der äußere Anstoß zu jener Neuorientierung in der Hannoverschen Künstlerschaft, die — schon seit Jahren angestrebt — nun in der schon gemeldeten Gründung einer »Hannoverschen Sezession« ihren sichtbaren Ausdruck gefunden hat. *Käppers.*

Halle. Zur Erinnerung an die Universitäten Wittenberg und Halle vor und bei ihrer Vereinigung 1817 findet vom 21. Juni bis 7. Juli in der Kupferstichsammlung der Universität eine **Ausstellung** statt. Sie umfaßt Bildnisse, Autographen, Werke Wittenberger und Hallischer Professoren, Urkunden, Stammbücher, Fahnen und zeitgenössische Darstellungen aus dem Universitäts- und Studentenleben. Die Ausstellungsgegenstände stammen aus dem Besitz der Universität Halle, der Marienbibliothek, der Franckeschen Stiftungen, des Städtischen Museums in Halle und der Lutherhalle in Wittenberg sowie aus Privatsammlungen.

In der Technischen Hochschule in München ist eine **Nachlaßausstellung des Architekten Professor August Thiersch** veranstaltet worden. Der Erfolg dieser Ausstellung soll die Anregung gegeben haben, die Hinterlassenschaft anderer bedeutender Baukünstler gleichfalls der Öffentlichkeit vorzuführen. Es wäre sehr zu begrüßen, wenn man auf diese Weise etwas mehr von den Skizzen, Entwürfen und Handzeichnungen wertvoller Architekten zu sehen bekäme.

Ausstellungen. Im Wiesbadener Neuen Museum veranstaltet der **Nassauische Kunstverein** eine Nachlaßschau von etwa 60 Gemälden und ebensoviel Zeichnungen Albert Weisgerbers, die zwar keineswegs darauf Anspruch erheben darf, das ganze Lebenswerk des vor zwei Jahren bei Fromelles gefallenen Führers der Jung-Münchener Kunst zu zeigen, aber durch Verzicht auf mehr studienmäßige Arbeiten und durch sehr geschmackvolle Hängung einheitlicher und geschlossener wirkt, als die doppelt so umfangreiche erste Ausstellung in München, der an dieser Stelle seinerzeit eine eingehende Würdigung zuteil wurde. Daneben wird eine reichhaltige Schau der übrigen Mitglieder der Münchener Neuen Sezession geboten, deren Gesamteindruck weit ruhiger anmutet, als der ihrer ersten großen Münchener Ausstellung. Welche Stellung man auch diesen Stürmern und Drängern gegenüber einnimmt, so wird man gewiß zugeben müssen, daß hier neben einigen unfruchtbaren Theoretikern, wie etwa dem wunderlichen Paul Klee, dessen abstrakte Malerarbeiten an primitive Webemuster erinnern, zahlreiche neue Kräfte am Werke sind. Vor allem ist es reizvoll und fesselnd, die Entwicklung des Maler-Plastikers Edwin Scharff zu verfolgen. Sehr eindringlich tritt gleichfalls die urdeutsche Kunst Adolf Schinnerers in die Erscheinung, wenn auch in der Atelierszene, dem Soldatenquartier und den Landschaften manches maltechnisch unbeholfen ist. Auch die neuen großgedachten Kompositionen von Karl Caspar und Joseph Eberz hinterlassen einen starken Eindruck. Die überempfindlich zarte Natur Cösters ist durch ein Raumbild und zwei perlmutterartig leuchtende Landschaften gut charakterisiert, Adolf Erbslöhs formenvereinfachende Art durch einige Motive aus München und Schwabing, Bernhard Bleekers klares und reines Gestalten durch drei Bildnisse, während Julius Heß und Willi Nowak mit schönen, ausgeglichenen Porträts eigenartiger Gestaltung vertreten sind. Als Künstler von feinem Geschmack und sicherem Können offenbart sich der Deutsch-Schweizer A. H. Pellegrini in zwei Bildnissen, einem Waldwege und einem Blumenstück. Von den früheren Mitgliedern der »Scholle« hat Max Feldbauer diesmal nur kleinere Arbeiten beigesteuert und Walther Püttner sein humorvoll-frisches Selbstbildnis von 1914, das dem Gegenständlichen freilich noch mancherlei Zugeständnisse macht, ferner ein Rosenstilleben, ein Stadtbild und Zeichnungen, die reines Schauen und Vergeistigung zeigen. Max Pechsteins fanfarenartig wirkende Bildnisse, Otto Kopps an Weisgerber gemahnende Akte im Freien, Schüleins Landschaften und Unolds Aquarelle vervollständigen das Gesamtbild. Den graphischen Beiträgen sichern Max Beckmanns, Rudolf Großmanns, Wilhelm Lehmbrucks und Franz Nölkens Radierungen, sowie Oskar Kokoschkas großzügige Steinzeichnungen eine ansehnliche Höhe. *Bb.*

In Zürich ist eine **Hodler-Ausstellung** eröffnet worden, die ungefähr 500 Bilder aus allen Schaffensperioden des Künstlers umfaßt. Der Eindruck dieses reichen und vielgestaltigen Lebenswerkes ist von überwältigender Pracht und Größe.

SAMMLUNGEN

Die **Kgl. graphische Sammlung in München** ist in ihr neues Heim, in das Erdgeschoß der Neuen Pinakothek, das für diesen Zweck gänzlich umgebaut worden ist, übergesiedelt. Die Studiensäle werden voraussichtlich am 1. Juli geöffnet werden, die Fertigstellung der Ausstellungssäle indessen, die einen wesentlichen Teil der Neugestaltung ausmachen, ist noch nicht zu bestimmen.

Eine Neuerwerbung des Bayerischen Nationalmuseums. Das Bayerische Nationalmuseum hat wiederum eine sehr bedeutsame Neuerwerbung zu verzeichnen, ein Hauptstück deutscher Skulptur aus der Zeit der reifsten Gotik, wertvoll ebenso in rein künstlerischer, wie entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht: die Madonna des Meisters Jakob Kaschauer, einst das Mittelstück des gotischen Hochaltars im Freisinger Dom. Dem Kunstmaler Franz Wolter, der als Sammler und Kenner altdeutscher Plastik wohl-

bekannt ist, kommt das Verdienst zu, in seinem Aufsatz »Jakob Kaschauer, der Meister des 1443 errichteten Hochaltars im Dom zu Freising«, erschienen im 1. Band des Jahrbuchs des Vereins für christliche Kunst in München, nicht nur auf die Bedeutung dieses Stückes hingewiesen, sondern überhaupt erst die Zusammengehörigkeit der verschiedenen, damals an vier getrennten Stellen befindlichen Skulpturen erkannt zu haben, die von 1443 bis 1620 neben einem verschollenen, gemalten Flügelpaar den Freisinger Hochaltar schmückten, um später von Rubens gewaltigem »Jüngsten Gericht« abgelöst zu werden. Ein Stück des Hochaltars, der heilige Korbinian, war schon vor zehn Jahren ins Nationalmuseum gelangt; ein weiteres nicht sehr gut erhaltenes, der »Hl. Sigismund« darstellend, war gleichfalls dem Museum angeboten, aber abgelehnt worden, da man die Bedeutung der Stücke nicht richtig erkannt hatte. Dieser Heilige gelangte auf Umwegen über die Sammlung Oertel in das Stuttgarter Museum. Die Figur des Stifters, des Bischofs Nikodemus della Scala, konnte Wolter mit einer kleinen »St. Nikolaus della Scala« genannten Figur im Besitz des erzbischöflichen Klerikalseminars in Freising identifizieren. Das Hauptstück, die Madonna, stand in der Schloßkapelle von Thalhausen bei Freising. Von dort hat sie nun das Nationalmuseum erworben. Das Stück war durch eine ganz abscheuliche Rokokofassung sehr entstellt. Bei der Reinigung ist die alte Fassung überraschend gut und vollständig wieder zum Vorschein gekommen. Da die Direktion des Nationalmuseums es erreichte, daß das Freisinger Klerikalseminar sich zur Überweisung der Stifterfigur als Leihgabe an das Museum entschloß und somit drei Figuren des Hochaltars im Museum vereinigt waren, lockte es begreiflicherweise Professor Dr. Halm, den Altar zu rekonstruieren. Er ließ eine Kopie der Stuttgarter Skulptur anfertigen und stellte die vier Figuren in einen Altarschrein, gewissermaßen als Hochaltar des Kirchensaals im Bayerischen Nationalmuseum. Über dem Altarwerk sieht man als oberen Abschluß eine weitere Neuerwerbung, einen bedeutenden überlebensgroßen Kruzifixus der schwäbischen Schule aus der Zeit um 1500. In einer Kritik einer solchen Rekonstruktion muß natürlich gesagt werden, daß man sich gewisse Bedenklichkeiten nicht verhehlen kann. Ganz gewiß wird die große künstlerische Bedeutung der Madonna durch eine solche Aufstellung, wie sie Halm durchführte, besonders gut zum Ausdruck gebracht, die künstlerische Wirkung der einzelnen Stücke nur so erst völlig kenntlich; die Anordnung der einzelnen Figuren, wie sie Halm getroffen hat, ist wohl sicher die richtige. Diese Vorzüge wiegen wohl die Nachteile auf, die darin liegen, daß an der Hauptstelle des Saales doch eine Kopie sich neben drei Originalfiguren befindet, daß der Hochaltar schließlich doch unvollständig ist und die wohl mit Absicht ziemlich einfach gewählte Umrahmung nicht dem Reichtum und vielleicht auch nicht ganz dem ursprünglichen Stilcharakter des verlorenen originalen Altarschreines entspricht. Es kommt auch eine leichte, dynamische Ungleichheit im Kolorit des Ganzen dadurch zustande, daß der »Heilige Korbinian« eine starke Patina aufweist und dadurch von dem Gold der beiden anderen Figuren, namentlich der Kopie, etwas stark zurückgedrängt wird. Doch sind dies alles wohl kleinere Mängel, die von den genannten Vorzügen reichlich aufgewogen werden. Die Madonna ist von außerordentlicher Schönheit. Der Wiener Maler und Bildschnitzer Jakob Kaschauer, der als Autor des Werkes durch die glücklicherweise erhaltene Urkunde über die Errichtung des Hochaltars vom Jahre 1443 gesichert ist, hat hier eine Leistung vollbracht, die an entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung die 14 Jahre später entstandene Madonnenfigur des Hans Multscher vom Hochaltar in Sterzing, vor allem eben durch den zeitlichen Vorsprung, nicht unerheblich überragt. Die heilige Jungfrau selbst hat in ihrer Haltung etwas Heroinenhaftes. Sie hält das Kind fest und sicher (besonders gut sind die gespreizten Hände gelungen); das Christkind selbst bewegt sich ungewöhnlich munter und ist in seiner Typik und der Lebendigkeit seiner Bewegung, die ungemein sicher wiedergegeben ist, eines der ersten und hervorragendsten Beispiele eines neuen starken Naturalismus. Das wagrecht liegende, zappelnde Kind hält mit dem einen Händchen den langen Schleier der Mutter, womit wohl angedeutet werden soll, daß es diesen (bekanntlich im Kloster Neuburg bei Wien als Reliquie verehrten und daher dem Künstler besonders vertrauten) Schleier dem Bischof als Symbol der Gnade entgegenreicht. Die kleine Bischofsgestalt ist nicht minder köstlich als die große Figur, der Kopf dieses kunstsinnigen Nachkommen des bekannten Veroneser Fürstengeschlechtes wirkt ungemein durchgeistigt, in den einzelnen Zügen vortrefflich dem Leben abgelauscht. Es ist somit dieser bedeutungsvolle Altar von 1443, dessen Glieder sich nun in so glücklicher Weise zum größten Teil wieder zusammengefunden haben, als eine der schönsten Bereicherungen zu betrachten, die das Bayerische Nationalmuseum in den letzten Jahren gemacht hat. *A. L. M.*

Budapest. Die kurz vor dem Ausbruch des Krieges und der darauffolgenden Zeit neu erworbenen Werke für das Museum der bildenden Künste hat Direktor v. Petrovics vereint in Form einer Ausstellung dem Publikum zugänglich gemacht. Der von ihm verfaßte kurze Katalog zählt 162 Nummern mit 166 Werken auf (101 ungarische und 65 ausländische), wovon etwa 75 Stück als Geschenke, Vermächtnisse und Deposite figurieren. Petrovics hat in erfreulicher Weise das Schwergewicht dieser Ausstellung auf die Bereicherung der modernen Abteilung durch Werke der neueren ungarischen Malerei vom 19. Jahrhundert bis in unsere Tage hinein gelegt. Er hat nicht nur Werke eines Székely, Munkácsy, Paál, Szinyei-Merse oder Ferenczy usw. herangezogen — von welchen der erstgenannte einen großen Saal (28 Stück, zum größeren Teil Schenkungen von T. Lándor) füllt — sondern das richtige Prinzip verfolgt, auch Künstler mittlerer Qualität durch ihr jeweils günstigstes Lebenswerk zur Geltung kommen zu lassen; gerade dieser letztere Moment brachte dem Beschauer manche angenehme Überraschung.

Bei der Bereicherung der modernen Malerei des Auslandes wurde gemäß der Ansicht vorgegangen, daß nur solche Werke angeschafft werden sollen, welche vom Standpunkte der Entwickelung der europäischen Kunstgeschichte von Bedeutung sind. Der Anfang wäre gemacht: zwei Landschaften von Corot, Eugène Delacroix' »Marokkaner mit seinem Pferd«, »Das Buffet« von Cézanne und Edouard Manets »La maîtresse de Baudelaire«, ferner die von der Auktion Julius Stern bekannten Bilder von Claude Monet »Der Hafen von Trouville« und Max Liebermanns »Gedenkfeier für Kaiser Friedrich in Kösen«, endlich Théodore Chassériaus »La Petra Camera« (Geschenk des Malers Baron Franz Hatvany). Direktor v. Petrovics, dem die Leitung der modernen Abteilung des Museums besonders am Herzen liegt, hat auf diese Weise das bereits vorhandene, seit Jahrzehnten gesammelte vielseitige Material zielbewußt weiter bereichert und bei seinen Erwerbungen auch auf skizzenhaft künstlerische Stücke Gewicht gelegt, wohl in Anbetracht des Umstandes, daß in diesen oft ein größerer Reiz liegt, als im vollendeten Bilde.

Neben den Werken moderner Künstler sind auch die der alten Malerei und Plastik ausgestellt. Die von Karl v. Pulszky mit vielem Wissen zusammengetragene reich-

haltige italienische Plastik der Renaissancezeit, deren Aufstellung in absehbarer Zeit erfolgen soll, ist durch Neuerwerbungen, besonders auf der Auktion Beckerath (Terrakotten von Luca della Robbia und Giovanni Minelli dé Bardi und eine Cartapesta-Madonna von Sansovino) ergänzt worden. Parallel damit ist der Anfang für außeritalienische Plastiken gemacht worden. In erster Linie seien drei Hauptstücke genannt: die Statue der Maria mit dem Kinde, mittelrheinisch um 1430, und die beiden ergreifend schönen Figuren der Maria und des Johannes von der Kreuzigungsgruppe von Großkönigsdorf bei Köln, kölnisch um 1500 — sodann eine Marienstatue, kölnisch aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts; eine kleine Kreuzigungsgruppe, bayrisch von der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, und eine Johannisfigur (?), welche der Katalog als französisch vom Ende des 15. Jahrhunderts bezeichnet. Kleinere Bronzegegenstände (besonders Plaketten) von Moderno, Riccio, Fra Antonio da Brescia, Peter Flötner, Adriaen de Vries und andere plastische Arbeiten seien hier noch genannt.

Infolge der im Verhältnis zu den genannten Abteilungen spärlichen Dotation konnten für die Galerie alter Meister in den verflossenen drei Jahren nur vier Werke käuflich erworben werden: Gaudenzio Ferraris Pietà; Bastianio Mainardis St. Stefan Martyr, Albrecht Altdorfers Maria mit dem Kinde und die Judith von Jan Lys. Dank der Opferfreudigkeit von Kunstfreunden hat aber die Galerie wertvolle Schenkungen erhalten: eine Pietà von Marco Marziale; Maria mit dem Kinde in der Art des A. Isenbrant; eine Pietà von M. v. Heemskerk, ein Knabenbildnis eines unbekannten (deutschen?) Künstlers um 1800 (aus dem Nachlasse Paul Meyerheims; Geschenk des Herrn Julius Kaszab) und zwei Bilder von Alessandro Magnasco. Besonders sei ein wundervolles, bis jetzt ganz unbekanntes, mit dem Monogramm bezeichnetes kleines Gemälde von vorzüglicher Erhaltung von Albrecht Altdorfer, als Deposit aus gräflich Erdödyschem Fideikommisbesitz, hervorgehoben, das zu des Künstlers interessantesten Werken gerechnet werden darf: eine etwa aus fünfzig Figuren bestehende Kreuzigung, die sich vom Goldgrunde sehr plastisch abhebt.

Budapest. Die im Museum der bildenden Künste befindliche Gemäldegalerie des Grafen Johann Pálffy, welche vor einigen Jahren dem ungarischen Staate vermacht wurde, war bis jetzt in Räumlichkeiten untergebracht, welche sich an die moderne Galerie anschließen. Infolge einer Neueinteilung resp. Ausbreitung der modernen Galerie mußte die Pálffysche Sammlung in anderen Lokalitäten aufgestellt werden. Die Frage wurde so gelöst, daß die modernen Bilder dieser Galerie an die moderne, die alten Meister an die der alten Galerie des Museums angeschlossen wurden, was vom Standpunkte des Studiums nur vom Vorteile ist. Um die alten Bilder der Pálffyschen Sammlung — als geschlossenes Ganze — unmittelbar und organisiert mit der alten Galerie verbinden zu können, hat Direktor Hofrat Dr. Gabriel v. Térey die Italiener des 17. und 18. Jahrhunderts in den Halbstock des Museums verlegt, wodurch zwei Oberlichtsäle und ein Kabinett frei wurden. Bei der Neuordnung schließen sich nun einerseits die italienischen Bilder der Pálffyschen Sammlung in folgerichtiger Weise direkt an den Cinquecentosaal und andererseits die Niederländer an die der alten Galerie an. Infolge dieses Anschlusses der Pálffyschen Sammlung an die alte Galerie wurde die beträchtliche niederländische Abteilung des Museums neu aufgestellt und zwar in der Weise, daß in dem ersten Kabinett die Werke des 15. und im zweiten die des 16. Jahrhunderts plaziert wurden. Dann folgt die Reihe der holländischen und flämischen Kabinette des 17. Jahrhunderts. In diesen ist das Material übersichtlich nach Schulen geordnet. Im ersten Kabinett sind die Werke der Künstler vom Haag, im zweiten die von Leiden und Utrecht, im dritten die von Rotterdam, Dordrecht und Deventer untergebracht. Ein Kabinett ist den Delfter, je drei den Künstlern von Haarlem und Amsterdam gewidmet Dann folgten drei Kabinette mit Vlamen. Ganz am Schlusse ist das englische Kabinett. Je ein Oberlichtsaal in Verbindung mit den Kabinetten enthält Holländer und Vlamen (zumeist große und größere Bilder). Die deutschen Meister des 15. und 16. Jahrhunderts haben in einem Oberlichtsaal eine würdige Unterbringung gefunden.

LITERATUR

Warschauer Bauten aus der Zeit der sächsischen Könige von *Cornelius Gurlitt.* Der Zirkel. Architektur-Verlag. Berlin 1917.

Vor kurzer Zeit erst konnte Cornelius Gurlitt mit Paul Clemen zusammen im Auftrage des Kaiserlich Deutschen General-Gouvernements in Belgien ein größeres Werk über die Klosterbauten der Zisterzienser in Belgien im gleichen Verlag herausgeben und den drei großen Ruinenkomplexen Orval, Villers und Aulne eine allseitig anerkannte, würdige Untersuchung zuteil werden lassen. Und jetzt überrascht uns Gurlitt wieder mit einem größeren Werke, in dem er zwar nur einen durch die Zeitverhältnisse gebotenen Versuch erblicken möchte, einen Versuch, den innerhalb von 35 Jahren dieser Historiker der Baukunst des Barocks wiederholt aufgenommen hat, ohne zu einem befriedigenden Ergebnis zu kommen. Schon 1884 konnte er die Erlaubnis zum Besuch aller öffentlichen Bauten Warschaus durch höchste Protektion erreichen und die Forschungen in der Zeitschrift für Bauwesen 1888 (Bd. 46) veröffentlichen. Wohl wurden dadurch manche polnische Gelehrte angeregt, der Baukunst ihrer Stadt in der Blütezeit unter den sächsischen Königen nachzugehen. Allein das Interesse kam nicht in rechten Fluß, und nur Gurlitt selbst konnte die Ergebnisse weiter in seinem Buch über Schlüter verwerten. Bis die Besetzung Polens neue Möglichkeiten schuf, die Gurlitt weitschauend ergriff und in diesem Band über die Warschauer Bauten zur Tat werden ließ.

Aus kurzen Abschnitten über die Macht der Kirche in Polen, der streng klerikalen Politik des Groß-Adels als höchster Geistlichkeit, deren scharfe Charakteristik uns an die besten Stellen seiner Geschichte des Barocks erinnern, wird der enge Zusammenhang mit der italienischen Kunst dargelegt, die von Rom aus ihren Weg über Salzburg, Wien nach Polen findet. Die kluge Ökonomie der Jesuiten jedoch, welche Anpassung an traditionellen Geschmack zur Aufgabe machte, kam dem klassizistischen Geschmack der polnischen Architektur entgegen, der sich von den ersten starken Kunsteindrücken der Baukunst der Renaissance gebildet hatte. So wurde die maßvollere Sprache Vignolas das Vorbild im allgemeinen, und die St. Antoniuskirche ein magerer Exzerpt aus Il Gesù in Rom und im Innern fast puritanisch. Aus dieser Zeit vor den sächsischen Königen zur Zeit Johann Sobieskys interessiert besonders das Palais Kraszinski, dessen Baugeschichte mit dem Problem des vorpreußischen Schlüter in engster Beziehung steht. Gurlitt möchte, obwohl die Rechnungsbücher Andreas Schlüter nur als Bildhauer aufführen und als Architekten den Italiener Bellotti nennen, in der reicheren Gliederung der Fassade nicht nur in Mittelrisalit, sondern auch in Eckrisalite, dem Wechsel der Fensterbekrönungen in Segment und Giebel »viel Verwandtes« mit dem Berliner Schloß erblicken. Daß in dieser freieren Artikulation der Baumasse sich nordische Eigentümlichkeit ausspricht, will dann der Hinweis Gurlitts auf das Amsterdamer Rathaus und auf

das Palais im Großen Garten in Dresden mit Recht bekräftigen. Noch näher schließt Gurlitt die Autorschaft des Palais Kraszinsky an Schlüter an durch den Hinweis auf den ursprünglichen Entwurf Schlüters zum Charlottenburger Schloß. Neben diesen stilistischen Vergleichen verweist Gurlitt auf die Nachricht eines deutschen Gelehrten, Marperger, der Schlüter persönlich kannte und mitteilt, daß Schlüter in Warschau Paläste erbaut habe. Wie diese Argumente mit der polnischen Nachricht, daß Bellotti der Baumeister sei, in Verbindung gebracht werden können, erhofft Gurlitt von einem Aufschluß über die Entstehungsgeschichte des Baues von seiten polnischer Kunsthistoriker. Als Schöpfer des großen Reliefs im Mittelgiebel steht Schlüters Autorschaft außer allem Zweifel. Eine eingehende Untersuchung dieses Stückes müßte uns über die Jugend- und Lehrzeit Schlüters wertvollste Aufschlüsse geben. Gurlitt spricht auch hier von der Einwirkung Artus Quellinus, des großen Barockbildners Hollands, eine Beziehung, die ja auch bei anderen Werken Schlüters schon deutlich geworden ist.

Zu weitgreifender Repräsentation erhebt sich aber der polnische Adel erst unter dem Vorbild des ersten sächsischen Königs, unter August dem Starken. Und zum zweiten Male tritt ein deutscher Baumeister inmitten der Schar italienischer Kolonisten: Daniel Pöppelmann, der Erbauer des Dresdener Zwingers. Für den Prunk sorgte der reiche Troß der Goldschmiede, Möbeltischler, Bronzegießer, Textilkünstler, die August von Dresden herüberzog. Leider haben eineinhalb Jahrhunderte von dem sächsischen Bauwesen nicht viel bestehen lassen. Gurlitt jedoch konnte dem Werke alle Entwürfe in Grundrissen, Aufrissen und den reichen Perspektiven, wie sie das Kgl. Sächsische Hauptstaatsarchiv und Denkmalsarchiv in Dresden verwahrt, meist in ganzseitigen Tafelabbildungen beigeben, die das Werk somit zur Grundlage jeder weiteren Forschung auf diesem Gebiet machen. Die reiche Phantastik Pöppelmanns mußte sich zuerst mit dem Umbau des Königsschlosses in Warschau beschäftigen, das in seiner Lage an der Weichsel und mit den kulissenartig aneinandergeschobenen Bautrakten seinen Zwinger noch überboten hätte. Die Konföderation von Tarnogrod 1715 machte jedoch die Ausführung dieser hochgespannten Pläne unmöglich. Ein weiteres Opfer dieser Umwälzung wurde auch der große Plan für das Schloß Ujasdow. Der ganze Machtwille Augusts des Starken, seine ehrgeizige Prachtliebe trachtete aber bald nach einem eignen neuen Schloß, dem sog. »Sächsischen Palais«, das alle seine Bauleidenschaft gefangen nahm, so daß unter jenen Plänen der Bau des Zwingers in Dresden ins Stocken kam. Mit größtem Geschick ließ er bestehende Adelspaläste in den Riesenplan mit einbeziehen, und über ein Dutzend Tafeln zeigen uns die verschiedenen Entwürfe und Ansichten des Unternehmens und bilden den Hauptteil des Buches. Mit König August III. erlahmte der Baueifer anfangs noch nicht und neben Pöppelmann tritt als Baumeister Knöfel auf, der die Schloßkirche baut; auch der Italiener Chiaveri wurde mit Plänen betraut. Im Jahre 1780 bewachten nur noch einige Dragoner das leere Schloß, dessen Mobiliar meist entfernt oder ruiniert war, bis es 1842 umgebaut wurde durch einen polnischen Architekten. Die Bauten des Adels der sächsischen Minister spiegeln ebenfalls die Probleme des sächsischen Barocks wider. So steht auch hier die lebhaft bewegte Formensprache Pöppelmanns neben der gedämpfteren Linien- und Flächenrhythmik der Schule von Krubsatius; letztere gewann schließlich die Oberhand. Auch zu diesem Teil, zu den Palästen der Sulkowski, Brühl, Radziwill, Muniscech, Bielinsky, Potocki wird reiches Bildermaterial in älteren Darstellungen aufgerollt. Im Kirchenbau behielten die Italiener jedoch lange die Oberhand, deren Familiengruppen und Stilrichtungen Gurlitt deutlich werden läßt, und mit Stanislaus Augusts Einfluß gewann das italienische Element endlich den ganzen Boden. Den letzten sächsischen Klang vermitteln die vier großen Tafeln mit Warschauer Veduten nach Stichen Canalettos. Mit diesen großen Grundrißlinien der Warschauer Baukunst hat Gurlitt dem deutschen Barock einen letzten Ausläufer historisch angegliedert und dem Dresdener Barock insbesondere die bedeutende Vermittlerrolle zwischen Ost und West zugewiesen. Dem reichen, aus den Archiven geholten Abbildungsmaterial hat der Verlag seine größte Aufmerksamkeit gewidmet und auch durch eine vornehm ruhige Ausstattung dem Buch, das dem König von Sachsen gewidmet ist, eine würdige Gestalt gegeben. *W. Kurth.*

VERMISCHTES

Hans Thoma wird demnächst unter dem Titel »Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele«, ein Bekenntnis- und **Vermächtnisbuch,** im Verlage von Eugen Diederichs, veröffentlichen.

Nach Meldung englischer Blätter sind in **London** nunmehr mit Ausnahme eines Teiles der Nationalgalerie sämtliche Museen geschlossen worden.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 39. 30. Juli 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 40) erscheint im August

DIE DEUTSCHEN MUSEEN UND PROFESSOR GEORG BIERMANN

In der Nummer 32 dieser Zeitschrift hat Wilhelm von Bode die Bildung eines Fachverbandes der deutschen Kunsthistoriker angeregt, dem unter anderen auch die Aufgabe zufallen sollte, in gewissen nachgerade peinlichen Meinungsverschiedenheiten des standesgemäßen Verhaltens der Museumsbeamten die Entscheidung zu bringen.

Nun hat sich in dem letzten Heft 13/14 des Cicerone Professor Georg Biermann in einem wortreichen Gegenangriff mit der Person und Wirksamkeit Bodes befaßt, und damit wurde eine Angelegenheit von ernster sachlicher Bedeutung auf das Gebiet des unerquicklichen persönlichen Streites hinübergezogen. Die Tagespresse beschäftigte sich — die Verwirrung mehrend — mit dem neuen deutschen Kunststreit und nun läßt sich die weitere Diskussion in der Fachpresse kaum mehr vermeiden. Und dieses um so weniger, als Herr Professor Biermann in seine Polemik auch Personen und eine Organisation wie den deutschen Museumsbund verflochten hat, über deren Stellung zu den vorliegenden Fragen er sich unzulänglich unterrichtet zeigt. Er scheint es anzunehmen, daß in der schwebenden Angelegenheit, eben jene Museumsleiter, die sich zu dem neuen Bunde zusammengeschlossen haben, auf seiner Seite stünden. Dies ist indessen keineswegs der Fall. Wohl hat es zwischen einigen der betreffenden Herren und Bode in Fragen der Wissenschaft und der Museumspolitik Meinungsverschiedenheiten gegeben, die zum Teil noch heute bestehen. Diese Meinungsverschiedenheiten haben indessen — soweit der Unterzeichnete sehen kann — nicht dahin geführt, daß die Beteiligten die hohen Verdienste Bodes um das deutsche Museumswesen vergessen hätten oder, daß sie die Motive zu seinem hier erörterten Vorgehen mißbilligten. Auch seine entschiedenen Gegner haben es sich immer sagen müssen, daß Bode alles, was er unternahm, ausschließlich im Dienste der ihm unterstellten Sammlungen tat, unter selbstverständlichem Verzicht auf jeden persönlichen Vorteil. Eben diesen Eindruck hat indessen die Tätigkeit des Herrn Professor Biermann bei seinen Kollegen nicht immer erweckt. Wenn der Genannte sich jetzt in einer sozusagen moralischen Entrüstung gegen Bode wendet und es nicht zu erkennen gibt, daß er früher eine vorteilhaftere Meinung von der Persönlichkeit seines Gegners gehabt habe, dann ist es doppelt befremdlich, daß er von sich selber sagt, er habe sich als »Trabant des Berliner Generaldirektors« zeitweise »zum Diener einer ebenso engherzigen wie egoistischen Parteipolitik erniedrigt«. — —

Es ist erwünscht festzustellen, daß die Gründer des deutschen Museumsbundes von Erwägungen ausgegangen sind, in denen die von Bode beklagten Mißstände eine wesentliche Rolle gespielt haben. Gerade in dem vorliegenden Falle besteht also zwischen dem Generaldirektor der Berliner Sammlungen und der überwiegenden Mehrzahl seiner jüngeren Kollegen eine weitgehende Übereinstimmung. Ob man die als erwünscht empfundene Organisation in der Form eines Fachverbandes oder in der eines Zusammenschlusses der deutschen Museumsbeamten begründen sollte, war eine Frage der Taktik, die inzwischen zu Gunsten der letzteren Möglichkeit entschieden worden ist. Jede Besorgnis vor einer ferneren unerwünschten Spaltung ist inzwischen dadurch beseitigt, daß Bode dem Museumsbunde beigetreten ist. Die hiermit erzielte Einhelligkeit wird hoffentlich dahin führen, daß der Museumsbund in der Tat als der maßgebende Vertreter der Interessen der deutschen Museen und der Standesehre ihrer Beamten gelten kann, und zwar ohne das von Biermann befürchtete Übergewicht eines Einzelnen, da der Bund durchaus auf der Basis der Kollegialität errichtet ist. Mit den Einzelheiten der Biermannschen Ausführungen braucht man sich im Hinblick auf die Form, in der er sie vorträgt, nicht weiter zu beschäftigen.

G. PAULI.

DIE LITERATUR ÜBER DIE JÜNGSTE KUNST[1])

Jene Kunsthistoriker, die aus einer unmittelbaren Empfindung des lebendigen Schaffens der eigenen Zeit Nahrung und Kraft für ihre beruflich angestrebte Erkenntnis historisch gewordener Kunst schöpfen, werden keine Schwierigkeit haben, ein klares Verhältnis zur modernen Kunst zu erlangen; viel schwerer ist ihnen, der reich und überreich sprudelnden Literatur über diese Kunst etwas abzugewinnen. Dort findet man wie in allen Zeiten Starkes und Lahmes, Echtes und Nachgeahmtes nebeneinander; hier wird in Büchern und Heften, in Streitschriften pro und contra und in abgeklärten Essays, die den ungefügen Stoff in die Perspektive einer ephemeren Ewigkeit sperren, fast ausnahmslos nicht über den Kern der Dinge, sondern neben ihm her gesprochen. Der Irrtum, daß man des Wesens einer lebendigen Kunst auf diese Art begrifflich habhaft werden könnte, herrscht hüben und drüben; die einen beweisen, daß die neue Kunst ein Widersinn, die anderen, daß sie eine logische Notwendigkeit sei. Beide haben in gleichem Maße recht und unrecht, beide sprechen nicht von der Kunst, sondern von ihrem begrifflichen Substrat, das allein logisierender Behandlung zugänglich ist. Bei der alten Kunst macht es sich weniger geltend, daß die zugreifenden Gedanken nur einen Schatten fassen, sie schöpft aus ihrem Vergangensein, aus ihrer Verknüpfung mit bestimmten historischen Bedingungen ein Scheinleben, einen Ersatz von Lebendigkeit an Stelle jener unfaßbaren Beseeltheit, die nur einer Gegenwartskunst eignet. Mit allen anderen Mächten des Lebens ist es wohl auch nicht anders; nur der Gesamtheit aller seelischen Kräfte geben sie sich gefangen; aber sobald wir sie in Begriffe binden und in Worte schlagen wollen, greifen wir nur eine leere Hülle, aus dem jene entflohen sind. Sobald wir über lebende Kunst, die uns herrisch und unerbittlich als Ganze fordert, denken und sprechen, ist es nicht mehr die Kunst, sondern ihr Reflex im Spiegel des Verstandes. Der Reflex läßt sich beweisen oder widerlegen; die Kunst ist ganz anderswo.

Aus der klar erkannten oder doch instinktiv empfundenen Vergeblichkeit dieses Beginnens erklärt sich ein Teil der maßlosen Heftigkeit dieser Dialektik; es ist ein Babelturm, bei dem alle in taube Ohren schreien und wütend gestikulieren. Weil ihnen trotz aller spitzfindiger Verständigkeit, die sie vorgeben, Kunst eine Sache ihrer ganzen Geistigkeit ist, etwas, wo man mit seiner ganzen Existenz bejaht oder verneint, sind sie bei Widerspruch und Unverständnis fassungslos und wilderregt; sie sind ehrlicher und innerlich folgerichtiger als der zynische Assimilant, der sich aus dem Räsonnement, daß sich bisher jede von der Jugend getragene Richtung als lebensfähig und berechtigt erwiesen hat, seinen Standpunkt zurechtmacht. Nichts ist verdrießlicher als dieses scheinbar verständige und doch so hohle, wohlwollend tuende, im Grunde völlig verständnislose onkelhafte Gebaren; wir lieben unsere Zeit, wir wollen kein Mitleid und kein Wohlwollen. Wie menschlich erfrischend wirken daneben solche Unbedingte, die alle moderne Kunst für Trottelei oder bewußten Schwindel erklären oder die kurz und bündig mitteilen, daß die Kunst durch viele Jahrhunderte in völligem Verfall war und erst jetzt — vielleicht seit fünf, vielleicht schon seit sieben Jahren — zur glorreichen Selbstbesinnung gelangt sei.

So erfreulich solche ehrliche Temperamentsausbrüche sind, fragte sich doch, ob wir über das Wesen einer Kunstrichtung Grundlegendes erfahren, wenn uns versichert wird, die sie hervorbrachten, seien Idioten; oder umgekehrt, wer sie nicht als Gipfel aller bisherigen Leistungen anerkenne, sei hoffnungslos verblödet. Zweifellos sind solche Werturteile, die manchmal auf jede Beschönigung oder auch Begründung verzichten, manchmal — was an der Sache nichts ändert — in das bequeme Maskenkleid der Kulturpsychologie oder das priesterliche Gewand des ästhetischen Geschmäcklertums vermummt sind, für die Erkenntnis der Kunst völlig wertlos; aber die Arbeit ist dennoch nicht unnütz. Die verblendeten Schatzgräber, die den Acker der Begriffe und Worte nach dem Kleinod der Kunst durchwühlen, kehren mit leeren Händen heim, aber im Boden, den sie gelockert haben, wächst die Kunst leichter und gedeiht rascher. Denn freilich läßt sich die moderne Kunst nicht beweisen; aber die Scheinbeweise helfen die Vorurteile, die den Hauptwiderstand leisten, brechen, der polternde Enthusiasmus erzeugt Suggestivkräfte, die die Aufnahme der Kunst erleichtern. Die Bedeutung einer lebenden Kunst ist nicht eine Sache objektiven Wertes, sondern eine Frage der Macht; Kunst will herrschen, will sich die Menschen unbedingt unterwerfen und scheut kein Mittel, diese Macht an sich zu reißen. Ihr dienen skandalöse Ausstellungen und lärmende Versteigerungen, elende Abbildungen, die das Werk zur Karikatur entstellen, talentlose Nachahmungen, die das Wertvolle des Vorbildes breiten Schichten mundgerecht machen; ihr dient der Angriff kaum weniger als die Verteidigung und ihr dient auch — ganz anders als sie meint — diese Literatur, die eine wirkliche Erkenntnis der Kunst kaum fördert. In einer Regenwurmarbeit, die den harten Boden lockert und

1) Eine vollständige Übersicht über diese Literatur ist nicht leicht zu gewinnen; ich habe bei dieser Charakterisierung hauptsächlich an folgende Schriften gedacht: Max Picard, Das Ende des Impressionismus, München 1916; Paul Fechter, Der Expressionismus, München 1914; Herm. Bahr, Expressionismus, München 1916; Julius Meier-Graefe, Wohin treiben wir? Berlin 1913; Theodor Däubler, Der neue Standpunkt, Dresden-Hellerau 1916; Wilhelm Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart, Stuttgart und Berlin 1914; André Salmon, La jeune Peinture Française, Paris 1912; Max Raphael, Von Monet zu Picasso, München 1913; Ludwig Coellen, Die neue Malerei, München 1912; Albert Lamm, Ultra-Malerei, 99. Flugschrift des Dürerbundes; Fritz Burger, Cézanne und Hodler, München 1913; Alfred Werner, Impressionismus und Expressionismus, Leipzig-Frankfurt 1917; Herwarth Walden, Einblick in Kunst, Berlin 1917. Weiters viele Aufsätze in den spezifisch modernen Kunstzeitschriften und Revuen. Dagegen sind die zahlreichen Schriften, in denen moderne Künstler selbst ihren neuen Standpunkt vertreten, nicht herangezogen, weil ihr literarischer Charakter und ihr Wert naturgemäß ganz anderer Art sind.

befruchtet, ist die Vortrefflichkeit und Notwendigkeit dieser Skribenten begründet.

Ob sie dabei mit kühlen Beweisen oder mit der Grundgewalt des Enthusiasmus arbeiten, ändert wenig am Ergebnis; im ersten Fall sprechen sie nicht von Kunst, im zweiten Fall bringen sie sie dem Verstande nicht nahe. Sie beschwören etwa aus einem Werk, das ihnen wesensverwandt ist, eine entsprechende Stimmung oder zwingen einem ihnen fremden eine literarische Maske auf; dichterisches Erleben und Umschreiben eines Kunsteindrucks, das gelingt oder versagt. Aber selbst die eindringlichste Sprachschöpfung macht Sonderart und Qualität eines bestimmten Werkes nicht verständlicher; Meisterwerk und Stümperarbeit schrumpfen gleicherweise zur zufälligen Auslösung selbständiger neuer Leistung zusammen. Wie Cézanne nach Papierblumen lebenduftende Stilleben malte, drehen diese Interpreten aus Meisterwerken ihre Papierblumen — so gut wie aus dilettantischem Gestümper. Sie geben rein subjektive Interpretationen und leben trotz aller Überwindung des Impressionismus, deren sie sich rühmen, doch nur von persönlichen Eindrücken, die sie freilich Erlebnisse nennen; denn das Vokabular ist seit den Tagen Muthers radikal erneuert worden. Dieses subjektive Element zeigt sich am besten in der ungeheuerlichen Einseitigkeit, die immer nur ein kleines Stück Kunst auf Kosten aller anderen anzuerkennen vermag; wie mit einem Scheinwerfer heben sie einen schmalen Ausschnitt heraus und stoßen alles andere in tiefere Finsternis. Warum diese Unduldsamkeit, da alle Kunst, alt und neu, doch nur eine in tausend Spiegelungen ist? Wie ein warnendes Exempel steht der Hohepriester der impressionistischen Kirche vor uns und hält mit der müßigen und verzweifelten Frage, wohin wir treiben, der Kunst von heute das abgedroschenste Klischee aller kulturellen Entwicklung wie einen schützenden Schild entgegen!

Die Unfruchtbarkeit solcher persönlicher Kunstschriftstellerei, die für den Durchschnitt dieser Literaten charakteristisch ist, hat manche der Autoren zu Versuchen veranlaßt, ihre Auffassung und Erklärung moderner Kunst allgemeiner zu verankern; manche haben dabei eine an der alten Kunst bewährte Methode auf die Gegenwart übertragen, indem sie die Kunst in den Verband mit anderem geistigen Geschehen setzten. Die Analogien mit dem philosophischen Denken, die von anscheinend ganz kunstfremdem Standpunkt Ludwig Coellen und aus einem sehr starken Kunstgefühl heraus Fritz Burger gefunden haben, sind wichtiger und tiefergehend als die Erklärungen aus der sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung der Gegenwart, die Wilhelm Hausenstein — übrigens keineswegs hartnäckig einseitig, sondern mit höchst beweglicher Anschmiegsamkeit an die wohl erkannten Widerhaarigkeiten und Sprödigkeiten des Stoffes — reichlich herangezogen hat. Solche Analogien führen schon in der vereinheitlichten Betrachtungsebene weit zurückliegender Zeiten leicht zu trügerischen Ergebnissen; doppelt irreführend können sie auf lebendige Bewegungen angewandt werden. All diesen Erscheinungen liegen — wie der Kunst — nur teilweise objektive Tatbestände zugrunde; zum größeren Teile sind sie selbst Ergebnisse von Interpretationen, die erst durch das Medium fortschreitender Historisierung allmählich eine verhältnismäßige Stabilität gewinnen; aus ihnen Kunst erklären, heißt Unsicheres durch Schwankendes stützen, zwei Negationen mögen einander aufheben, aber zwei Rätsel geben noch keine Lösung. Trotzdem dient diese Methode in höherem Grade rationaler Erkenntnis der Kunst als die rein gefühlsmäßigen Verzückungen und Verzweiflungen der früher charakterisierten Enthusiasten und Kryptoenthusiasten; einerseits weil durch die Anwendung subjektiver Bewertung auf zwei gesonderte Gebiete — die Kunst und das Vergleichsgebiet — eine wechselseitige Kontrolle eintritt, anderseits weil die Rationalisierung der künstlerischen Tatsachen zum Zweck begrifflicher Erkenntnis hier im vorhinein deutlicher ist. Die Vergleichbarkeit zweier getrennter geistiger Gebiete hat ihre Bringung auf einen gemeinsamen Nenner, also eine vorhergehende Abstraktion zur Voraussetzung; denn in dem, was ihr grundwesentlich und ureigentümlich ist, ist Kunst offenbar sowohl der Philosophie wie dem sozialen Leben unvergleichbar.

Nur unter konsequentem Festhalten des der Kunst ausschließlich Eigenen und bei seinem völligen Verarbeiten zu gedanklicher Einheit kann auch moderne Kunst literarisch tiefer erfaßt und erklärt werden. Am nächsten scheint mir diesem Ideal, das sich von subjektivem Lyrismus und von der Betätigung an den Außenseiten der Kunst gleich fern hält, das gedankenreiche Buch von Raphael zu kommen, obwohl es gleichfalls von solchen Fehlern nicht ganz frei ist; vielleicht sind diese überhaupt über die Schwächen der Autoren hinaus Schatten, die im Stoffe liegen. Aber es ist folgerichtig aufgebaut, wandelt die Kunst, ehe es sich damit befaßt, völlig in ein Geistiges und verlegt alle Vorgänge in ein Gebiet, in dem die Verfolgung und Untersuchung möglich ist. Klarer und durchsichtiger als in diesem Buche, das im dunkeln Brennpunkt einer weitspannenden Weltanschauung liegt, hat A. E. Brinckmann das Problem in seinem ausgezeichneten Aufsatz »Vom Vorstellen und Gestalten des Kunstwerkes« formuliert; er zeigt die Arbeit, die über Feststellung von äußeren Tatsachen und über umschreibende Wortmalerei hinaus auch an der Gegenwartskunst ehrlich und fruchtbar geleistet werden kann, als eine Analyse des künstlerischen Schaffens, als ein Stück Psychologie an einem speziellen anschaulich erfaßten Material. Es ist dasselbe, was heute vielfach als Kunstwissenschaft bezeichnet wird und eine Sonderstellung beansprucht, m. E. aber ein unabtrennbarer Teil jeder historischen Erkenntnis von Kunst ist. Auf moderne Kunst angewendet keineswegs schon Kunstgeschichte, aber ein unvergleichliches Analogiematerial für die Einsicht in die Kunst der Vergangenheit und ein wahrhaftes, vielleicht das einzige Mittel, der unzerstörten Lebendigkeit unserer Kunst von heute mit dem Verstande näherzukommen.

Wenn sie dieser doppelten Aufgabe nicht gerecht wird, die Kunst dort zu belauschen, wo sie lebt und wächst und ihre Beobachtungen zu Denkstoff umzu-

wandeln, ist Literatur über moderne Kunst nichts als bloßes Agitationsmittel; ein Werkzeug Lärm zu erregen, Widerstände zu brechen, Gegner mundtot zu machen; im Kleide der Erkenntnis eigentlich eine soziale Aufgabe erfüllend. Vollends unfruchtbar ist jene falsche Wissenschaftlichkeit, die mit eigens hergestellten Theorien rein subjektive Bewertungen bemäntelt. Ihre Beweisführungen für oder gegen die jüngste Kunst gleichen einem Wortstreit über noch unerforschte physikalische Gesetze; indessen wandeln die Künstler selbst unbeirrbar wie Rutengänger dahin und schlagen uns aus dürrem Steppenboden die lebendigen Quellen der ewigen Kunst. *HANS TIETZE.*

ARCHÄOLOGIE IN GRIECHENLAND IN DEN LETZTEN JAHREN

Ich habe an dieser Stelle schon längere Zeit nicht (siehe zuletzt »Kunstchronik« 1913/14 Nr. 14. 16. 25) über die archäologische Tätigkeit in Griechenland Bericht erstattet, trotzdem außer den Griechen selbst auch alle anderen daselbst vertretenen Nationen gerade während des Weltkrieges Bedeutsames in Ausgrabungen, Wiederherstellungen und wissenschaftlicher Klassifizierungs- und Museumsarbeit geleistet haben. In dem vor kurzem erschienenen »Archäologischen Anzeiger« (ausgegeben am 4. Juni 1917) ist nunmehr wiederum eine ausführliche Schilderung der archäologischen Funde und Veröffentlichungen durch den, von der Stätte seines erfolgreichen Wirkens durch die Franzosen vertriebenen archäologischen Vertreter Deutschlands in Athen, Georg Karo, erschienen, den wir im Auszuge wiedergeben und dabei das, was in dem »Archäologischen Anzeiger«, der in der gleichen Zeit des Vorjahres erschienen war, berichtet ist, soweit es von Bedeutung ist, einflechten wollen. Es berührt in diesen Schilderungen recht niederdrückend, wenn man gerade jetzt von den durch Griechenland »neu erworbenen« Gebieten, wo die wissenschaftliche Tätigkeit der Griechen erst begonnen hat, noch liest, die dem geknechteten Volke durch die Kulturnationen der Franzosen und Engländer und Italiener in den letzten Wochen so schmählich wieder geraubt wurden.

Beginnen wir, wie auch Karos Berichte, mit der Tätigkeit der Griechen selbst und zwar zunächst in Athen. Die Ruinen von Athen sind um eine neue, besonders ehrwürdige bereichert worden, von der nur ganz geringe Reste der Zerstörung entgangen waren: das Odeion, welches Perikles im Jahre 456/5 vor Chr. erbaut hatte. Die schriftliche Überlieferung hat uns aufgeklärt, daß Perikles in seinem Odeion das Zelt des Perserkönigs nachbilden ließ, so daß dieses Denkmal der Siege über die Barbaren eine von den Theatern völlig abweichende Form enthielt. Das Odeion war eine Tholos und hat zweifellos an Größe auch die prächtigsten derartigen Bauten des 4. Jahrhunderts in Delphi und Epidauros übertroffen. Den von Ariobarzanes II. von Kappadokien 52 v. Chr. (von dem auch jetzt ein Porträtkopf in den Ruinen gefunden wurde) errichteten Neubau des bei der Einnahme Athens durch Sulla in Brand gesteckten Baues kannte man bereits durch eine attische Scheidemünze; aber viel gefunden hat man an dieser Stelle anfangs nicht. Im Jahre 1915 aber sind weiter nordwestlich, als man im vorhergehenden Jahre gearbeitet hatte, wichtige Fundamente entdeckt worden. Aus dem Felsen des, dem Dionysosbezirk anstoßenden Odeiongebietes war ein quadratischer oder rechteckiger Raum tief ausgehoben und mit Porosmauern verkleidet worden. Unterhalb dieser Mauern ist der Felsen 1,80 m breit gerade abgearbeitet. Wenn man die Koile des Odeions als quadratische Säulenhalle annimmt, so wäre die jetzt gefundene Stelle oben das Diazoma, das wohl mit Säulen geschmückt war. Hinter diesen Säulen erhoben sich dann die zahlreichen Sitzreihen, über die Plutarch berichtet, während in dem tiefer gelegenen Teile nur Musiker und Sänger Platz gefunden hatten. Decke und Dach bestanden aus Holz. Eine beinerne Theatermarke der römischen Kaiserzeit zeigt einen Gebäudeplan vielleicht des Odeions selbst, und trägt außerdem die Inschrift »Aischylou«. — Von Einzelfunden sind Reliefs, darunter eines mit Darstellung einer vor Asklepios knieenden Frau und eines solchen mit Grenzmarken, ferner von der Parthenonexplosion 1687 hingeschleuderte Fragmente zu nennen. — Beim Turm der Winde ist die alte türkische Medresse (Hochschule) niedergelegt worden, wobei sich viele verbaute antike Bauglieder, Relieffragmente usw. gefunden haben. — Wichtige Ergebnisse zeitigte eine erneute Untersuchung des Niketempels auf der Burg für den Aufbau, das Gebälk und die Friesreliefs. —

An der Wegkreuzung zwischen dem alten und neuen Phaleron, dicht an der Küste wurde eine ausgedehnte archaische Nekropole untersucht, deren Gräber zum größten Teil der jüngeren und letzten geometrischen Stilperiode angehörten. Bestattung und Verbrennung gehen bei den 87 geöffneten, meist recht ärmlichen Gräbern nebeneinander her. Es fanden sich darin einheimische Nachahmungen protokorinthischer Gefäße, die beweisen, wie in der Zeit des Niedergangs der alten geometrisch-attischen Keramik Athen fremden Einflüssen besonders zugänglich war. In diesem Gräberfeld fand sich unter anderen ein Massengrab gefesselter Leichen. 18 Skelette waren durch grausame eiserne Fesseln an Hals, Hand- und Fußgelenken umklammert; die Fesseln waren auf hölzerne Bretter genagelt und die daran Befestigten aufrecht hingestellt. Diese Marter war, wie es scheint, den Gottesfrevlern vorbehalten und die Hinrichtung hing wohl mit dem Hermenfrevel des Jahres 415 vor Chr. zusammen. — Auf Salamis sind im Hofe eines Hauses von Kuluri zufällig zwei späte Plattengräber aufgedeckt worden, zu denen unter anderen Grabreliefs auch drei Werke der besten attischen Kunst der Wende vom 5. zum 4. Jahrhundert benutzt worden waren. Zwei davon (Handschlagszene des sitzenden Kallias und des jugendlichen stehenden Hippomachos; Chairedemos und Lykeas, zwei kriegerische Jünglinge, schreiten mit Rundschild und geschulterter Lanze nebeneinander) finden sich in Abbildung im neuesten »Archäologischen Anzeiger«, ganz herrliche Werke. — Rekonstruktionen des Poseidontempels von Sunion lassen das Alter des Tempels nach 450 mit Sicherheit bestimmen. Daselbst wurde auch ein wundervolles archaisches Marmorrelief aus der Zeit der Perserkriege aus dem Schutte hervorgezogen, eine Ephebe, mit dessen herber Schönheit sich wenige attische Werke dieser Zeit vergleichen können. —

Über den großartigen Fund, der in den Weihnachtstagen 1915 in Tiryns durch Feldarbeiter der von Capo d'Istria gegründeten Landwirtschaftsschule gefunden wurde, ist seinerzeit an dieser Stelle berichtet worden. Die Stelle, wo der Fund gemacht wurde, gehörte noch zu der mykenischen Stadt von Tiryns. In geometrischer Zeit wurde der Schatz dort vergraben, denn auf diese läßt der große Bronzekessel, dessen Inhalt aber hauptsächlich der mykenischen Zeit angehört, schließen. Unter den Funden aus Gold, Achat, Elfenbein, Bernstein, Glasfluß usw. ist auch ein hettitischer Siegelzylinder als erster dokumentarer Beweis von Beziehungen zwischen hettitischer und mykenischer Kultur, den Griechenlands Boden liefert, zu erwähnen. Bekanntlich enthielt im übrigen der Fund einen

ganzen Schatz Goldarmbänder, Golddiademe und Halsschmuck und aus den verschiedenartigsten Dingen.

Der Apollotempel von Ptoion bei der Kapelle Hagia Paraskeue im heutigen Palagiagebirge wurde durch Orlandos, der sich überhaupt durch seine Neu-Untersuchungen längst bekannter Bauwerke ein hohes Verdienst erworben hat, in fast allen Einzelheiten gesichert rekonstruiert. Ein alter hölzerner Tempel wurde wahrscheinlich in der Hälfte des 6. Jahrhunderts, vielleicht durch die Peisistratiden, durch einen steinernen in der Gestalt des alten Baues ersetzt; er hatte eine langgestreckte schmale Cella. Der alte Tempel wurde wohl zugleich mit der Stadt Theben im Jahre 335 durch die Soldaten Alexanders des Großen zerstört und 316 durch Kassander auf den alten Fundamenten neu erbaut. Orlandos Rekonstruktion hat uns tatsächlich den ersten Tempel dieser Zeit auf dem griechischen Festland wieder geschenkt. — Aus Theben stammt ein hellenistischer Schmuck und ein trefflicher bronzener Klappspiegel mit Darstellung eines jugendlichen Satyrs mit Keule und eines neben ihm sitzenden Mädchens, die einem Grabe etwa des 3. Jahrhunderts entnommen sind. —

In Eretria auf Euboia wurde innerhalb einer Insula von Häusern römischer Zeit ein schlichtes kleines Heiligtum der ägyptischen Göttin aufgedeckt, das ursprünglich frei in einem rechteckigen Hofe lag, den später noch eine breite Halle mit hölzernen Stützen und langen gemauerten Bänken gleich den Kreuzgängen neugriechischer Klöster umgab. Von hier aus konnte man sehen, was im Heiligtum geschah, jedoch hatten nur die Eingeweihten Zutritt zum Kulte. Mit Isis wurden an dieser Stelle auch andere Götter verehrt. —

Die beiden mykenischen Kuppelgräber von Dimini und das von Kapakli bei Volo in Thessalien wurden gereinigt und repariert. In Volo selbst wurde in der alten Nekropole von Iolkos eine Gruft aus der thessalisch-geometrischen Periode aufgedeckt, welche den alten mykenischen Kuppelbau in sehr schlechter Technik nachahmt.

In Demetrias bei Volo in Thessalien wurden interessante Familiengrabbezirke gefunden, die genau wie die athenischen am Eridanos von niedrigen Mäuerchen eingefaßt waren. Megarische Becher und einiger Goldschmuck, ferner buntbemalte einheimische Terrakotten waren die Ausbeute. Außerdem wurde ein Tempel des Pluton, der Demeter und Kore am Ostende der Stadt Demetrias gesichtet, der nur in den untersten Mauerlagen erhalten ist; ein Thesmophorion der beiden Göttinnen liegt in Ruinen daneben.

In Pella, der Hauptstadt Makedoniens hat Oikonomos vielversprechende Ausgrabungen bis zum Herbst 1915 gemacht, wobei ein geräumiges Haus, dessen Mauern noch bis zu 80 cm Höhe stehen, mit Propylon im Norden, großem Innenhof und Sälen und einer Säulenhalle im Osten aufgedeckt wurden. Etwa 230 Kupfermünzen der letzten makedonischen Zeit geben die Datierung. Pel oder Pela heißt noch heute eine alte Zisterne südwestlich von Jenitza beim Dorf Hagioi Apostoloi. Daselbst wurde auch eine unterirdische Felskammer erforscht, zu der eine Treppe von 30 Stufen hinabführt; der Zweck der Anlage, vielleicht ein Grab, bleibt dunkel. —

In Saloniki wurden einige spätrömische Ziegelgräber ausgegraben, nachdem bis jetzt immer nur spärliche Altertumsfunde von dort bekannt geworden waren. — Eine Reihe von byzantinischen Kirchen wurden im nördlichen Epirus untersucht. — In der Nähe von Kyparissia im nördlichen Epirus wurde ein archaischer Tempel entdeckt und dabei zahlreiche interessante Bronzestatuetten und Geräte des 7. bis 5. Jahrhundert gefunden.

Auf Kephallonia wurde ein größeres und ein kleineres mykenisches Felsengrab beim Orte Diakata untersucht; das letztere enthielt zwei Grüfte mit reichen Beigaben. An gleichen Stellen lagen eine Menge Gräber des 5. und der folgenden Jahrhunderte, die zwar alle zerstört waren, aber dennoch noch einigen Schmuck und gefirnißte Vasen, namentlich elischer Gattung, bargen. In dem benachbarten Palaiokastron wurden Teile eines großen dorischen Porostempels auszugraben begonnen; Einzelfunde beweisen die Abhängigkeit der Insel im 4. Jahrhundert in Kunst und Handwerk von Elis.

Rhomaios hatte in Thermon in Aetolien besonders fruchtbare Ausgrabungen gemacht. Er hatte schon früher die Tempelruinen untersucht und die massenhaften Reste architektonischer Terrakotten in fünf Serien geschieden, die sich auf verschiedene Stadien der drei Bauten verteilen. Unter dem klassischen Apollon-Heiligtum lag ein prähistorisches Dorf, meist aus »Kurvenbauten«, d. h. runden und elleptischen Häusern bestehend. Die Schichten unterscheiden sich in folgender Weise: Unter dem Tempel des 7. Jahrhunderts lag eine Opferschicht, dann kamen die Häuserfundamente, die weder Eisen noch geometrische Scherben enthielten. Diese klar geschiedenen Hauptperioden von Thermon beweisen, daß die geometrische Kunst der ersten Eisenzeit jünger ist als die mykenische Bronzezeit. Der Vergleich mit Olympia drängt sich überall auf: hier wie dort unter einem alten Tempel aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts zunächst eine geometrische Schicht, darunter ein Dorf des 2. Jahrtausend. Unter den Kurvenbauten ist der älteste bisher entdeckte Bau mit einer äußeren Ringhalle konstatiert; diese Ringhalle scheint ein späterer Zusatz zu einem längst bestehenden Bau zu bedeuten. Der älteste Apollotempel entspricht in den Maßen seiner Cella jenem alten Bau. Karo nimmt an, daß mit den Umwälzungen, die gegen Ende des 2. Jahrtausends überall die alten Fürstenburgen trafen, ein Herrenhaus auch in Thermon überflüssig wurde, und daß das sog. Herrenhaus von Anfang an ein Tempel, der älteste von Griechenland, war, jedenfalls aber das erste gut erhaltene Haus geometrischer Zeit ist.

In dem neu befreiten Epirus (arme Griechen!) wurden in Nikopolis von Philadelpheus die christlichen Ruinen untersucht, namentlich die alte dreischiffige Basilika. Hier wurden Mosaiken von einer Schönheit und Bedeutung aufgedeckt, mit denen sich auf griechischem Boden kein anderes musivisches Werk auch nur entfernt messen kann. Der Plan der Kirche läßt sich noch bestimmen. Sie weicht von den östlichen Basiliken ab und findet ihre nächste Parallele in römischen Bauten wie St. Paolo Fuori. Die Basilika (Analepsis, Himmelfahrtskirche) ist 50 m lang und bis zu 35 m breit. Vor den breiten dreischiffigen Hauptraum legt sich ein Narthex mit Seitenkammern und Vorbauten; das schmale kurze Querschiff hat eine Apsis. Ihren einzigartigen Wert verleihen der Kirche die erstaunlich reichen, zum größten Teil vortrefflich erhaltenen Mosaikfußböden, die nur im Mittelschiff durch die Füße zahlloser Gläubigen etwas zerstört sind. Die sämtlichen zahlreichen Mosaiken sind meistens rein dekorativer Art mit zahlreichen Tierbildern, Fischfang und Jagd und mehrfachen Inschriften, Auf diesen Fußböden zieht die ganze Schöpfung, Pflanzen- und Tierreich in farbenprächtigen Bildern an uns vorüber, während Darstellungen aus der heiligen Geschichte wahrscheinlich die Wände der Kirche geschmückt haben. Die Technik ist vortrefflich, gelegentlich erscheint das Kreuz unter den Ornamenten, aber ausschließlich christliche Symbole fehlen fast ganz. Die Anlage der Basilika und ihr Schmuck stammen wahrscheinlich aus dem Anfang des 6. Jahrhunderts.

Die neueren und neuesten Ausgrabungen auf Kreta beweisen hauptsächlich die große Bedeutung der frühmino-

ischen Kuppelgräber. Bei Platanos, eine Stunde südlich von Gortyn, wurde das größte und reichste von diesen Stammesgrüften aufgedeckt mit zwei Schichten. In der oberen jüngeren Schicht lagen viele unverbrannte Skelette und eine ganz erstaunliche Menge kostbarer Beigaben (u. a. Elfenbeinsiegel mit lebendig modellierten Tieren wie Stieren und einem Affen), die in ihrer Schönheit mit den gleichzeitigen Schätzen von Mochlos im östlichsten Kreta wetteifern. In der untersten Schicht fanden sich viele Knochenreste, ein wenig Goldschmuck und ein Dutzend altertümlicher dreieckiger, bronzener oder kupferner Dolche. — Zu Gúrnes, südöstlich von Knosos, wurde eine kleine Nekropole aus der Wende von früh- und mittelminoischer Zeit ans Tageslicht gezogen. Neu ist der Fund vieler Hunderter roher, handgemachter, unbemalter Kännchen für minoische Kultanlagen. — In der heiligen Höhle von Arkalochori wurden neben Vasen und Bronzen zwanzig kleine Votivdoppelbeile gefunden, ferner Tongefäße in Gräbern bei Gúrnes Pediados, dünnwandige frühminoische Vasen bei Gazi nicht weit von Tylisos. In Tylisos selbst, dessen Ausgrabungen Hatzidakis in der »Ausonia« schildert, wurden drei große Häuser mit Vorratsräumen und Stockwerken aufgedeckt. — Alle diese Funde haben unsere Kenntnis von dieser überraschend hoch entwickelten Periode altkretischer Kultur wesentlich erweitert. — Eine Landstadt beim heutigen Dorfe Mália, in einer kleinen Strandebene östlich von Chersonesos gehört jedoch der spätminoischen Periode an. Eine Grube ist in den Uferfelsen rechteckig eingegraben und erweitert sich in 1,65 m Tiefe zu einer Höhle von etwa 3 m Durchmesser. Einfache Tonsärge und spätminoische Vasen wurden in diesem Grabe gefunden, in einem andern zwei wohlerhaltene bronzene Dreifüße mit eigenartig gradwandigen, dreihenkligen Kesseln. Nicht weit von den Gräbern muß ein kleiner Hafenort gelegen haben; das Herrenhaus, von dem schon 18 Räume ganz oder teilweise freigelegt sind, lag 800 m von der Küste; es wurde wie alle anderen Herrenhäuser Kretas durch eine furchtbare Feuersbrunst vernichtet.

Auch im Westen von Kreta beginnt sich archäologisches Leben zu rühren. Bei Atsipás, in der Provinz des hl. Basilius, ergab eine kurze Campagne in einer jungminoischen Nekropole 21 Gräber von Kindern, die in Töpfen beigegesetzt waren. — Eine Reihe von Terrakotten stammen aus einem Heiligtum der Demeter bei Axos, es sind größere und kleinere stehende, langgewandete Frauen aus dem 5. und späteren Jahrhunderten. — Eine antike Brücke in der Nähe von Eleutherna ist nunmehr zum erstenmal eingehender besprochen und abgebildet (in der Archäologischen Ephemeris). Sie ist aus Quadern sorgsam geschichtet, die in der Mitte überragend ein rechtwinkliges Dreieck bilden, sie dient trotz dieser wenig praktischen Bauart heute noch dem Verkehr.

Im »Archäologischen Anzeiger« vom 4. Juni 1917 ist noch auf die vielseitige Tätigkeit der griechischen Archäologen auf Kreta im Einrichten von lokalen Museen, im Katalogisieren und Publizieren von Inschriften usw. hingewiesen. —

Seit einigen Jahren sind nunmehr auch von Kuruniotis längst erwünschte Forschungen in seiner mit Griechenland nun wieder vereinigten (wenn die Entente nicht wäre!) Heimat Chios unternommen worden. $^3/_4$ Stunden von der Hauptstadt der Insel, bei einem heute noch Latomie genannten Hügel wurde eine ausgedehnte Nekropole des 6. bis 5. Jahrhunderts untersucht. 30 Gräber bestanden aus tönernen Sarkophagen, welche der bekannten klazomenischen durchaus gleichen, aber unbemalt sind und der Beigaben fast alle entbehren, weil es wohl damals in diesem Teil Ioniens Sitte war, den Toten keine oder nur ganz bescheidene Beigaben ins Grab zu legen. — Im Heiligtum des Apollo beim alten Phanai (heute Phana) wurden die Mauern des Peribolos des Apollonheiligtums zum größten Teil freigelegt. Im Stil des 5. Jahrhunderts aus Quadern schön gefügt, bilden sie ein Viereck von über 2500 qm. Der Kult in diesem Heiligtum ist aber gemäß Scherben des 8., 7. Jahrhunderts und anderen Funden, namentlich einer prachtvollen bronzenen Greifenprotome, auf viel früher zu datieren. Von dem ältesten Apollotempel des 7. Jahrhunderts können wir uns keinen Begriff machen, doch haben sich Reste eines schönen ionischen Marmorbaues aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts bereits gefunden. — Bei dem Phanai benachbarten Dorfe Pyrgi muß einer jener kleinen überreich verzierten jonischen Marmortempel gestanden haben, die wir von den delphischen Schatzhäusern kennen, wie in den Mauern einiger alter Kirchlein steckende, höchst kostbar und reich dekorierte Marmorplatten und Zierleisten beweisen. — Von Einzelfunden auf Chios sind merkwürdige Tongefäße und eine schöne vergoldete Silberstatuette eines Kriegers zu erwähnen.

Die byzantinischen Altertümer von Chios wurden von Sotiriou erforscht. Dem ersten Jahrtausend gehört die Kirche des hl. Isidoros in Chios an, von dessen ursprünglichem Bau sich noch beträchtliche Reste unter der späteren Kirche erhalten haben. — Die Nea Moni-Kirche, das Katholikon, soll von Konstantinos Monomachos um die Mitte des 11. Jahrhunderts n. Chr. erbaut worden sein. Sie hat eine Reihe anderer Kirchen auf Chios als Vorbild gedient.

Das Felseneiland Kastellorizo (Megiste) an der lykischen Küste wurde infolge des Fundes eines goldenen Efeukranzes weiter erforscht, aber ohne große Erfolge: Folge der seit Jahren bestehenden Raubgrabungen. Auf der Spitze des Viglaberges wurde eine alte polygonale Ringmauer der jungmykenischen Zeit gefunden. Zahlreiche Felsgräber auf dem Hügel der Panagia, wo im Altertum der Hauptort der Insel gelegen war, waren ausgeraubt. Sehr schöne Quadermauern des 5. bis 4. Jahrhunderts umgaben die Akropolis.

Mit größter und umsichtigster Sorgfalt haben die Griechen unter der Oberleitung von N. Balanos die Erhaltung der antiken Monumente betrieben: Der weitere Aufbau der Osthalle der Propyläen; die Konservierung der byzantinischen Freskenreste auf den Cellawänden des Parthenon; die Reinigung des Agrippamonuments und der baufälligen alten Moschee neben der Hadriansbibliothek in der Unterstadt; die Wiederherstellung der Seitenkammer des großen Kuppelgrabes von Orchomenos; die Ausräumung des Dromos des sog. Grabes der Klytaimnestra in Mykenai usw. — Mit der Konservierung der Monumente hielt die Organisation und Ausgestaltung der zahlreichen Museen Griechenlands guten Schritt. Hier ist zu erwähnen als eine mustergültige Arbeit, was Keramopulos und Pelekides auf der Akropolis geleistet haben, wo u. a. ein ganzer Schatz an bronzenen Geräten aus dem Keller zur Aufstellung gelangte. Wenn man hört, daß an tausend gegossene Henkel von Gefäßen, desgleichen zahlreiche Gefäßfüßchen, Waffen, Nadeln, Fibeln, Schmuck nunmehr klassifiziert und aufgestellt sind, wird man die Größe dieser Arbeit bewundern müssen. Ebenso wurde in den Museen von Theben und Chalkis, von Tanagra und Eretria, von Volo und im Museum von Korfu treffliche und für die Wissenschaft wertvolle Arbeit geleistet. Ganz besonders langwierig, kostspielig und entsagungsvoll war die Arbeit im Museum von Olympia; auch der Lauf des Kladeos wurde reguliert. Die deutschen Archäologen haben dort bei der Vollendung der Reparaturarbeiten im Museum wie bei der Aufstellung den griechischen Kollegen helfen dürfen namentlich bei der Ordnung der magazinierten Skulptur-

fragmente und Kleinfunde. Besonders erfreulich wirkt jetzt die Neuordnung der Skulpturen, deren beste Stücke im nordwestlichen Ecksaal weiträumig und gut beleuchtet aufgestellt wurden und zum Teil erst jetzt recht zur Geltung kommen. Auch die Architekturglieder, die teilweise im Hofe verwahrlost in Haufen herumlagen, haben durch die Neuordnung gewonnen.

Wir wollen nun die bedeutsame Tätigkeit der Griechen in ihrem schwer heimgesuchten Heimatlande verlassen und zunächst die Tätigkeit unserer Feinde im Heimatgebiet der griechischen Archäologie betrachten. Höchst erfolgreich waren die Arbeiten der amerikanischen Schule in Korinth bei dem Peribolos des Apollon in unmittelbarer Nähe der Quelle Peirene. Die Stätte ist seit dem Altertum ununterbrochen bewohnt gewesen. Für die Byzantiner, Franken, Venezianer, Türken und Neugriechen ist das Apollonheiligtum ein bequemer Steinbruch gewesen. Der Peribolos bestand aus einem von vier Marmorsäulenhallen umgebenen Hof. Nördlich von dem Peribolos ist ein umfangreiches Gebäude, vielleicht die Bäder des Eurykles (Pausanias), angeschnitten worden. Auch östlich der Peirene ist ein neuer Raum, den eine jonische Säulenstellung mit drei Porosbögen in zwei Hälften teilt, freigelegt worden. Durch die Grabungen von Hill und seiner Mitarbeiter ist nun auch die Ostseite der Agora, einer der größten in Griechenland, von 255 auf 127 m, ans Tageslicht gebracht. Von Skulpturen fanden die Amerikaner ein reizendes weibliches Köpfchen hellenistisch-römischer Arbeit, aber von klassischem Typus (Swift im Am. J. of arch. 1916 nennt es ein archaistisches Werk der Antoninenzeit), weiter vorzügliche römische Porträtstatuen des julisch-klaudischen Kaiserhauses. Die Köpfe von zweien der Statuen gleichen dem Augustus so sehr, daß man vielleicht seine Adoptivsöhne Cajus und Lucius in ihnen erkennen darf. Eine dritte Porträtstatue gleicht mehr dem Tiberius. Zwei männliche langgewandete Torsen und eine vom Hals bis zu den Knien wohlerhaltene Panzerstatue sind noch zu erwähnen. — Die prähistorischen Schichten von Altkorinth zeigten erstmalig eine der neolithischen Keramik von Mittel- und Nordgriechenland verwandte Ware. Endlich sind Ansiedlungen mykenischer und vormykenischer Zeit zum Teil dicht am Meeresstrand, zum Teil mehr landeinwärts entdeckt worden; sie lehren, wie dicht die Landschaft damals bevölkert war. Die amerikanischen Ausgrabungen sind hier besonders wichtig, weil eine Reihe von sehr sorgfältig durchgeführten Schichtengrabungen in den Häuserruinen ein festes, chronologisches Gerippe von der neolithischen Periode bis ans Ende der mykenischen bieten.

Die Franzosen, die häßlichsten der Gegner unseres verdienstvollen und überall anerkannten archäologischen Instituts in Athen, haben in Delphi ihre Forschungen im Tempel des Apollon fortgesetzt, außerdem sich den bisher zu wenig beachteten Ruinen außerhalb des Temenos, vor allem der römischen Agora, gewidmet. Eine von Attalos errichtete Säulenhalle wurde auf einer Terrasse mit gleichem Niveau wie der Dreifuß von Plataiai konstatiert. — Die Arbeiten auf Delos waren der Untersuchung des Kynthos gewidmet, vor allem dem Heiligtum des Zeus und der Athene auf dem Gipfel des heiligen Berges. Die kleinen Heiligtümer, durch welche die Prozessionswege zum Haupttempel hinaufführten, waren dem Poseidon von Askalon und einer Dreiheit aramäischer Gottheiten geweiht, bildeten also die Verbindungsglieder zwischen dem großen Heiligtum der orientalischen Götter in halber Höhe und dem des Zeus-Baal auf dem Gipfel. Zweifellos waren ursprünglich auch alte hellenische Kulte auf der höchsten Höhe des Berges lokalisiert. — Auf Thasos wurde ein gegen 3 m hoher archaischer Apollon hervorgezogen, der in ganz singulärer Weise auf dem einen vor die Brust gelegten Arm einen Widder trägt; in der Unterstadt ganz nahe dem Prytaneion kam die griechische Agora zum Vorschein. — In Philippi wurde das Haupttor von den Franzosen freigelegt, durch welches die auch im jetzigen Kriege bedeutsame Via Egnatia nach Neapolis (Kavalla) führt. In der Stadt selbst wurde das Theater erforscht, dessen ältere Teile aus der Zeit Philipps II. stammen. Es übertrifft an Größe die Theater von Athen, Epidauros und Delos mit einem Durchmesser der Orchestra von 24,70 m. Die unterste Sitzreihe ist höher als die Orchestra. — Eine Reihe von kleinen Heiligtümern wurden am Abhang der Akropolis von Philippi eingehender untersucht, es wurden Reliefs und Inschriften, auch wichtige religiöse Texte unter letzteren, gefunden. — Auch in Dion in Makedonien wurde die Ausdehnung der antiken Stadt bestimmt und ein Plan aufgenommen. Es fanden sich die Reste einer Straße, eines Theaters, eines hellenistischen dorischen Tempels und einer gepflasterten, von Säulenhallen umgebenen Agora. — Während des Dardanellenfeldzuges haben die Schanzarbeiten der Franzosen zur Entdeckung der Nekropole von Eleus, der berühmten Gründung des älteren Miltiades, geführt. Die Stätte ist nunmehr östlich von Sedd-el-Bar lokalisiert. Die Gräber sind entweder einfache steinerne Sarkophage oder tönerne Pithoi. Die Funde erinnern an die der Nekropole von Myrina und geben Gelegenheit, die Nekropole einer thrakischen Kolonie Athens mit kleinasiatischen und pontischen vergleichen zu können. — Wir glauben nicht, daß ein Franzose im gleichen Falle von Deutschen die Worte gebraucht hätte, die der von Franzosen aus Athen vertriebene erste Sekretär des deutschen Archäologischen Instituts, Georg Karo, vornehm ausspricht: »Dhorme, Chamonard und Courby haben zu Eleus mitten im türkischen Feuer gegraben und damit die alte napoleonische Tradition ruhmvoll erneuert.«

Die englische Schule hat ihre Arbeit auf Kreta fortgesetzt, zunächst im Tale von Psychro, hoch oben im Lasithigebirge, wo auf einem niedrigen Hügel, beim Dorfe Platy, eine kleine minoische Stadt liegt. Die Ruinen reichen von der ersten bis zur dritten spätminoischen Periode und bieten uns den besten bisher bekannten minoischen Stadtplan: drei große Häusergruppen sind auf drei Seiten eines quadratischen Platzes gruppiert. Ein Haus mit doppelter Vorhalle und Innenhof ist besonders interessant.

Die italienische Schule hat ihre Arbeiten in Gortyn auf Kreta fortgeführt und das Odeion an der Agora bis aufs Letzte erforscht. Hinter der Skene wurde ein Teil der byzantinischen Nekropole weggeräumt und eine lange dem Odeion gleichzeitige Halle aufgedeckt. Ein schönes attisches Grabrelief des 4. Jahrhunderts (Frau im Lehnstuhl) wurde in ein christliches Grab eingemauert gefunden. Im Gebiet des Pythion zu Gortyn wurde eine von Norden nach Süden verlaufende Halle im Heiligtum der ägyptischen Götter gesichtet. Darunter fand man Fragmente von Statuen und Inschriften, die sich auf ein viel älteres Heiligtum der ägyptischen Götter beziehen. Auch am Prätorium östlich von Pythion wurde eine große Halle, ein Tempelchen der ägyptischen Götter und eine schöne halbrunde Exedra freigelegt. — Die Ausgrabungen des Palastes von Haghia Triada und der ihn umgebenden Gebäude wurde vollendet und die älteren Schichten durch Versuchsgräben erforscht.

Die Ausgrabungstätigkeit des deutschen Archäologischen Instituts in Athen ist seit über zwei Jahren trotz des Krieges und des durch ihn verursachten Ausbleibens aller jungen Hilfskräfte eine regere gewesen als in manchem Friedensjahr. Im Kerameikos hat das Institut noch bis zum 21. November 1916 gegraben. Wir müssen für die Arbeiten bis inkl. 1915 am Kerameikos auf den ausführ-

lichen mit Plänen und Abbildungen versehenen Bericht von A. Brueckner im »Archäologischen Anzeiger« 1915, Spalte 111—124, verweisen. Über die Ausgrabungen des Jahres 1916 berichtet H. Knackfuß: Die Unternehmung erstreckte sich auf den südöstlichen, etwa zwei Drittel des ganzen Gebietes umfassenden Teil des zwischen Eridanos, Stadtmauer und der letzten Grabung noch unberührt gebliebenen Grundstückes. Der in der südöstlichen Ecke noch aufgehäufte spätrömische Töpferschutt bestand hauptsächlich aus Lampenscherben, während gemauerte Kasten- und Ziegelgräber der späteren Kaiserzeit nur in geringer Anzahl in diesem Gebiete aufgefunden wurden. In der südlichen Ecke zwischen Eridanos und Stadtgraben wurden die Reste eines großen Rundbaues freigelegt, die Einfassungsmauer eines 20—25 m im Durchmesser haltenden Tumulus. Zwischen dieser bedeutenden Anlage und dem Stadtgraben waren noch Reste von zwei kleineren rechteckigen Grabmonumenten zu erkennen. Der Stadtgraben vor der Mauer des 4. Jahrhunderts stand nicht mit dem Eridanos in unmittelbarer Verbindung, sondern war von ihm durch einen Damm getrennt. In dem Stadtgrabenschutt fanden sich einige gute Terrakotten des 5. bis 4. Jahrhunderts und zwei Ostraka des Thukydides und des Kleipides, auch eine kleine Grabstele der jüngeren Form mit hübschem Relief. In einer Mauer waren zahlreiche Marmorfragmente eingebaut, aus denen der Torso einer lebensgroßen Gewandstatue guter frührömischer Arbeit sowie der eines Votivreliefs mit sitzender Göttin zusammengesetzt wurden. Des weiteren haben die deutschen Gelehrten die Freilegung und eingehende Untersuchung des Dipylon selbst fortgesetzt; dabei wurde auch der überlebensgroße Marmorkopf einer archaischen Jünglingsstatue von vorzüglicher Erhaltung und mit Resten der Bemalung ans Licht gezogen. Einen vorderen Verschluß, wie er jetzt durch die römischen Torpfeiler gebildet wird, hatte weder der älteste noch der jetzige Torbau des 4. Jahrhunderts. Die Torwand des Südturms bildet wie bei dem Ostturm einen einspringenden Winkel.

Im Beginn des Juni 1915 haben die Deutschen eine neue Aufgabe begonnen, die schon seit Jahren Wunsch und Ehrenpflicht des Institutes war: die Aufräumung der Altis von Olympia. Diese Arbeiten wurden bis zum 30. September 1916 fortgesetzt. Es galt, die Ruinen von neuangesammeltem Schutt und schädlichem Gestrüpp zu befreien, die weiterverstreuten Glieder der Einzelbauten nach Möglichkeit bei ihren Fundamenten zu vereinigen und so ein übersichtliches Bild des Heiligtums zu schaffen. Knackfuß hat die ganze Schatzhäuserterrasse, das Metroon und das Gebiet bis zum Stadion, dieses selbst soweit es ausgegraben ist, die Echohalle und die Monumente vor ihrer Front vollkommen in Ordnung gebracht, ferner einen Teil des Chaos von Blöcken aller Art vor der Ostfront des Zeustempels aufgeräumt, das Postament des Stiers der Eretrier und ein paar andere vor dem Einsturz bewahrt. Endlich hat er westlich vom Metroon und beim Pelopion die Tiefgrabung von 1908—09 zum größten Teil wieder zugeschüttet, da in diesem feuchten Terrain die prähistorischen Hausfunde zerfallen. Weiter wurde im östlichen Altisgebiet das Nerohaus und der Südostbau geräumt und im Zusammenhang damit der baugeschichtlich wichtige oktogonale Ziegelbau der römischen Thermenanlage zum großen Teil freigelegt. Die Ausgrabung am Ostende der Südhalle wurde weiter- und die Aufräumung und Auffüllung des Platzes südlich von dem römischen Festtor durchgeführt. Dadurch wurde auch der Rundaltar vor dem Buleuterion freigelegt und eine sichere Grundlage für die Beurteilung der älteren Grenze und der Zugänge der Altis gewonnen. Zuletzt wurde noch die Ordnung der Werkstücke vor der Ostfront des Tempels südlich von der Basis des Stieres der Eretrier systematisch fortgesetzt und die tiefe Grube der ehemaligen byzantinischen Festungsmauer ausgefüllt, wodurch das antike Niveau wiederhergestellt wurde. In welcher Weise die deutschen Gelehrten den griechischen Kollegen bei der Neuordnung des Museums von Olympia zur Seite gestanden haben, wurde oben bereits bemerkt.

Karos letzter Bericht schließt mit dem Passus, mit dem wir auch unser längeres Referat schließen wollen: »So hat unser Institut auch während des zweiten und dritten Kriegsjahres dank bedeutender Spenden, für die wir herzlich dankbar sind, weit mehr als gewöhnlich graben können. Unsere Arbeiten am Kerameikos sind bis zum Vorabend unserer Vertreibung fortgeführt worden. In besseren Zeiten, wenn rohe feindliche Gewalt die wissenschaftliche Forschung nicht mehr verhindert, werden wir sie wieder aufnehmen. Dann wird es auch möglich sein, die Ausgrabungen von Dodona zu beginnen.« Das walte Gott!

München. *MAX MAAS.*

NEKROLOGE

In Hamburg ist ganz plötzlich Prof. **Wilhelm Weimar**, Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe, im Alter von 60 Jahren gestorben. Prof. Weimar ist namentlich durch sein kürzlich erschienenes Buch über die »Daguerreotypie in Hamburg« bekannt geworden. Er hat das Verdienst, auf diese Inkunabeln der Photographie hingewiesen und ein allgemeines Sammelinteresse für diese künstlerisch und kulturgeschichtlich so wertvollen Dinge erweckt zu haben.

Hugo Flintzer, der Direktor der von Goethe gegründeten Zeichenschule in Weimar, ist im Alter von 56 Jahren gestorben.

WETTBEWERBE

In dem **akademischen Wettbewerb um einen Zierbrunnen für den Marktplatz zu Mittweida** hat der Akademische Rat zu Dresden die Ausführung dem Prof. August Schreitmüller in Dresden übertragen. Weitere Preise in Geld erhielten die Dresdner Bildhauer Otto Pilz, Arthur Lange und Hermann Fritz.

AUSSTELLUNGEN

Max Liebermann ist zu seinem siebzigsten Geburtstage, am 20. Juli, auf das Würdigste geehrt worden. Am eindrucksvollsten durch die große Ausstellung seines Lebenswerkes, die die Königliche Akademie der Künste in Berlin in ihren unvergleichlich schönen Räumen veranstaltet hat. Diese Ausstellung ist eines der bedeutendsten künstlerischen Ereignisse, dessen wir uns erinnern. Sie gehört zu den Dingen, die man erlebt haben muß. Auch der schon tief in Liebermann Erfahrene empfindet eine ungeahnte Überraschung. Man mag jedes einzelne dieser Werke kennen und als Erinnerungsbild besitzen: der Eindruck des Ganzen, als einer einheitlichen, harmonisch gewachsenen Lebensleistung, ist so groß, daß man sich unwillkürlich die Frage vorlegt: welchem Künstler unserer Zeit könnte eine so umfassende Ausstellung von gleicher Güte gewidmet werden? Wer hat heute soviel gute Bilder gemalt und ist dabei so rastlos immer und immer wieder zu neuen Ufern vorgedrungen? Liebermanns Werk ist einfach, klar und reich; mehr als andere, die so genannt werden, ist er ein Monumental-Maler. Durch einen Zufall hatte ich das Glück, die Räume der Ausstellung, nachdem sie eben fertiggestellt war, in dem Dämmer eines klaren Achtuhr-Abends allein zu betreten. Die Wirkung war von unvergeßlicher Feierlichkeit. *G. K.*

Erfurt. Das Städtische Museum hat am 15. Juli gemeinsam mit dem Verein für Kunst und Kunstgewerbe eine Ausstellung »**Alt-Thüringen im Bilde**« eröffnet, deren einzelne Gruppen in der Hauptsache die Entwicklung der deutschen Landschaftsdarstellung vom 17. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts veranschaulichen soll. Dauer der Ausstellung bis 1. Oktober 1917.

Berliner Ausstellungen. Die neue »Gesamtschau«, die »Der Sturm« von seinen Mitgliedergruppen, den Futuristen, Kubisten und Expressionisten veranstaltet, bringt Bekanntes und zweite Wahl unter dem alten Leitmotiv, daß die Formel gesucht werden muß und nicht die Form. So darf man sich vor Gino Severinis bekanntem Pan-Pan-Tanz noch einmal all die Kurven konstruieren, die von der Farbsystematik des Neoimpressionismus zu diesem Futurismus führen und die rigorose Askese bewundern, mit der ein optisches Temperament, indem es künstlich Eis auf seine Sensationen legt, sich zu einem starren Dogmatismus zwingt. Denn die Eindrücke sind noch ganz die, welche der Impressionismus als stärksten Ausdruck seines Formwillens fühlte: Licht und Bewegung. Nicht die »Form«, nur die Formel wurde geändert. Die Formel aber ist um soviel leichter als die Form, wie ein Mensch eher sprechen lernt als denken und der Vorwurf, den man dem akademischen Unterricht immer gemacht hat, daß er Formeln und nicht Formen lehre, daß er sehen aber nicht gestalten lehre, könnte auf eine ganze Reihe von Malern angewandt werden, die den Stilwechsel bei schon reiferen Jahren erlebten und schnell die Formel fanden. Es ist nicht schwer in der Kollektiv-Ausstellung, die Alfred Helberger bei Fritz Gurlitt zeigt, die Formeln zu abstrahieren, die seinen Natureindrücken oft einen so unwahren Ausdruck verleihen. Man könnte sich wohl denken, daß bei einem Mehr von eigener Formkraft weniger Rhetorik in seinen Frühlingswald gekommen wäre, die Allgäuer Alpen ohne Hodlerkontur und die blühenden Bäume in der Mark ohne Brockhusens Lichtwellen geblieben wären. Wo der Eindruck die Formel nicht so suggestiv zuläßt wie beim Porträt, konnte Helberger wohl selbständiger aber weniger interessant sein. Wenn einem vor der kleinen Kollektion von Bildern, die der Salon Cassirer von Heinrich Heuser zeigt, den der Krieg schon lange von der Arbeit fern hält, die Namen seiner Vorbilder schnell entgegenkommen, so ist doch ein anderes Verhältnis als wie zur Formel vorhanden, weil man einen eigenen Willen spürt, der im Suchen sich kräftigt, selbst wenn er noch vom soeben heißumstrittenen Expressionismus wieder zum Impressionismus zurückfallen sollte. Die illustrative Vermengung von Geburt Christi und modernem Eislauf zu »Winter« wird aber in der Malerei schwer die eigene Form finden und Heuser mehr zur Graphik weisen. Jenen Wandlungsfähigen und Suchenden steht die zeichnende Kunst Rudolf Wilkes im Salon Cassirer als eine weise Beschränkung gegenüber, die ihre Weite und Tiefe erst offenbart, wenn man unter der Form als Karikatur den fließenden Reichtum seines Formenfindens und unter der sozialen Maske das Menschenerlebnis gewahr wird. Kaum je ist ein Karikaturist so wenig erstarrt als Wilke. Weil seine Gestaltung von menschlichen Erscheinungen und nicht von sozialen Zuständen ausging, trat der Inhalt hinter die Form zurück und erhielt diese lebensvoll. Und doch war es nicht seine Aufgabe, Individuen genrehaft aufzuputzen und das Spiel individueller Formen zu registrieren. Er zeichnet über- und durcheinander, bis die Vorstellung Gestalt geworden, bis sein suchender Formenwille am Ende ist. Wie oft die Idee beim Sprechen, kommt ihm die Form beim Zeichnen und die Natur ist nicht vor sondern in ihm. Man glaubt vor den Zeichnungen großer Maler des Barock zu stehen, in denen die Formenphantasie ähnliche Wege wandelte. Die utriertesten Formen sind deshalb nicht Manier, weil sie nicht aus dekorativen Technikstilisierungen fließen, wie so oft bei Gulbransson und anderen. So gering das Repertoire seiner Typen ist, der Tagedieb und der Philister in jeder Standesform, so reich ist das Mitfühlen und Opponieren, das er ihren einzelnen Erscheinungen entgegengebracht hat. *W. K.*

Dem Andenken Karl Thylmanns, der am 29. August 1916 im Kriegslazarett zu Groß-Auheim im Alter von 28 Jahren[1]) seiner schweren Verwundung erlegen ist, gilt eine umfangreiche graphische Ausstellung, die z. Z. im Oberlicht- und Kupferstichsaal des Kestner-Museums veranstaltet wird. Die zahlreichen Blätter aus den wenigen Schaffensjahren, die dem Künstler gegönnt waren, geben ein geschlossenes Bild von seiner unbeirrbar fortschreitenden Entwicklung. Frühe Zeichnungen wie »Miltenberg« und »St. Maergen« oder die »Radierungen von 1911« enthüllen eine fast altmeisterliche Naturanschauung, der nichts zu gering ist, um es sorgsam wiederzugeben. Die Arbeiten von 1912 zeigen schon größere Freiheit und einen kecken, breiten Strich, und 1913 tritt Thylmann mit den Holzschnitten der »Märzserie« schon im Vollbesitz seiner Mittel vor uns hin. In diesem fruchtbaren Jahre lernen wir ihn zum ersten Male als Illustrator kennen. Wielands »Geschichte des Prinzen Biribinker« hat er mit einer Folge von Radierungen begleitet, den »Goldenen Topf« von E. T. A. Hoffmann, »Die Majoratsherrn« von A. v. Arnim, Bonaventuras »Nachtwachen« hat er in zahlreichen Lithographien zu neuem Leben erweckt. Hier spüren wir den Künstler, den wir meinen, wenn wir den Namen Thylmann aussprechen. Hier sprüht seine unerschöpfliche Phantasie, hier gewinnt das Schaurige überzeugende Form. Ein unheimliches gespenstisches Leben erfüllt diese Blätter, in denen das Gruselige und Teuflische so wohltuend vom Drolligen gemildert wird. Seine reifste und schönste Illustrationsfolge ist aber die Holzschnittreihe zum »Zauberer« von Gogol von 1916, die zweite Fassung dieses Themas, das er schon 1914 in Steindrucken behandelt hat. Wenn man diese beiden Fassungen, die Lithographien und die Holzschnitte vergleicht, die hier in demselben Schaukasten nebeneinander liegen, so wird man sich deutlich des Fortschrittes bewußt, den der Künstler gemacht hat. Die Lithographien von 1914 zeigen noch den etwas kritzelnden, verschleiernden Strich, wie er auch noch in den Radierungen zu »Biribinker« nachzuweisen ist. Die Verteilung von Dunkel und Hell, der Rhythmus der Linie, die Geschlossenheit der Bildfläche ist noch nicht so bewußt herausgearbeitet wie in diesen starken Holzschnitten, die schon durch ihre Technik größere Einfachheit und Sammlung verlangen.

Als der Krieg über die Lande dröhnt, scheinen des Malers Kräfte noch schneller zu wachsen, als ahnten sie, daß nur noch kurze Zeit zum Schaffen und Wirken sei. Der letzte Rest aller Befangenheit, alles Kleinliche und Gebundene fällt von des Künstlers Seele ab, und immer eigenwilliger und klarer setzt sich der Wille nach Ausdruck und Einfachheit durch: mit den Holzschnitten von 1915, mit »Manas«, »Incubus«, mit der »Heilung des Aussätzigen« und der »Waldschlucht« 1916 öffnet sich Thylmann die Tore zur neuen Kunst. Seltsam, auch diesen Künstler, der so altmeisterlich still, so ganz ohne leidenschaftliche Erregung, ohne alles Ekstatische begann, den packt plötzlich von innen her dies gewaltige Ringen nach Ausdruck. Der einst — in den »Aktzeichnungen« von 1913 — mit liebender Hand allen Hebungen und Senkungen der Natur nachging, der beginnt nun herrscherlich mit den Formen des Daseins

1) Geboren 11. April 1888 zu Darmstadt.

zu walten. Immer mehr entwindet er sich dem Einfluß der Natur, mit der er nun wie mit einem wunderbaren, wandlungsfähigen Instrumente zu spielen beginnt, um ihr geheimnisvolle, verborgene Klänge zu entlocken.

Der Künstler ist diesen Weg nicht zu Ende geschritten. Der Tod setzte seinem Schaffen ein jähes Ziel, mitten im Aufwärts- und Vorwärtsschreiten bricht die Entwicklung ab. Ihre Richtung aber ist nicht zweifelhaft; sie bewegte sich von Befangenheit zur Freiheit, von naturalistischer Gebundenheit zu ausdrucksstarkem Gestalten.

Abseits von dem Geschrei des Marktes, abseits von allen »Gruppen« und »Richtungen« ist dieser edle Streiter seinen Weg gegangen. Etwas Träumerisches, Vergrübeltes liegt über seinen Werken, in denen man auf Schritt und Tritt das rastlose Streben einer hochgemuten Seele spürt. Männliche Kraft und zarte Empfindung, Herbheit und Lieblichkeit, Traum und Leben einen sich hier zu harmonischem Klang. Wir aber, die wir schauend diese schöne Ausstellung durchwandern, wir spüren plötzlich den ewigen Strom, der Altes und Neues, Vergangenes und Zukünftiges unlöslich verbindet. *P. E. Küppers.*

Frankfurt a. M. Die Mai-Ausstellung des **Kunstvereins** brachte Malereien von Ernst Töpfer-Idstein i. T. und von Carl Streit-Frankfurt a. M., hauptsächlich Landschaften und Stilleben, in denen nur selten das rein Stoffliche zugunsten des Künstlerischen überwunden war, und eine Auswahl von Arbeiten des Vereins Münchener Aquarellisten. Gleichzeitig war ausgestellt eine größere Zahl von Werken des nunmehr fünfzigjährigen Frankfurter Malers Gustav Schrägle, der zwar in Offenbach a. M. geboren, seiner Abstammung nach aber Schwabe ist. Die etwa 50 Einzelwerke entstammten ausnahmslos der Zeit nach 1900 und das Wertvollste hat er wohl in dem ersten Teil dieses Zeitraums geschaffen. Dazu rechnen wir den »Heimziehenden Schäfer« (1900), wo die Gruppe des aus dem Bilde herausschreitenden Alten mit dem an ihn geschmiegten kleinen Mädchen gewiß nicht frei von Süßigkeit im Ausdruck ist, aber das sorgfältig durchgearbeitete Ganze wird doch von einer einheitlichen Stimmung getragen, der man sich nicht leicht entziehen kann. Auch das Selbstbildnis im Atelier (1903), das auf der Weltausstellung von St. Louis mit einem Preise ausgezeichnet wurde, ist ein ernsthaft zu nehmendes Werk, wenngleich das große Format von dem Inhalt nicht ganz gefüllt wird, und man eine gar zu sklavische Abhängigkeit von der Natur auch in Kleinigkeiten zu spüren meint. Auch in den zwei Fassungen des »Knaben mit Festung« ist noch die im wesentlichen auf tonige Wirkung ausgehende solide Malweise festgehalten, während später auf starke farbige Wirkungen ausgegangen wird, die leicht etwas Gewaltsames haben, und das Bemühen, die Natur mit all ihren Zufälligkeiten, auch der Raumgestaltung, abzuschreiben, stärker hervortritt. Man hat den Eindruck, daß in all den Porträts und Figurenbildern der späteren Zeit — von Landschaften, bei denen dies weniger der Fall zu sein scheint, waren leider nicht viele zu sehen — eine Wandlung sich vollzogen hat, die von dem Bestreben, »auch modern« zu sein, nicht unbeeinflußt ist. Dieser Eindruck bleibt auch vor den Pastellen und Aquarellen, während die zahlreichen Federzeichnungen, trotz eines gewissen, auch hier festzustellenden Manierismus, frischer anmuteten.

Die Galerie Ferdinand Möller in **Breslau** hat ihr junges Unternehmen mit einer sehr eindrucksvollen **Liebermann-Austellung** eingeführt, wie uns von dort berichtet wird. Ein Frühwerk des Meisters, die Kleinkinderschule von 1875, ist bei dieser Gelegenheit in den Besitz eines Breslauer Sammlers übergegangen.

SAMMLUNGEN

Die kgl. **Preußische Landeskunstkommission** hat auf der großen Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf zahlreiche Gemälde, Schwarzweißblätter und Bildwerke erworben. Zum ersten Male wurden offiziell die beiden Berliner Sezessionen berücksichtigt. In der Freien Sezession wurden angekauft: Hans Baluschek, Letzter Wagen; Curt Herrmann, Flamingo und Fritz Rhein, Dame mit Kind. In der Berliner Sezession: Erich Büttner, Drei Radierungen; Hugo Lederer, Dekorationsfigürchen (Bronze); Georg Rössner, Damenbildnis und Eugen Spiro, Das Podium (zehn Lithographien). Von den sonstigen Berliner Künstlern wurden durch Ankäufe ausgezeichnet: E. Feyerabend, Fr. Kallmorgen, A. Lewin-Funcke, H. Looschen, F. M. Lünstroth, L. Sandrock, M. Schlichting, F. Türcke und E. Wolfsfeld. In der Düsseldorfer Abteilung wurden Gemälde ausgewählt von M. Clarenbach, K. Dahl, K. Ederer, W. Hambüchen, E. Hardt, J. P. Junghanns, E. Kampf, H. Kohlschein, J. Kohlschein, F. Schüz und M. Volkhart.

Budapest. Museum der bildenden Künste. Der feinsinnige Sammler moderner Kunstwerke Dr. Baron Adolf Kohner in Budapest hat das bekannte, in den Meistern der Farbe veröffentlichte Bild von **Paul von Szinyei-Merse** von 1883 »Die Lerche« dem Museum geschenkt. So ist nach dem »Maifest« und der »Dame in Lila«, die der Verein der Museumsfreunde erst kürzlich für das Museum käuflich erworben hat, auch das dritte Hauptwerk des Meisters in den Besitz des ungarischen Staates übergegangen.

VEREINE

Ein Künstlerhilfsbund für Sachsen ist in Dresden gegründet worden. Zweck des Bundes ist vornehmlich, die im Königreich Sachsen reichsgesetzliche Versorgung von kriegsbeschädigten Künstlern und von Hinterbliebenen im Kriege gefallener Künstler durch soziale Fürsorge im Zusammenwirken mit dem Heimatdanke zu ergänzen.

FORSCHUNGEN

Für **Jacopo Palmas** bekannte Dresdner Bilder Jakob und Rahel und Die drei Schwestern schlägt Paul Schubring in dem kürzlich ausgegebenen siebenten Bande der Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen (herausgegeben im Auftrage der Generaldirektion der Kgl. Sammlungen zu Dresden) neue Deutungen vor. Er weist darauf hin, daß die Begegnung zwischen Jakob und Rahel sonst nie in der italienischen Kunst dargestellt worden ist, und daß es gegen alle Regel wäre, wenn ein einmal aufgegriffener Vorwurf nicht irgendwo und irgendwie wieder fortgeführt würde. Die ganze Darstellung, die Flöten, die der angebliche Jakob und ein zweiter Mann im Gürtel tragen, der Götterberg im Hintergrunde — all das deutet auf einen mythologischen Vorgang hin. Dieser ist nach Schubring: Paris und Oinone. Paris, der seine Jugend als Hirt am Berge Ida verlebt, liebt das Hirtenmädchen Oinone, die Tochter des Flußgottes Kebron oder Oineus. Sie verläßt ihren Vater und führt mit Paris ein glückliches Landleben. Hekuba hofft, durch solche Fessel ihren Sohn von kriegerischen Taten fernzuhalten, damit sich nicht ihr böser Traum erfülle, daß Paris einen Weltenbrand entfachen würde usw. Schubring deutet nun das Bild im einzelnen so: »Der Schauplatz ist der Ida, dies ist der hohe Berg in der Ferne, der Palast ist der des Priamos und das Landhaus das des Agelaos an seinen Hängen (Agelaos heißt der Hirt, der Paris bei der säugenden Bärin auffand).

Vorn im Bilde sitzt der Flußgott Oineus neben einem Wasser und sieht, wie seine Tochter auf den jungen Hirten zueilt, den die Leute als den schönsten der Männer preisen. Oinone kommt herzu; das ist natürlich, denn Paris ist hier ansässig und der Hirt der Herde. Auf Oinones Heilkunde könnte der Reisesack mit Kräutern weisen. In der Iphigenie des Euripides wird Paris als syringblasender Hirte bezeichnet: die Flöte steckt im Gürtel des Paris wie in dem des Oineus.« Da die Geschichte des Paris in der Malerei Venedigs oftmals geschildert worden ist, so hat Schubrings Deutung des Palmaschen Bildes viel für sich. Im Zusammenhange damit deutet Schubring die sog. drei Schwestern, die Algarotti noch die drei Grazien nannte, als den Streit der drei Göttinnen Hera, Athena und Aphrodite um ihre Schönheit — entsprechend einem Gemälde dieses Gegenstandes in der Sammlung Lanckoronski in Wien, wo die drei Göttinnen um einen Brunnen versammelt sind. Es ist ein Streit der beiden zur Linken gegen die eine zur Rechten. »Gewiß — sagt Schubring — es fehlen den drei Göttinnen alle Attribute, es fehlt auch der Brunnen, in dessen Wasserspiegel sich die drei besehen. Aber es entspricht ja der venezianischen Art, wie wir sie z. B. aus Giorgiones Illustrationen zu Ovid kennen, daß hier die mythologischen Bilder weniger beschreibend als stimmungsvoll gehalten sind, daß sie nicht illustrieren, sondern variieren oder einen Grundakkord anstimmen.« Schubring, der auch bei Giorgione noch zwei Bilder aus dem homerischen Kreise nachweist, deutet schließlich an, daß auch die Venus Palmas in diesen Kreis gehören könnte. Es kann nicht geleugnet werden, daß seine Deutungen jedenfalls die Schwierigkeiten aus dem Wege räumen, die den bisherigen Bezeichnungen der Palmaschen Bilder in der Dresdner Galerie anhaften.

Eine literarische Parallele zu Dürers »Traum des Doktors« (B. 76). Es ist gewiß nicht gut, aus Bilddarstellungen Dürers herauszudeuteln, was der unkomplizierte Meister nicht hineingeheimnißt hat. Es ist jedoch nicht weniger vom Übel, allen Witz und Geist, der sich Jahrzehnte lang mit den Sachen befaßt hat, für einen Rauch zu achten, weil sich so ein Blättchen »jedem Versuch einer überzeugenden Deutung entzogen hat«; zumal, wenn es sich um ein so ausgesprochen satirisches Stück handelt, wie den »Traum des Doktors«, auch »Traum des Podagristen« genannt. Typisch für unsere formal-puristische Neigung ist, daß man es heute »Der Traum« nennt; (der Mann trägt ja weder den Doktorhut noch gestattet er die einwandfreie Diagnose auf Podagra). Vielleicht meint man, die Sache habe keine prinzipielle Bedeutung; was darüber zu sagen sei, sei längst gesagt worden, und der Fall liege so einfach wie möglich: der alte Mann am Ofen, ein Teufelchen mit einem Blasebalg voll böser Lust, eine schlanke Buhlerin und ein Liebesgott, der auf Stelzen geht, — was soll da groß Geschrei gemacht werden? Ich meine, daß der Historiker, dem der deutsche Dürer am Herzen liegt und der das m. W. noch nicht behandelte Problem »Dürer und das Komische« zu erörtern unternähme, bei einer Umschau in der lawinenartig getürmten Dürerliteratur, wie vor den Kopf geschlagen stünde: — als lebten Dürers Gesinnungsgenossen heute unter den satten Wochenlöhnern der »humoristischen Ecken« und nicht unter den Daumier, Doré, Slevogt und Heine — so meint man, liest man die waschläppig behäbigen Deutungen, die ich den Leser nachzuschlagen bitte. »Still lächelnder Humor« — ein neuerliches Epitethon — »Mahnungen zur Entsagung«, man traut den Ohren nicht, wenn man den holzgeschnitten groben Witz in den »Venezianischen Briefen« kennt! Ist denn der im Ernsten so Riesenhafte, der sein blitzendes Schwert unbarmherzig in den Visionen der Apokalypse niedersausen läßt, so klein, wo er des Lebens andere Seite zeigt? Denn es ist der junge Dürer, von dem das Blättchen stammt! Da ist es denn nur gut, daß man sich nicht eher mit der Angelegenheit von neuem befassen will, als bis eine »genaue literarische Parallele« gefunden ist. (Wölfflin, Dürer 1908. S. 112).

Aber man wird auch damit nicht zum Ziele kommen, solange man wähnt, es könne einmal ein literarisches Opus ans Licht gezogen werden, aus dem Dürer seinen Stoff nahm. Denn das Blatt ist ganz gewiß keine Buchillustration oder Paraphrase eines Textes irgend welcher Art. Eher umgekehrt möchte sich einmal ein Flugblatt finden, das auf das Bild zurückgeht. Es ist vielmehr, wie ich glaube, und wie man es schon einmal vermutet hat, eine ganz persönliche Satire, wie sie im damaligen humanistischen Nürnberg (nicht anders als heutzutage in Kreisen von Künstlern und Schöngeistern) vorgefallen sein mag. Denen, die es anging, ein wohlverstandener Witz. Wobei es eine Frage für sich bleibt, warum aus einem flüchtigen Einfall, der sich heute in einer nicht minder flüchtigen Skizze erledigen würde, damals ein mühsam sorglicher Kupferstich werden mußte. Literarische Parallelen werden deshalb am ehesten in den schriftlichen Äußerungen beteiligter Kreise zu erhoffen sein, und hier glaube ich auf eine hinweisen zu dürfen.

Kein Programm, keine Beschreibung, ja nicht einmal ein unmittelbarer Hinweis steht in dem Briefe Beheims, den ich meine, aber was entscheidend sein dürfte, ist, daß sich die Stelle wie eine literarische Paraphrase des bei Dürer Dargestellten liest — und was mehr ist — daß der ganze Passus, dem jener paraphrasierende Charakter eignet, ohne Zusammenhang mit den ihm vorangehenden Worten stünde, wenn man nicht annimmt, daß jener Dürersche Stich dem Schreiber bei einer an sich belanglosen Sache eingefallen ist und hierdurch die Gedankenreihe unwillkürlich in eine andere Bahn gelenkt wurde.

Lorenz Beheim, der gute Freund Pirckheimers und Dürers, hatte seit geraumer Zeit mit einem bösen Leiden seiner Zeit zu tun (Lues) und wurde 1511 in Bamberg wieder einmal besonders davon geplagt. Da schreibt er an seinen — Leidensgenossen Pirckheimer wegen eines besonderen holzsparenden Ofens, den dieser besaß, und in welchem Beheim sich nun allerlei Medikamente brauen wollte, um sich recht zu pflegen. (Vgl. E. Reicke, Forschungen z. Gesch. Bayerns XIV [1906] S. 34). Soweit ist die Situation ganz einfach. Es fällt einem auch wie von selbst die behagliche Stimmung ein, die einen Teil von Dürers Stich ausmacht, in dem der Ofen einen so großen Teil der Bildfläche für sich beansprucht. Aber wie laufen des Schreibers Gedanken nun weiter? Sollte aber jemand glauben er sei am Sterben, fährt er fort, »so soll mich Gott (!) mit einem jungen Mädchen versuchen, wie bald ich mit der alle Melancholie vertreiben würde«. Mir scheint, die »Ideenbrücke« ist hier jenes Bild, das Beheim kannte und das in besonderer Beziehung zum Adressaten gestanden haben muß; denn von Pirckheimers Ofen ist doch die Rede, und so muß die Anspielung im folgenden doch auch mit Pirckheimer im Zusammenhange stehen. Es steht in jenem, von Reicke bekannt gegebenen Briefwechsel, nichts, was nicht immer ganz persönlich gemünzt ist; Sticheleien, Anspielungen, teils in einem Rotwelsch, das sich unserem Verständnis entzieht.

Und da mag man sich doch wieder besinnen, ob die — ich kann nicht sagen, wo zuerst ausgesprochene — Vermutung, der Dargestellte sei kein anderer als Pirckheimer selbst, nicht doch das Richtige getroffen hat. Zum Vergleich eignet sich die große Berliner Kohlezeichnung von 1503

allerdings nicht gut. Es ist immer mißlich, eine freie Porträtstudie solchen Formats, die obendrein fünf Jahre nach dem Stich (mindestens!) entstand und die ganz anderen Absichten diente als der satirische Stich, in dem der Kopf nur einen kleinen Bruchteil ausmacht und gewiß dem Ausdruck zuliebe karikierende Übertreibungen enthält, auf die Identität der dargestellten Person hin miteinander zu vergleichen. Dennoch läßt sich, sowohl was die Zusammenhänge der Formen, die Proportionen und die allgemeine Gestalt des Kopfes angeht, als in bezug auf charakteristische Einzelheiten wie die gebuckelte Nase und das aus den Fettpolstern heraustretende, auffallend starke, runde Kinn, die Ähnlichkeit kaum verkennen. Aber der Kopf auf der Berliner Zeichnung, die ein halbes Jahrzehnt nach dem Stich entstand, gehört doch offenbar einer wesentlich jüngeren Person an als die ist, welche im Stich auf der Ofenbank träumt! Ja, die Daten sagen doch außerdem, daß Pirckheimer 1498 (als ungefährer Terminus ante genommen) damals erst 28 Jahre alt war, während die Interpreten durchweg von einem »alten Manne« reden!?

Fragen wir bei Dürer selbst an, was er im derben Scherz 1506 aus Venedig schreibt, als Pirckheimer ein Sechsunddreißiger war. Gerade, wenn er den »amator« im Freunde geißelt — und wie oft geschieht das! — immer wird er als der »Greis« bewertet. Am 8. September: Er sei in gewissen Dingen ein Fünfziger; im Oktober noch derber: »Ihr sollt euch schämen, daß ihr alt seid und meint ihr seid als hübsch. Wann das Buhlen steht euch an, wie des groß zottechten Hunds Schimpf mit dem jungen Kätzle«. Das ist der Ton, aus dem das Bild geht. Ridens dicere verum ist Dürers Losung für die Satire; wie in Worten so im Bild. Das »Altaussehen« kommt von dem verdrossenen Zug um den Mund; der Mann kann deshalb gut und gerne Ende zwanzig sein. Nur »verlebt« ist er; und das wird dem Kenner der Pirckheimerliteratur nicht auffallen. Er korrespondierte schon früh mit dem Leidensgenossen Beheim über allerlei Kuren und Remedien gegen die Krankheit, die, wie man meinte, die Franzosen 1494 nach Italien eingeschleppt hatten. Damals als Pirckheimer in Pavia weilte, hatten sie drei Wochen dort herumgesumpft. Nicht weniger ein paar Monate später in Rom, wo Beheim wohnte. Beide waren keine Kostverächter gewesen; und Pirckheimers junge Frau starb 1504 an einer Totgeburt. Das ist der bittere Kern in der lustigen Schale vom Traum des Doktors oder des Podagristen. Man wird zwar wieder entgegnen, Pirckheimer habe ja trotz seines langen Studiums auf den Titel verzichtet. Aber »Doktor« heißt im Volksmund »Arzt«, und der Name ist nicht eben alt. Dennoch kann eine alte Tradition mitsprechen, ebenso wie bei dem andern obengenannten; denn Pirckheimer hat ja auch das lustige Schriftchen verfaßt »Lob der Podagra«. Mir scheint, der Stich ist ein gutes bildliches Gegenstück zu dem beißenden Humor, den wir aus Dürers Briefen kennen; und daß er von Anfang an nicht anders gemeint war, steht in dem Beheim-Briefe. Wenn auch zwischen den Zeilen.

Oskar Hagen.

Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 40. 17. August 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 41) erscheint Ende August

THE ARBITRARY GOVERNMENT OF DR. BODE

Eine wirklich vorzügliche Antwort auf die häßlichen Angriffe gegen Wilhelm v. Bode haben wir eben gefunden. Englische Kunstkenner haben sie formuliert. In einem Report des Trustees der National Gallery, der durch einen günstigen Zufall auf Umwegen in unsere Hände gekommen ist, haben wir sie gelesen — gerade zur guten Stunde: denn Bode hat letzter Tage 50 Jahre im Dienste des preußischen Staates vollendet. Die freimütigen Urteile von drüben sind der beste Glückwunsch dazu.

* * *

Ende 1912 ließ die englische Regierung unter dem Vorsitz Lord Curzons die namhaftesten Sachverständigen des Königreichs vernehmen über allerhand wichtige Fragen in bezug auf die englischen Museen, vor allem aber über die Art, wie bedeutende Kunstwerke in englischem Privatbesitz in Zukunft vor dem Verkauf zu schützen seien. Der Report der Trustees gibt die Verhandlungen wörtlich wieder. Er ist 1915 gedruckt und erst kürzlich den beiden Häusern des Parlaments zur Verhandlung vorgelegt worden. Das umfängliche Heft bringt eine Fülle interessanten Materiales auch für die deutschen Museumsverhältnisse, insonderheit auch wegen der bei uns diskutierten Kunststeuerprojekte. Hierüber wird noch ausführlich zu sprechen sein. Für heute nur ein Auszug aus den Erörterungen über die Berliner Museen.

Also: in einer der Sitzungen fragt Lord Curzon, der Vorsitzende, den Direktor des Dublin-Museums, Sir Walter Armstrong, ob es zweckmäßig sei, dem Direktor eine Art Generalvollmacht einzuräumen. Armstrong bejaht dies und fährt fort: Wir haben Beispiele in anderen Ländern, z. B. das Berliner Museum, das seit vielen Jahren unter der Machthaberschaft (arbitrary government) von Dr. Bode steht. Es gibt kein Museum in der Welt, das so gute Ankäufe aufzuweisen hätte und so gut geordnet ist (There is no museum in the world so well bought or so well arranged). Berlin hat ein verhältnismäßig kleines Museum vor 40 Jahren gehabt. In seinen Anfängen kaufte man Bilder en bloc. Von allen europäischen Galerien stand es im Durchschnitt am tiefsten. Dr. Bode hat aus ihm den nächsten Konkurrenten unserer eignen Sammlungen gemacht, sowohl was die durchschnittliche Güte der Bilder, als auch die Anzahl der Werke ersten Ranges betrifft, die es enthält. Ich glaube nicht daran, daß ein Komitee Bilder kaufen kann, sowenig wie ich glaube, daß ein Komitee ein Kriegsschiff kommandieren kann. Was ein Komitee von Leuten mit guter Allgemeinbildung leisten kann, ist, offensichtliche Fehler zu vermeiden; aber niemals kann ein solches Komitee, vereinigt, die Bedeutung eines großen Kunstwerkes beurteilen.

Der Vorsitzende bespricht dann weiter die Frage, wie lange ein Direktor wohl am besten im Amte bliebe. Armstrong erwidert, daß er selber nach dem Gesetz für Zivilbeamte bis zum 65. Jahre tätig sein würde. Auf die Frage des Vorsitzenden, ob er dieses System auch für die National Gallery für geeignet halte, erwidert er, ob dies oder jenes System richtig sei, hinge nach seiner Meinung von der Art des betreffenden Mannes ab, der mit dem Posten betraut sei.

Vorsitzender: »Soviel ich verstehe, ist Dr. Bode am Berliner Museum praktisch genommen lebenslänglich angestellt, nicht wahr?«

Armstrong: »Ich denke, so ist es. Tatsächlich ist er ein Experte in verschiedenartigsten Gebieten. Augenblicklich ist er so eine Art Gott, der über der ganzen Einrichtung schwebt.«

Beisitzender Sir Edgar Vincent: »Ist Dr. Bode nicht das Beispiel eines Mannes, der als ein größerer Prophet außerhalb seines Landes gilt, als im eigenen?«

Armstrong: »Bode hat Glänzendes geleistet (He has done splendid work), obgleich er auch bisweilen Fehler gemacht hat.«

Vorsitzender: »Ich bin der Ansicht, die Begeisterung, mit der Sie von ihm sprechen, kommt in Deutschland selber nur selten zum Ausdruck?«

Armstrong: »Ich glaube, die Deutschen sind mit ihrem Lob überhaupt sehr sparsam.«

Beisitzender Sir Charles Holroyd (Direktor der National Gallery): »Bode wird von einer bestimmten Klasse sehr hoch geschätzt. Sind nicht vielleicht seine Feinde viel mitteilsamer als seine Freunde?«

Armstrong: »In der Tat.«

Armstrong wird vom Vorsitzenden die Frage vorgelegt, in welcher Weise am besten der Katalog der National Gallery abzufassen sei.

Armstrong: »Ich denke, die ausführenden Organe der National Gallery sollten es machen wie die des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin und einen Katalog veröffentlichen, der von jedem Gemälde der Sammlung eine Reproduktion enthält. Nachträge im selben Format könnten alle fünf Jahre hinzugefügt werden. Die ganze Anlage des Kaiser-Friedrich-Museums-Kataloges scheint mir ausgezeichnet zu sein.«

In derselben Sitzung wird auch Mr. R. Rost befragt. Er erklärt die Wandbespannung des Kaiser-

Friedrich-Museums für mustergültig, für die beste, die er je in einer öffentlichen Galerie gesehen habe und empfiehlt sie für London zur Nachahmung.

Sodann wird Mr. C. Fairfax Murray (Kunsthändler) vernommen. Es wird auch die Preisfrage besprochen und Murray bemerkt, daß zahlreiche Bilder eigentlich von Amerikanern überzahlt würden. Wenn Listen von Stücken angefertigt würden, die von den einzelnen Künstlern im Lande und sonstwie vorhanden sind, so täte man gut daran, sie als Geheimdokumente in den Archiven der Galerien zum Nachschlagen aufzuheben.

Der Beisitzende Sir Charles Holroyd bemerkt, es würde aber dann doch sehr schwer sein, die Gemälde zu prüfen und gleichzeitig das Geheimnis zu wahren.

Murray: »Nein, das ist ganz und gar nicht schwierig. Was zu geschehen hätte, wäre eine allgemeine Aufnahme aller Gemälde Englands. Genau so, wie es Bode bei seinem Rembrandtbuche gemacht hat. Ich bin der Ansicht, daß diese Art Buchherstellung ein Angriff auf alle Galerien war. Bei dieser Gelegenheit wollte man Kenntnis von allem haben, was überhaupt zu haben war, nicht nur von den Rembrandts. Die Anzahl der Gemälde, die allein in Verbindung damit verloren gegangen sind, ist fürchterlich (tremendous).«

Der Kunsthändler Mr. W. Lockett Agnew wird um seine Meinung befragt. Es werden im allgemeinen wieder dieselben Themen behandelt. Mr. Benson fragt, wie es möglich gewesen ist, daß Dr. Bode eine so große Reihe von Stücken aus England hat herausziehen können.

Agnew antwortet: »Ausschließlich durch sein überlegenes Wissen.«

Beisitzer Benson: »Er weiß was er tut und entschließt sich augenblicklich. Wie geht er vor? Sucht er sich jemand, der eine Offerte macht?«

Agnew: »Dr. Bodes Anstrengungen in den letzten zehn Jahren sind bedeutend schwieriger gewesen. In dieser Zeit hat er wenig aus England bekommen können.«

In einer anderen Sitzung wird Sir Sidney Colvin, British Museum, befragt. Earl Curzon spricht von der Anlage des Kataloges der National Gallery. »Haben Sie irgendwelche Vorschläge und evtl. was für welche hinsichtlich des Kataloges der National Gallery zu machen?«

Colvin: »Was die Form des Kataloges der National Gallery betrifft, so denke ich, kann die letzte Ausgabe des Gemälde-Kataloges vom Berliner Museum in jeder Hinsicht als Muster dienen, besonders die Methode, neben jede Bildbeschreibung eine kleine Schwarz-Weiß-Reproduktion des betreffenden Bildes zu drucken.«

Der Vorsitzende behandelt die Frage, ob es zweckmäßig sei, Händler bei den Ankäufen der Museen hinzuzuziehen.

Der Beisitzer Sir Edgar Vincent bemerkt: »Ich kann mich irren, aber soweit ich es beurteilen kann, würden Leute mit großen Vermögen wie Agnew und Sulley mit Vergnügen mit der Gallery in offizielle Verbindung treten, und zwar zum Vorteil der letzteren.«

Vorsitzender (zu Mac Coll, dem Keeper der Wallace Collection): »Ist ihnen bekannt, ob eine Verbindung dieser Art zwischen den Händlern des Kontinentes und den Galerien des Kontinentes besteht?«

Mac Coll: »Soviel ich weiß, nein. In Berlin besteht eine andere Einrichtung; dort hat Bode einen Kreis von Sammlern um sich, der in der Lage ist, auf Versteigerungen solche Stücke zu kaufen, die für die öffentlichen Sammlungen geeignet sind, und sie zu behalten, falls sie dennoch nicht gewünscht werden.«

In einer ferneren Sitzung wirft Lord Curzon die Frage auf, ob man dem Direktor einer öffentlichen Galerie eine sehr weitgehende, sozusagen unbeschränkte Vollmacht bei den Ankäufen lassen soll. Der befragte Mr. Clutton Brock bejaht diese Frage.

Vorsitzender (fortfahrend): »Sie sind also der Ansicht, daß die Trustees nicht Kenner zu sein brauchen, sondern Geschäftsleute, die für die Bilder, die zu erwerben wären, nicht verantwortlich sind? Glauben Sie nicht, daß es große Schwierigkeiten machen würde, Herren von Verantwortlichkeitsgefühl und geschäftlicher Gewandtheit zu gewinnen, die unter solchen Umständen als Trustees eintreten möchten? Glauben Sie, daß Trustees, durch ihre Stellung, Mittel usw. einflußreiche Leute, fähig sind, dem Direktor außergewöhnlichen Beistand beim Aufbringen des Geldes zu leihen, das für die Erwerbung von Kunstwerken nötig ist?«

Clutton Brock: »Ich glaube in der Tat, daß sie dazu fähig sind, und ich glaube auch ferner, daß diese Umstände die Herren mit Befriedigung erfüllen würden, Trustees zu sein.«

Der Vorsitzende: »Aber dabei würden sie doch überhaupt keine Stimme beim Ankauf der Bilder haben; sie wären eben einfach Geldherbeischaffer. Wenn der Direktor die Mittel selber nicht aufbringen kann, so geht er zu den geduldigen Schafen, und sie müssen es herbeischaffen?«

Clutton Brock: »Ich glaube, das ist die Hauptsache. Der Kernpunkt ist jedoch, eine Persönlichkeit zu haben, die sich sofort eine Meinung bildet. Ein solcher Mann kann Irrtümer begehen, aber er wird sich auf Kompromisse nicht einlassen. Das ist meiner Ansicht nach der Fall im Berliner Museum, mehr oder weniger.«

Der Vorsitzende: »Sie denken dabei an die Wachsbüste?«

Clutton Brock: »Jawohl; es setzt sicher heftige Fehler, aber meine Ansicht ist, daß die gelegentlichen, wenn auch großen Irrtümer mehr als ausgeglichen werden. Das Berliner Museum hat eine ganze Reihe von Werken verhältnismäßig billig erworben, nicht bloß aus Deutschland. Nein, es ist auch fähig gewesen, sozusagen den Krieg in Feindesland zu tragen, erstens weil der Direktor in der Lage war, seine ganze Energie darauf zu konzentrieren, herauszufinden, wo die Stücke stecken, und zweitens, weil er fähig war, sofort zu handeln und zu kaufen. Meine Ansicht über Berlin ist die: Ich glaube, Bode ist in der Lage, stets bereit zu sein, zuzugreifen und ununterbrochen zu wissen, welche Bilder in der ganzen Welt in einem gegebenen Momente zum Verkauf stehen. Ich würde dem Direktor die größtmögliche Freiheit einräumen, diese Art von Wissen sich anzueignen.«

PERSONALIEN

Der außerordentliche Professor für mittlere und neue Kunstgeschichte an der Universität Leipzig **Dr. Martin Wackernagel** hat am 28. Juli in der Aula der Universität seine öffentliche Antrittsvorlesung gehalten über das Thema: »Die italienischen Künstlerwerkstätten im Zeitalter der Renaissance«.

Dr. G. E. Lüthgen, bisher Dozent an der Kölner Handelshochschule, hat sich an der Universität Bonn als Privatdozent für Kunstgeschichte habilitiert. Seine Antrittsvorlesung lautete »Der Wirklichkeitssinn des 15. Jahrhunderts«.

In der letzten Sitzung des **Architektenausschusses Groß-Berlin** sind als Vorsitzender Geh. Oberbaurat Dr.-Ing. J. Stübben-Grunewald, als stellvertretender Vorsitzender Professor Bodo Ebhardt-Grunewald und als Kassenführer Architekt B. D. A. Konrad Heidenreich-Charlottenburg einstimmig wiedergewählt.

Zum Vorsitzenden der **Berliner Sezession** an Stelle von Lovis Corinth wurde der Bildhauer Professor Franz Metzner gewählt, zum Schriftführer wurde Maler Eugen Spiro bestellt und außerdem in den Vorstand berufen die Maler Franz Heckendorf, Ernst Oppler und Robert F. K. Scholtz.

Der Architekt **Albert Hofmann** in Berlin wurde auf Antrag der Abteilung für Architektur von der Technischen Hochschule in Karlsruhe zum Ehrendoktor-Ingenieur ernannt »in Anerkennung seiner großen Verdienste um die Entwicklung deutscher Baukunst, die er sich durch die Förderung der Bestrebungen der deutschen Architektenschaft in 25 jähriger Tätigkeit als Schriftleiter der »Deutschen Bauzeitung« sowie durch zahlreiche schriftstellerische Arbeiten erworben hat«.

AUSSTELLUNGEN

Köln. Im Kupferstichkabinett des **Wallraf-Richartz-Museums** ist eine Ausstellung alter Kriegsdarstellungen eröffnet, zusammengestellt aus graphischen Blättern des 15. bis 18. Jahrhunderts, die den Beständen des Museums entnommen sind, ergänzt durch eine Reihe illustrierter Bücher, die meist von der übrigens sehr guten Inkunabeln-Sammlung der Kölner Stadt-Bibliothek zur Verfügung gestellt wurden. Es ist gelungen, auf diese Weise eine ganze Anzahl künstlerisch bedeutender, zum Teil seltener Blätter und Bücher zusammenzubringen.

Einem weiteren Publikum, für das die Ausstellung gedacht ist, nicht zuletzt dem in der rheinischen Festung stark vertretenen militärischen Element, bietet sich Gelegenheit, Vergleiche mit heutigen Kriegsbildern anzustellen. Eine Einführung von Dr. Luise Straus gibt die notwendigsten Aufschlüsse über kunsthistorische und historische Einzelheiten.

Auf der **Großen Berliner Kunstausstellung in Düsseldorf** herrscht eine äußerst rege Verkaufstätigkeit. Von Privaten wurden u. a. erworben Werke der Berliner Maler Jaeckel, Krayn, Moll, Klaus Richter, E. Oppler, Spiro, Tuch, Doepler d. J., Eichhorst, Kallmorgen, Looschen und Schlabitz. In der Düsseldorfer Abteilung der Ausstellung wurden Bilder verkauft von: G. v. Bochmann, Clarenbach, Ederer, Herrmanns, E. Kampf, H. und J. Kohlschein, G. v. Kunowski, Mühlig, Münzer, E. te Peerdt, P. Philippi, Stern, O. Sohn-Rethel und Volkhart.

Straßburg i. Els. Am 26. Juli, dem 50. Geburtstage Josef Sattlers, eröffnete das Kupferstich-Kabinett eine Ausstellung Sattlerscher Graphik. Hauptsächlich aus Privatbesitz stammende Blätter, Originale der zahlreichen Exlibris und Buchillustrationen, geben ein umfassendes Bild der reichen Tätigkeit Sattlers. Besonders interessant sind Arbeiten aus letzter Zeit, im Kriege entstanden, die bisher weder ausgestellt noch veröffentlicht worden sind.

Frankfurt a. M. Hier hat sich, wie bereits kurz gemeldet, eine **Vereinigung für neue Kunst** gebildet, die sich zur Aufgabe macht, die »lebendigen Äußerungen auf den verschiedenen Gebieten gegenwärtiger Kunst, vorwiegend aber der bildenden Kunst, zu fördern und zur Geltung zu bringen«. Ausstellungen, Vorträge und Führungen sollen diesem Zwecke dienen. Weiter sind Jahresgaben vorgesehen, die vorwiegend in Originalgraphik bestehen werden. Ein dauernder Niederschlag der Wirksamkeit der Vereinigung soll schließlich durch den Ankauf ausgewählter bedeutsamer Werke und deren öffentliche Aufstellung möglichst im Anschluß an die vorhandenen Museen bewirkt werden.

Die Vereinigung führte sich im Mai-Juni durch eine in den Räumen des Kunstvereins veranstaltete Ausstellung vorwiegend aus Frankfurter Privatbesitz ein, die den Beweis dafür erbrachte, daß Frankfurt kein ungeeigneter Boden für eine solche Neugründung ist. Konnten doch über hundert Werke gezeigt werden, die der neuen Kunst und ihren Vorläufern angehörten. Eine lückenlose Darstellung der Entwicklung der modernen Malerei konnte natürlich nicht gegeben werden. Hodler wollte mit seinem »Tag« und zwei Landschaften schon fast klassisch anmuten — wie andererseits der eigentliche Kubismus nur mit ein paar Bildern von Derain und Kanold vertreten war. Von den älteren Franzosen wurde Cézanne, besser noch Gauguin (u. a. mit einem »symbolischen Stilleben« von einer gewaltigen Kraft des Ausdrucks) und endlich H. Matisse mit zwei Stilleben gezeigt — das eine von einer traumhaften Zartheit in der Behandlung der lichten Farben. Daneben hatten die an und für sich tüchtigen Leistungen der van Dongen, Moll, Nauen einen schweren Stand. Von Picasso waren ein paar Stücke aus seiner vorkubistischen Zeit ausgestellt, u. a. der »Jüngling mit Blumen« und die »Gaukler«, letztere bei sehr behutsamer Stilisierung von überaus tief erfaßtem seelischen Leben und einer rührenden Schönheit. Damit auch der hohe Norden nicht fehle, erschien von Ed. Munch der landschaftliche Entwurf zu dem Fresko der Universität zu Kristiania, während er in der graphischen Abteilung stärker vertreten war. Einen breiteren Raum nahm van Gogh ein mit sechs Bildern, darunter der dem Impressionismus noch nahestehende, in der Konzentration des Audrucks dagegen schon über ihn hinausweisende »Briefträger«. Weitere Stadien boten dann das »Stilleben mit der Kaffeekanne«, der »Parkweg« und endlich der »Sonnenuntergang«. An van Gogh läßt sich anschließen Heckel, dessen »Gläserner Tag« aus der Sammlung Kirchhoff-Wiesbaden wohl das eindruckvollste Werk dieser Art war. Auch Kokoschka wäre in dieser Nähe zu nennen, nur erscheint sein Wesen mehr »artistisch«, wenn man die in sich so verschiedene Art berücksichtigt, in der er seine Porträts auffaßt und wiedergibt. Während Beckmann in Zeichnungen und Radierungen ausreichend vertreten war, konnte von Weisgerber nur der freilich sehr feine hl. Sebastian gezeigt werden, während von Marc wenigstens drei Werke, von Pechstein vier Arbeiten (darunter die »Badenden«) vorhanden waren.

Mehr eine Welt für sich dann Karl Hofer und Emil Nolde. Ersterer in der Kreuzabnahme, den Flüchtenden, der Odaliske scheinbar sich anlehnend an ältere Kunst und

doch alles höchst persönlich verarbeitend, in dem »Tiger« das Momentane von einziger Kraft der Versinnlichung. Bei Nolde dagegen jede Erinnerung an Früheres völlig ausgelöscht; in dem Triptychon der Maria Aegyptiaca ein mystischer Farbenrausch dienstbar gemacht der Verkörperung einer in ihren Grundzügen deutlich erkennbar dargestellten Legende.

SAMMLUNGEN

Die Stadt **Berlin** hat auf der gegenwärtigen Ausstellung der Freien Sezession eine Anzahl von Erwerbungen gemacht: von Curt Herrmann ein Stilleben, von Emil Orlik das Bild, das August Gaul in seinem Atelier bei der Arbeit zeigt, von Alfred Partikel gefangene Offiziere in Blankenburg bei Berlin, von Georg Kolbe die Bildnisbüste des Grafen Harry Keßler.

Der **Kunsthalle** in **Hamburg** sind in neuester Zeit zwei wertvolle Zuwendungen gemacht worden. Einer der bekanntesten rheinländischen Sammler, der Freiherr von der Heydt in Elberfeld, hat ihr die Himmelfahrt Mariä von Dietz Edzard geschenkt. Das schmale Hochbild zeigt die Jungfrau, wie sie in einer Umgebung anbetender Engel himmelwärts entschwebt, während auf der Erde unten in den ersten Schatten des Abends eine Gemeinde von Andächtigen zum Gebete niederkniet. Unten rechts erscheint gleichfalls kniend der Erzbischof von Köln, Kardinal Hartmann, in den prächtigen Gewändern seiner Würde. Das Bild darf als das Hauptwerk seines jungen Meisters und als ein vorzügliches Beispiel der neu auflebenden religiösen Malerei bezeichnet werden.

Der Impressionismus war bekanntlich der Darstellung religiöser Stoffe abgeneigt, ja ihrer nicht fähig — nicht sowohl wegen der Ungläubigkeit seiner Vertreter als wegen der grundsätzlichen Stellung seiner Aufgaben. Wer seine Aufgabe darin sieht, den Eindruck der ihn umgebenden Natur in Farben und Licht und Schatten zu gestalten, kann selbstverständlich des leibhaften Naturvorbildes in keinem Stück entraten, d. h. das Übersinnliche nicht gestalten. »Wenn ihr wollt, daß ich euch Göttinnen male, zeigt mir welche« — war die berühmte und sehr berechtigte Antwort eines der großen Vorläufer des Impressionismus auf einen frommen Wunsch. Die Sehnsucht des neuen Geschlechts aber ist der Stil, seine Formensprache ist abstrakt, seine Vorstellungen sind ideal. Der Wert der Leistung wird nicht mehr wie im Impressionismus gänzlich auf das subjektive Fühlen und Schauen des Einzelnen gegründet, sondern auf allgemeingültige Vorstellungen. Damit haben sich auf einmal auch die totgeglaubten religiösen und symbolischen Vorwürfe wieder eingefunden.

Unter den Künstlern dieses heranreifenden Geschlechts zeichnet sich Edzard durch eine besondere Zartheit und Reinheit des religiösen Empfindens aus, das doch von aller konfessionellen Befangenheit frei ist. Seine Maria ist die Vision eines Gemütes, das die Unschuld der Allerreinsten lebhaft mitfühlt, aber sie ist keineswegs nur eine Schöpfung subjektiven Wertes, sondern die Verkörperung eines allgemeingültigen Ideals. Um den Ausdruck dieses Antlitzes allein möchte man dem Bilde einen hohen Rang einräumen. Er spiegelt sich vielfach in der Verehrung der Engel und der Gläubigen; während der Kardinal, an sich ein vortreffliches Bildnis, eben in seiner Erdennähe ein wenig fremd im Bilde steht.

Die zweite Vermehrung der Galerie ist eine Leihgabe des um die Kunsthalle hochverdienten Vereins von Kunstfreunden von 1870, das lebensgroße Bildnis der Gräfin Fries von Friedrich August Tischbein aus dem Jahre 1801. Es bedeutet schon deswegen gerade für Hamburg eine besonders erwünschte Erwerbung, weil der Meister, der unter den zahlreichen Künstlern seines Namens die feinste malerische Begabung darstellt, bisher in unserer Sammlung gänzlich fehlte. Er steht auf der Grenze zweier Zeitalter des Geschmackes, ist aber nach der Art seiner Begabung noch ganz vom Geiste der verklingenden galanten Kunst des 18. Jahrhunderts erfüllt. — Die junge Frau, eine geborene Prinzeß Hohenlohe, hatte damals vor nicht langer Zeit ihre Hand dem Grafen Fries, einer Wiener Finanzgröße, zu einer nicht ganz standesgemäßen Verbindung gereicht. Sie muß eine der größten Schönheiten der an schönen Frauen niemals armen Kaiserstadt gewesen sein. In leichtem weißen Sommerkleide wandelt sie, mehr schwebend als gehend, am Beschauer vorbei eine Terrasse hinab in den Park, der hinter ihr in diskreten Tönen verdämmert. Ein roter Seidenschleier, den sie lose hält, wallt hinter ihr auf. Ihre Miene scheint Erwartung auszudrücken, als ginge sie einem willkommenen Gast entgegen. Das Bild ist als eines der Hauptwerke seines Meisters seit lange bekannt. *G. Pauli.*

Ein Baumuseum ist in **Augsburg** durch Stadtbaurat Otto Holzer im Prälatenbau des ehemaligen Klosters zum Heiligen Kreuz errichtet worden. Den Grundstock des Museums bilden Modelle, Pläne und Handzeichnungen von Elias Holl, sowie Überreste und alte Zeichnungen von Fassadenmalereien aus Augsburg.

VEREINE

Kunstwissenschaftliche Gesellschaft in München. Sitzung am 4. Juni 1917. Herr Frankl sprach über einige Hauptrichtungen der Kunstwissenschaft. Er beschränkt sich auf vier Richtungen, die materialistische, spiritualistische, genealogische und sensualistische.

Die erste sucht alle Entwicklung als Ergebnis technischer und konstruktiver Verbesserungen zu erklären, sie stellt die Entwicklung dar als Fortschritt und Verfall.

Die zweite erklärt die Stile als Ausdruck des Zeitgeistes, z. B. die Gotik als Ausdruck des Rittertums, der Scholastik und Mystik; die glänzendsten Beispiele dieser Kunstgeschichtsschreibung sind einzelne Kapitel in Schnaases Hauptwerk und Worringers »Formprobleme der Gotik«. Frankl geht ausführlich ein auf das Schlußkapitel Schnaases über karolingische Kunst und auf Worringers Grundgedanken, die sich mit denen Schnaases eng berühren.

Die dritte Richtung sucht die Zusammenhänge zwischen den einzelnen Kunstwerken durch die morphologische vergleichende Betrachtung zu finden, gruppiert die Werke nach der Ähnlichkeit ihrer Merkmale, schließt von solcher Ähnlichkeit auf tatsächliche Einflüsse; ihr Interesse geht aus auf genealogische Reihenbildung, verzichtet aber auf eine tiefere Einsicht in gesetzmäßige Zusammenhänge des historischen Verlaufs, sucht vielmehr überall das Zufällige der Beziehungen nachzuweisen. Der größte Teil der Forschung, die über das bloß Pragmatische hinaus geht, bewegt sich in diesem Geleise, und für den wissenschaftlichen Betrieb ist diese Richtung auch unentbehrlich.

Für die vierte Richtung nennt Frankl als zwei charakteristische, wenn auch stark von einander abweichende Vertreter Schmarsow und Wölfflin. Bei beiden ist der Begriff der Sinnlichkeit aller Kunst der Rahmen ihrer Untersuchungen. Ziemlich ausführlich wurde Schmarsows kompliziertes System der Künste besprochen und ihre von den bisher genannten abweichende auf das eigentlich Künstlerische gewandte Absicht betont. Während nämlich die materialistische Richtung an die Kunst überhaupt nicht heranreicht, die spiritualistische weit über sie hinausgeht

und nur aus ihrer höheren Sphäre einer Menschheitspsychologie herabgreift, um sich für den geistigen Prozeß die anschaulichsten Illustrationen zu holen, kommt erst die genealogisch-morphologische Betrachtungsweise in die kunsthistorische Zone selbst, gleitet aber überall nur an der Oberfläche entlang. Erst Schmarsows Tendenz richtet sich auf das Innere, die wesentlichen künstlerischen Werte. Allein da seine Begriffe ästhetisch sind, da sie an dem über aller Zeit stehenden, konstanten geistig-leiblichen Bau des Menschen, den konstanten Dimensionen des Raumes gebildet sind, versagen sie mehr oder weniger, soweit Schmarsow sie auf den historischen Verlauf anzuwenden sucht. Dem gegenüber erscheinen Wölfflins Begriffe gleichzeitig historisch und ästhetisch geboren. Sie kommen daher einer Beschreibung des kunstgeschichtlichen Verlaufes am vollkommensten entgegen, sie sind im wörtlichen Sinn kunstgeschichtliche Begriffe, wenn man in diesem Wort den Ton gleichmäßig auf Kunst und Geschichte legt. (Die hier in knappstem Auszug angedeuteten Betrachtungen sollen im Anschluß an ein Sammelreferat im Repertorium für Kunstwissenschaft später ausführlich mitgeteilt werden.)

Herr Habich legte etruskischen Goldschmuck vor, der sich im Nachlaß König Ottos in Schloß Fürstenried fand: Halsketten, Schmuckrosetten, Ohrringe, Fingerringe, Gewandnadeln, Anhänger, Bullen, dünne Goldblättchen, zum Aufnähen bestimmt, alles in jener feinen Granulier- und Filigrantechnik gearbeitet, die den in etruskischen Gräbern, vorwiegend in Caere und Vulci, gefundenen Schmuck so reizvoll macht. Archäologisch wichtig sind einige gravierte Fingerringe von der Art der bei Furtwängler, Antike Gemmen Taf. 7 veröffentlichten jonischen Goldringe. Das dort unter Nr. 1 abgebildete Gespann mit Flügelrossen findet sich als vom Ring gelöste Platte unter den vorliegenden Gegenständen; ferner ein nicht geschnittener, sondern in Goldblech gepreßter Ring, der über demselben Modell geformt ist, wie ein solcher im Berliner Katalog Nr. 116. Merkwürdig ist ein Siegel in Gestalt eines Löwenkopfes aus ägyptischer Fayence, das als Bild einen von Löwen angefallenen Krieger im primitiven Stil zeigt. — Die Gegenstände sind z. T. als aus den Sammlungen Candelori und Canino stammend publiziert bei Micali, Storia Taf. XLVI und gehören offenbar zu den Erwerbungen Ludwigs I.

Herr August L. Mayer sprach über Tizians »Fede«-Bild und wies in eingehenden Ausführungen nach, daß das vor einiger Zeit aufgetauchte, im Besitz des Herrn von Nemes in Budapest befindliche Bild als das unvollendet gebliebene Original von Tizians Hand zu betrachten ist, das bekannte Exemplar im Dogenpalast zu Venedig dagegen auf jeden Fall später als das Pester Stück entstanden und wohl in allen Teilen von Schülern nach des Meisters Tod ausgeführt ist.

Herr Sieveking sprach über den myronischen Diskobolen, im Anschluß an die bekannte Bronzestatuette im Münchener Antiquarium, die meist unrichtig eingeschätzt wird, nämlich als realistische Umbildung des Originales. Sie ist vielmehr im Körper eine zwar etwas summarische aber doch gute und treue Kopie, nur der Kopftypus ist völlig umgeändert worden und zwar in das Porträt eines römischen Berufsathleten, das etwa dem zweiten Jahrhundert nach Chr. angehört. Der Vortragende hat gelegentlich der Neuaufstellung in jüngster Zeit eine Änderung an der Bronze vornehmen lassen, indem der zu kleine Diskus durch eine größere Scheibe ersetzt und der bei der modernen Ergänzung des rechten Fußes um $1^1/_2$ cm zu lang geratene Unterschenkel auf die Länge des linken gebracht wurde. Dadurch ergibt sich erst für die Figur die richtige Stellung mit fest aufgesetztem rechten und nur mit der Oberseite der Zehen den Boden berührendem linken Fuß. Die so gewonnene charakteristisch lockere Haltung des linken Beines mit den umgeknickten Zehen ist neuerdings bei den Marmorkopien als häßlich und unnatürlich, weil sie den sicheren Stand des Werfenden gefährde, getadelt worden; ein Kopist, meint man, sei hier eigenmächtig vorgegangen, an dem myronischen Original müsse der linke Fuß mit dem Ballen fest aufgestanden haben. Diese vorgeschlagene »Verbesserung« unserer monumentalen Überlieferung schafft aber keineswegs alle Schwierigkeiten aus der Welt, die sich für die Beurteilung der Statue ergeben, wenn in ihr wirklich, wie bisher allgemein angenommen wurde, der Moment unmittelbar vor dem Abwurf der Diskusscheibe wiedergegeben ist. Die Stellung des Werfenden bleibt bei der schmalen Standfläche weiterhin eine unsichere, ganz unverständlich ist ferner das vorgestellte rechte Bein, das für die vorausgesetzte Bewegung immer ein Hindernis darstellt. Auch die Zurückdrehung des Kopfes erklärt sich schlecht, diese unnötige Anstrengung des Nackens schwächt die Wucht der Körperbewegung nur ab.

Wenn nun trotz dieser Unstimmigkeiten in Inhalt und Form die Wirkung des Kunstwerkes doch eine so überwältigende ist, daß man nicht die geringste Kleinigkeit in der Stellung geändert haben möchte, so wird der Grund für jene nicht in Fehlern der Überlieferung, sondern darin zu suchen sein, daß unsere Forschung das Motiv bisher falsch aufgefaßt und erklärt hat. Daß dies wirklich der Fall ist, lehrt die Münchener Bronzestatuette nach ihrer Neuherrichtung. Aus ihr geht nämlich ganz klar hervor, daß es nicht nur die Absicht des Künstlers war, ein Zurückbiegen des Oberkörpers nach der rechten Seite hin, sondern eine Drehung des ganzen Körpers um die Achse des rechten Unterschenkels darzustellen. Das Hauptausdrucksmittel hierfür ist die Haltung des linken Beines, das stark gekrümmt, mit der Wade nach oben gedreht, hinter dem rechten Fuß nach rechts herübergreifend mit der Oberseite der Zehen um jenes einen Bogen zu beschreiben scheint, ein eigenartiges, die ganze Situation beherrschendes Motiv, das sich im Oberkörper in der Haltung des linken Armes fortsetzt, der dem linken Beine annähernd parallel läuft. Verstärkt wird der Eindruck der drehenden Bewegung weiter durch das fast gewaltsame Überhängen des Körpers nach der linken Seite hin; Rückwärtsdrehung von Kopf und Oberkörper tragen das ihre bei, um das Bild einheitlich zu machen. Als einzige Senkrechte wirkt der rechte Unterschenkel.

Eine Münchener Autorität auf dem Gebiete des Turnwesens, die auch mit der Anatomie des menschlichen Körpers sehr vertraut ist, bestätigte dem Vortragenden, daß Haltung und Muskulatur der Bronze mit Sicherheit auf eine Drehung des ganzen Körpers hinweisen. Der betreffende Herr konnte auch sofort die Erklärung für das Motiv des Athleten aus der Praxis des Diskuswerfers geben, indem er eine, wie er sagte, ihm sehr geläufige Art des Wurfes ausführte und dabei wie selbstverständlich und für jeden sofort nachahmbar ganz genau in die myronische Stellung kam. Der Verlauf der Bewegung ist folgender: Der Werfer tritt in der Normalstellung mit vorgesetztem linken Fuß, den Diskus mit beiden Händen hoch erhoben, an. Als erste Phase der eigentlichen Wurfbewegung macht er dann mit stark vorgebeugtem Oberkörper eine halbe Körperdrehung nach rechts auf dem fest auf der Stelle haftenden rechten Fußballen. Alle Körperteile schwingen dabei mit. Der linke Fuß dreht sich auf den Zehenspitzen und der Unterschenkel gerät wie von selbst in die Haltung der Bronzestatuette schräg hinter dem rechten Fuß vorbei, der Fuß selbst balanciert schließlich, wenn das Herumwerfen des Körpers möglichst intensiv ausgeführt wird, auf der Oberseite der äußeren Zehen. Der linke Arm fällt, sobald er die Wurfscheibe losgelassen hat, vor das rechte Knie und

folgt diesem bei der Drehung, der rechte Arm mit dem Diskus wird möglichst hoch hinten hinausgeschleudert und auch der Kopf wird durch die Gewalt des Schwunges in der gleichen Richtung mitgerissen. Der Augenblick, wo der rechte Fuß den Endpunkt dieser Halbdrehung erreicht — durch die Stellung des linken Beines wird derselben von selbst ein Ziel gesetzt — ist in dem Diskobol des Myron festgehalten, sofort wird der Körper auf dem gleichen Wege, auf dem er gekommen ist, also nach links herum zurückfliegen, die Wurfscheibe wird hinausgeschleudert werden und der linke Fuß wird wieder wie im Anfang der vorgestellte sein und die Last des vorfallenden Körpers aufnehmen. Es ist also der sogenannte fruchtbare Moment von dem Künstler ausgenutzt, die allein plastisch darstellbare nur den Bruchteil einer Sekunde ausfüllende Ruhepause zwischen den beiden Drehungen.

Die künstlerische Leistung des Myron ist eine noch viel größere, als wie sie es nach der bisherigen Auffassung der Statue zu sein schien, da nicht nur eine Drehung des Oberkörpers, die man schon so sehr bewundert hat, sondern die des ganzen Körpers, also eine viel kompliziertere Bewegung wiedergegeben ist.

Daß das myronische Motiv bisher verkannt wurde, liegt gewiß zum Teil daran, daß die Vorstellung sich den Athleten unwillkürlich seinem Ziele zugewandt denkt, mehr aber sicher an den Schwierigkeiten, die der richtigen Beurteilung in den uns erhaltenen Kopien entgegenstehen. Bekanntlich ist von allen Wiederholungen nur die Münchener Statuette in dem Material des Originals ausgeführt, das aus technischen Gründen allein imstande ist, die Kühnheit des Motivs restlos zu übermitteln, aber gerade sie mußte ihres früheren entstellten Zustandes wegen beiseite stehen, und nur die großen Marmorkopien galten als vollwertige Zeugnisse. Nun ist es aber ganz klar, daß ihnen gegenüber der Eindruck des sich herumdrehenden Unterkörpers einfach nicht aufkommen kann, schon die Stütze am linken Bein ist für die Phantasie in diesem Punkte ein ebenso großes Hindernis, wie sie es in Wirklichkeit sein würde. Aber auch ihre mechanische Entfernung, die ja am Abguß möglich ist, nützt nicht viel, denn der linke Unterschenkel, der an der Stütze haftete, kann nie in die kühne Stellung der Münchener Bronze kommen. Die Marmorarbeiter haben allerdings ihr möglichstes getan, in der Haltung des linken Beines dem Originale gleichzukommen, indem sie das charakteristische Motiv der mit der Oberseite den Boden berührenden Zehen wiederzugeben suchten. Aber auch hier waren sie an ihr Material gebunden, sie konnten aus statischen Gründen den Fuß nicht so vom Boden lösen, wie es in der Bronze geschehen ist, sondern sie mußten alle Zehen umgeknickt in der Standfläche fest verankern. Die neueste Kritik hat in Verkennung des ganzen Motivs in dieser Haltung des linken Beines ein Nachschleifen desselben erkennen wollen, das allerdings sehr wenig am Platz gewesen wäre; tatsächlich war es aber die Absicht des Künstlers, durch die Wendung auf der Außenseite der Zehenspitzen die äußerste Flüchtigkeit der Ruhepause im Wechsel der Drehung zu veranschaulichen.

Aber auch auf das andere für die Aktion der Drehung sehr charakteristische Ausdrucksmittel mußte der Marmorkopist aus technischen Gründen in viel stärkerem Maße verzichten als der Bronzearbeiter, nämlich auf das starke Herüberwerfen des Körpers auf die linke Seite. Diese Haltung, die bei der einfachen Drehung des Oberkörpers nach rechts ganz unerklärlich ist und allein schon die Unrichtigkeit der bisherigen Auffassung hätte beweisen können, tritt bei der halben Rechtsdrehung des ganzen Körpers ganz von selbst ein. Wurden die Marmorstatuen aber in der Wiedergabe der Bewegung nicht sehr vorsichtig und maßvoll gestaltet, so mußten sie rettungslos das Übergewicht bekommen und in den Beinen abknicken. Die Marmorkopie Massimi hat dieses Herüberwerfen nach links, soweit es nur immer für die Marmorwiedergabe irgend möglich war, ausgedrückt; erreicht werden konnte es nur dadurch, daß die Stütze schräg gestellt wurde und auf den Glutaeus übergriff; die Bronze vermochte die Körperhaltung natürlich noch viel ausdrucksvoller zu geben.

Ein kleiner aber nicht unwichtiger Beweis für die Richtigkeit der neuen Auffassung des Motives ist die Haltung des Gliedes, das sowohl in dem Marmorexemplar von Castel Porziano wie in der Münchener Bronze aufwärts geworfen ist. Aus einer einfachen Rechtsdrehung des Oberkörpers nicht zu erklären, ist sie als Teilerscheinung der wirbelnden Körperbewegung sehr verständlich und fein beobachtet.

Die richtige Beurteilung des myronischen Diskobolen muß natürlich mit der irrigen Ansicht aufräumen, daß die antiken Griechen beim Diskuswurf keine Drehung des ganzen Körpers gekannt hätten. Dieser sehr verbreiteten Meinung widersprechen die Denkmäler und Schriftstellerzeugnisse direkt; es war jedoch eben die berühmte Statue selbst, die mit Recht als Kanon des Diskuswerfers angesehen, aber im Motiv falsch verstanden, der Erkenntnis im Wege stand. Der Unterschied zwischen dem antiken und dem modernen sog. finnisch-amerikanischen Diskuswurf besteht darin, daß bei diesem eine volle Drehung des Körpers um sich selbst, bei jenem nur eine halbe Drehung ausgeführt wird, eine Wurfart, die dem rechten Arm eine gewaltige Schwungkraft verleiht. Auch die neueste Kritik hat sich dem Eindruck nicht entziehen können, daß manche der erhaltenen antiken Darstellungen auf eine Drehung des Körpers um seine Achse hindeuten, sie konstruierte aber fälschlich aus ihnen ein zweites Wurfschema, das mit der myronischen Statue nichts zu tun habe. In Wahrheit lassen sich alle diese Beispiele im Motiv sehr gut mit jener vereinen, nur fehlt ihnen die myronische Meisterschaft, den Höhepunkt der Bewegung festzuhalten, daher sind sie nicht so klar im Ausdruck und geben in den Einzelheiten manches Zufällige.

Auch die den Diskuswurf behandelnden antiken Schriftstellerzeugnisse beweisen klar, daß die alten Griechen bei dieser Übung eine Drehung des ganzen Körpers vorzunehmen pflegten. Hierüber wird an anderer Stelle ausführlich gehandelt werden.

Durch die richtige Erkenntnis des in der myronischen Statue wirklich dargestellten Motives, die erst der von Entstellungen befreiten Münchener Bronzefigur verdankt wird, erledigen sich natürlich die Verbesserungsvorschläge, mit denen man unsere figürliche Überlieferung beglücken wollte. Gerade das Motiv des linken Beines, das man als häßlich und unnatürlich gescholten hat, entpuppt sich jetzt als feinstes Ausdrucksmittel, man kann sagen als Schlüssel der ganzen Bewegung.

Wir müssen also mit der alten Auffassung brechen, daß in dem myronischen Diskuswerfer der Augenblick unmittelbar vor dem Abwurf des Diskus dargestellt sei; der beliebte Vergleich mit dem gespannten Bogen, der im nächsten Moment den Pfeil entsenden wird, stimmt nicht. Das vorgesetzte rechte Bein, die lockere Haltung des linken und das Überhängen des Körpers nach der linken Seite sprechen entschieden dagegen. Vielmehr ist eine Drehung des ganzen Körpers um die Achse des rechten Unterschenkels wiedergegeben, und zwar der Endpunkt einer Halbdrehung, so daß der Körper vom Wurfziel abgewendet erscheint. Die Bewegung ist eine viel reichere und flüssigere als die bisher angenommene, sie läßt die plastische Kunst des Myron als des Meisters im Festhalten der

kühnsten Augenblicksbilder in noch weit hellerem Glanze erstrahlen, als sie uns schon bisher erschien. (Eine ausführlichere Darlegung wird gelegentlich der bevorstehenden Veröffentlichung der Münchener Bronzestatuette in den Denkmälern von Brunn-Bruckmann erfolgen.)

FORSCHUNGEN

Der historische Faust im Bilde. An etwas verborgener Stelle — als Publikation der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft — hat der Germanist Dr. Rudolf Payer von Thurn eine Arbeit »Der historische Faust im Bilde« veröffentlicht (Wien, Graph. Lehr- und Versuchsanstalt 1917), deren Ergebnisse auch für die Kunstgeschichte wesentliches Interesse besitzen. In der Zeit von 1634 bis 1647 tauchte im Kupferstichhandel ein Porträt auf, das über dem Kopfe des Dargestellten die Bezeichnung »Doctor Faustus«, in der linken oberen Ecke die Künstler-Signatur »HRinbrandt Inventor«, in der rechten die Verleger-Adresse »F. J. D. Ciartres excudit« trägt. Dieses Blatt, mit dem sich die Faustforschung in den letzten Jahren mehrfach beschäftigt hat, hat Payer als Stück einer Serie von Philosophen erkannt, deren Stiche auf Radierungen von Jan Joris van Vliet zurückgehen, die ihrerseits wieder sämtlich auf Rembrandtischen Originalen — teils Bildern, teils Radierungen — fußen. Auf diesem langen Wege sind aus den Studienköpfen Porträts geworden, klangvolle Namen — Philon, Mahomet, Aristoteles, Heraklit — sind ihnen zugewachsen und die ausdrucksreichen Gesichter haben sich nicht übel in die neuen Rollen gefügt. Mit völliger Skrupellosigkeit haben die Verleger jener Zeit die Bildnisse getauft, Serien aus den Vorräten des Kunsthandels willkürlich ergänzt, bei verändertem Bedürfnis einen Namen ruhig mit einem anderen vertauscht. Ein malerischer Orientale Vliets nach Rembrandt heißt in drei Serien Scanderbeg, in zwei anderen Georg Rákócsy; mit welchem Erfolg, zeigt eine moderne Monographie Rákócsys von Alexander Szilágyi (Budapest 1893), die diese Radierung als Titelbild und S. 421 einen eigenen Exkurs über das Porträt ihres Helden bringt. In diese Gruppe von Rembrandtköpfen, deren charakteristische Züge eine bestimmte Benamsung forderten, gehört auch der »historische Faust«; mit wieviel Scharfsinn hat man die Dämonie dieses Antlitzes analysiert und interpretiert, es ist doch nur eine genaue Nachbildung des heiligen Joseph aus der Ruhe auf der Flucht nach Ägypten in Dornton Castle. Diese Metamorphose ist nicht so unerhört, wie sie auf den ersten Blick erscheinen könnte; ist doch auch der reuige Judas eines Rembrandt in Pariser Privatbesitz zum weinenden Heraklit verschiedener Porträtserien geworden! Payer verfolgt dann das glücklich entlarvte Faustporträt durch die Wandlungen hindurch, die es bei seinen zahlreichen Wiederholungen erfuhr; mit Recht bezeichnet er diese — im Gegensatz zu den verschiedenen Versuchen, diese Veränderungen als selbständige Auffassungen des faustischen Charakters zu erklären — als bloße Verschlechterungen, die sich bei fortgesetztem Kopieren der Kopien bis zu völliger Enstellung und Verkehrung der ursprünglichen Vorlage steigern können. Einer dieser Wiederholungen ist der Name abhanden gekommen; die Rahmeninschrift macht aus unserem Schwarzkünstler »Zenon Philosophe Natif de l'Isle de Cypre mort à 98 ans«; in derselben bei Daumont in Paris erschienenen Serie wird ein historisch beglaubigtes Porträt Renés I. von Anjou als Bildnis Spinozas vorgelegt. — Neben diesem historischen Faust haben sich andere Gestaltungen nicht durchzusetzen vermocht; ein gleichfalls einer Pariser Porträtmanufaktur des 17. Jahrhunderts entstammender »Docteur Fauste Philosophe Allemand« geht wiederum auf Rembrandt zurück, dessen Radierung B. 307 als Vorlage diente; sein eindrucksvoller Kopf B. 262 ist in der gleichen Serie zum Philosophen Markus Agrippa geworden, in einer anderen Serie Divinus Plato betitelt. Abermals erwiesen die Köpfe Rembrandts — dessen eigener Faust (B. 270), wofern er einer ist, erst wieder für Goethe Leben gewonnen zu haben scheint — ihre namenfordernde Kraft; ihre scharfe Individualisierung machte die Anonymität ihrer Entstehung zuschanden.

Einen ganz ähnlichen Fall, der wieder zu einem Studienkopf Rembrandts führt, hat einst Gothein in das Bereich historischer Kritik gezogen; die schlafende Frau B. 350 liegt in einer Ölkopie der Gießener Universitätsbibliothek, der der Name Reuchlins irgendwie zugeflogen ist, der Büste des großen Philologen von Thorwaldsen in der Walhalla zugrunde. Das schöne Material, das Payer um den historischen Faust gruppiert, ladet die Kunstgeschichte noch nachdrücklicher zum Nachdenken ein; bedarf nicht ein guter Teil des älteren Porträtmaterials, das wir haben, kritischer Nachprüfung? Das Bedürfnis, von den führenden Persönkeiten der politischen und geistigen Geschichte Bildnisse zu haben, mußte befriedigt werden; nicht nur Leichtsinn und Kritiklosigkeit, auch bewußte Fälschung haben geholfen, vorhandene Lücken zu füllen. In seiner Streitschrift gegen Crespi zeigt Gian Lodovico Bianconi, wie jener aus einem Porträt des Mailänder Patriziers Carolus Josef Orrigonus ein solches des Malers Francesco Cavazzoni, aus einem bärtigen Cornelius Frangipani durch Weglassen des Bartes seinen Canonicus Carlo Cesare Malvasia gemacht hat (Opere, Milano 1803, III Band, S. 38). Zahllose ähnliche Verfälschungen mögen unerkannt geblieben sein. Eine wissenschaftliche Ikonographie, die allerdings noch ganz in ihren Anfängen steckt, müßte hier Kritik üben und — wie es die klassische Archäologie für ihr Gebiet längst getan hat — nachweisen, wie die Porträttypen unserer Fürsten und Päpste, unserer Künstler und Philosophen entstanden sind; das Resultat wäre wahrscheinlich, daß Kulturhistoriker und Rassenpsychologen grenzenlos leichtfertig Schlüsse aus einem trügerischen Material gezogen haben, das die Kunstgeschichte kritisch durchzuarbeiten unterlassen hat. Als klassischer Zeuge lächelt uns der von Payer entlarvte historische Faust ironisch und verdrossen an, der sich ursprünglich als ein heiliger Joseph über sein schlummerndes Ziehkind hinabbeugte. *Hans Tietze.*

LITERATUR

Zeichnungen von Egon Schiele. Zwölf Blätter in Originalgröße. Wien 1917. Buchhandlung Richard Lanyi.

Die lobenswerte Absicht des Verlags, für den begabten jungen Zeichner, der in Wien längst eine kleine Gemeinde von Gläubigen besitzt, ein größeres Publikum zu werben, ist durch die Ungunst der Verhältnisse einigermaßen zuschanden geworden; aus der minderen Qualität des jetzigen Papiers möchte man die unerfreuliche Flauheit der Lichtdrucke erklären, in denen jede Linie zermürbt und verschwommen, jede Fläche schmutzig und charakterlos erscheint und überdies durch den Verzicht auf die Farbe der Eindruck völlig verschoben ist. Das ist nicht eine Minderung der Zeichnungen, sondern ihre Zerstörung; denn Schiele wirkt auf den ersten Blick oder gar nicht. Die blendende Sicherheit seines Striches duldet keinen Widerspruch; er umreißt ein Stück Lebendigkeit mit unheimlicher Schärfe und scheint dabei Zaudern nnd Zögern nicht zu kennen, aber wer von dieser neidenswerten Selbstsicherheit nicht sogleich bezwungen ist, ja wer nur einen kleinen Rest von Zweifel behält, der wird niemals intensiver Versenkung

den starken Eindruck abgewinnen, den der erste Anblick versagt hat. Näherer Betrachtung halten nur wenige dieser reizvollen Blendwerke stand, kaum eines, das nicht liebevolle Vertiefung durch lahme Stellen, durch ungefühlte Linien, durch unglückliches Abschneiden oder durch rohe Verteilung auf der Fläche enttäuschte; dazu kommt, daß die restlos glatte Lösung aller noch so großen Schwierigkeiten diesen Zeichnungen einen kunstgewerblichen Beigeschmack gibt. Ihr Faszinium liegt in einem genialen Instinkt, nicht in strenger Zucht der künstlerischen Arbeit; allerdings ist dieser Instinkt stark genug, die im Fluge erfaßten Visionen über die Augenblickserscheinung hinaus mit einem eigentümlichen geistigen Gehalt zu erfüllen. Diese Geistigkeit wirkt bei einer vereinzelten Zeichnung scharf und überraschend, bei einer größeren Anzahl von ihnen stumpft sich dieser prickelnde Reiz zu einer gemeinsamen Note ab, aus der vermeintlichen Charakterisierung des Individuums wird die Zeichnung einer sozialen Erscheinung. Schiele weiß eine Seite moderner Erotik sehr persönlich zu charakterisieren; er sucht sie durch ein Gemisch brennender Geschlechtlichkeit und süßer Empfindsamkeit zu fassen. Bei Pascin ist ein ähnlicher Widerspruch sozial aufgebaut, er zeigt die Unschuld des Lasters, kindliche Perversion, Blumen im Schlamm; bei Schiele ist das erotische Problem innerlicher genommen, als eine Flamme, die in den mädchenhaften Frauen und asketischen Jünglingen von innen herausbrennt, ihr Denken und Empfinden, wie rein es sonst gewesen, widerstandslos erfaßt und verzehrt. Pascin zeichnet Bordellweiber, Schiele süße Mädel, deren Blick und Linie um so pikanter ist, je kindlicher sie sich geben; jenem ist die Geschlechtlichkeit der Erbfluch, der giftige Wurm, der auch die holdesten Blumen nicht schont, für Schiele ist sie ein Zentrum aller Vitalität, ein naturgegebener und deshalb allem Lob und Tadel entrückter Lebensnerv. Die Freudsche Lehre, die das geschlechtliche Empfinden zur Achse allen geistigen Lebens macht, ist wie vielfach in der Jung-Wiener Literatur auch in diesem Jung-Wiener Zeichner künstlerisch tragfähig geworden; Schiele hat daraus einen sehr charakteristischen Typus einer Stadt, einer Zeit, einer sozialen Schichte packend zu fassen und prickelnd zu gestalten vermocht. *Hans Tietze.*

Franz Theodor Klingelschmitt, *Unsere Liebe Frau von Hallgarten.* Wiesbaden 1916, Heinrich Staadt. 10 S. 5 Tafeln.

Bücher und Schriften, die nicht von der breiten Reklameschleppe betriebsamer Verleger auf den Markt geschleift werden, laufen leicht Gefahr, völlig unbemerkt zu bleiben. Und wenn dies auch in vielen Fällen kein Übel, ja manchmal zum Vorteil aller Beteiligten ist, so muß doch verhütet werden, daß ein wertvoller neuer Fund, der von sachkundigem Forscher der Öffentlichkeit zum erstenmal vorgelegt wird, durch allzu bescheidenes Auftreten übersehen werde. Darum scheint es mir gerechtfertigt, Fachgenossen und Kunstfreunde auf die kleine, schön ausgestattete, mit dem ganzen Baumaterial wissenschaftlicher Beweisführung fundamentierte Arbeit Franz Theodor Klingelschmitts aufmerksam zu machen.

»Unsere Liebe Frau von Hallgarten«, nach dem irdenen Topf, den sie in der rechten Hand trägt, auch »Muttergottes mit der Scherbe« genannt, ist ein in Form und Ausdruck gleich anmutiges Werk der mittelrheinischen Tonplastik. Bei bloßer Kenntnis der Reproduktionen läßt Silhouette und Faltenbehandlung auf eine Entstehung zwischen 1415 bis 1430 schließen, eine Zeitspanne, innerhalb welcher Klingelschmitt sich für den frühesten Ansatz entscheidet.

Einer der besten und feinsinnigsten Kenner der mittelrheinischen Plastik, Christian Rauch, hat schon vor einigen Jahren, anläßlich einer Untersuchung über den Cardener Altar (Hessenkunst 1914) auf das damals noch völlig unbekannte Werk hingewiesen. Nachdem es von Herrn Amtsgerichtsrat von Braunmühl neu entdeckt worden war, hat nunmehr Klingelschmitt mit Hilfe vortrefflicher Teilaufnahmen es der Forschung zugänglich gemacht und seine entwicklungsgeschichtliche Stellung im Rahmen der Lokalkunst näher umschrieben.

Wenn das Kunstschaffen des Mittelalters auch zum weitaus größten Teil anonym ist, und nur selten durch glückliche Koinzidenz erhaltener Quellen oder mit Hilfe scharfsinniger Kombination Künstlernamen und Werke einander finden, so ist es doch häufig möglich, aus einer Reihe auf Grund objektiver Vergleichsmerkmale als zusammengehörig erkannter Arbeiten die Spuren individueller Ausdrucksart zu erweisen. Mit jeder neuen derartigen Zusammenstellung ist der Wissenschaft ein Pionierdienst geleistet. Auch Klingelschmitt vermag dem Meister der »Muttergottes mit der Scherbe« eine Reihe anderer Werke zuzuschreiben, deren Qualität auf eine bedeutendere Künstlerpersönlichkeit zu schließen berechtigt: die belle Alsacienne im Louvre, die aus dem Hallgarten benachbarten Eberbach stammt, die Dromersheimer Ton-Madonna im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, den Ton-Torso der thronenden Madonna im Museum zu Wiesbaden, die Ton-Statuen der heiligen Katharina und Barbara in St. Martin zu Bingen und schließlich, was besonders hervorgehoben werden muß, das steinerne Grabmal der Anna von Dalberg († 1410) in St. Katharina zu Oppenheim. Mit der Feststellung der Zugehörigkeit dieses letzteren Werkes ist es dem Verfasser gelungen, die Tonplastik, die von der bisherigen Forschung immer gesondert, wie ein toter Arm im Stromsystem der mittelrheinischen Kunst betrachtet und besprochen wurde, zu einem lebenden Zufluß der allgemeinen Entwicklung der Plastik zu machen. *Betty Kurth.*

VERMISCHTES

Eine **Liebermann-Bibliographie** hat der unermüdliche Julius Elias dem Meister zum 70. Geburtstage gewidmet. Das geschmackvoll gedruckte (bei Bruno Cassirer erschienene) Heft behält für jeden, der sich mit Liebermann jetzt oder künftig beschäftigt, dauernden Wert, und man dankt gern dem Herausgeber für das Opfer dieser mühsamen Sucherarbeit.

Der kürzlich verstorbene Justizrat Dr. **Alfred Engel** in **Leipzig** hat der Stadt Leipzig letztwillig die Summe von 150000 M. ausgesetzt mit der Bestimmung, von den Zinsen dieser Summe Gemälde für das Museum der bildenden Künste zu kaufen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 41. 31. August 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der »Kunstchronik« (Nr. 42) erscheint am 14. September

MÜNCHNER GLASPALAST 1917

SOMMERAUSSTELLUNG DER »SEZESSION« UND DER »MÜNCHNER KÜNSTLER-GENOSSENSCHAFT«

1. Die Sezession

Die Sezession hat das Gebäude am Königsplatz verlassen und, da sie sich in Kriegszeiten noch kein eigenes Heim errichten konnte, im Glaspalast Unterkunft gefunden, aus dem sie einst den denkwürdigen Auszug vollzogen hatte. Es ist begreiflich, daß die Sezession bei ihrem neuen Einzug alles getan hat, um so modern als möglich zu erscheinen, daß sich die einzelnen Mitglieder soviel Mühe als nur denkbar gegeben haben, aber es genügt nicht, moderner, frischer als die Mehrzahl der Angehörigen der Künstlergenossenschaft zu sein, und so enttäuscht die Sezession durch den Mangel an wirklichem Fortschritt, an kräftiger Weiterentwicklung, an Werken, die Neues künden, der Kunst neue Wege erschließen, sie vor neue Ziele stellen.

Es genügt nicht, den Wiener Schiele mit begabten, aber doch zu früh manierierten und namentlich in den großen Formaten zu kunstgewerblich wirkenden Arbeiten herbeizurufen oder Lovis Corinth mit seinen noch viel mehr gekonnten großen Paradestücken, wo das letzte aus dem Impressionismus herausgezogen wird, was noch herauszuholen ist. Auch Egger-Lienz kann uns nicht mit der sehr billigen Monumentalität seines »Sturmangriffs« blenden, der in zehnfacher Verkleinerung genau so gut (oder schlecht) wirkt. Leider ist aber auch einer der rüstigsten Führer, Hugo von Habermann, dieses Jahr nur mit wenig gelungenen Arbeiten vertreten: mit einem seltsamen Allerseelenbild, das in der Komposition ganz auseinanderfällt, und zwei Bildnissen, von denen das einer Türkin fatal an kitschiges, bengalisches Feuerwerk erinnert. Dagegen erweist sich Albert v. Keller in zwei koloristisch sehr anziehenden Landschaften von erstaunlicher Frische. Die Bildnisse sind bei allem Respekt vor dem großen Können diesmal weniger erfreulich. Ganz ausgebrannt und ausgepumpt scheint Stuck. Wohin die Phantasie und Gestaltungskraft, wohin der große dekorative Wurf! Die »Auferstehung« — ein schlechtes Plakat, die Bildnisse matt, zum Teil auffallend süßlich, eine farbige Reproduktion von »Mary als Torero« wird jeden Gartenlaubeleser in helles Entzücken versetzen. Ein Labsal ist der »Alpenblick vom Schwarzwald aus«, den Thoma ausgestellt hat, eines der schönsten Bilder unter den vielen höchst ungleichen Arbeiten, die der Meister in den letzten Jahren geschaffen hat.

Otto Greiners Andenken wird durch eine kleine Kollektivgedächtnisausstellung geehrt. Noch mehr als auf der bei Heinemann veranstalteten Ausstellung erkennt man, daß der Künstler von Haus aus nicht nur ein großer Zeichner war, der er ja auch geblieben ist, sondern auch eine starke, ursprüngliche malerische Begabung. Das Kinderdoppelbildnis von 1877 und die Fliehenden Faune von 1880 lassen es kaum begreifen, wie Greiner später zu dieser unselig kalten Malerei gekommen ist, zu jenen Akten, wo der Reiz, den die Malerei des menschlichen Körpers gibt, wie weggeblasen erscheint. Zu früh seiner Kunst entrissen wurde der im Westen gefallene Hans Lesker. Seine großen Kompositionen verraten eine nicht gewöhnliche Begabung. Das Schaffen Gotthardt Kühls veranschaulicht ein Dutzend Bilder aus verschiedenen Epochen des Verstorbenen in würdiger Weise.

H. v. Hayek zeigt sich in seinen Kriegsbildern ebensowenig verändert wie die Landschafter R. Pietzsch, B. Buttersack, W. Lehmann. Die Phantasien von J. Diez wirken heuer etwas matt, ebenso die Arbeiten von Landenberger. A. Jank ist fast noch flacher geworden, als er es in den letzten Jahren schon war. Dagegen hat sich Groebers Können womöglich noch gesteigert, leider aber bleibt es bei einer erstaunlichen Beherrschung des eigentlich Materiellen, und die Seite Leiblscher Kunst, die dieser Maler weiterentwickeln möchte, erhält mehr und mehr einen virtuosen, äußerlichen Charakter. Höchst virtuos spielt nun auch R. Winternitz sein Instrument. Der »Geiger« zeigt leider zuviel Bravour und zuwenig Innerlichkeit. Samberger hat man einen ganzen Saal eingeräumt, doch ist diese Sonderausstellung von Bildern und Kohlezeichnung nicht dazu angetan, daß sich der Beschauer nun ein günstigeres Urteil über die Kunst dieses Meisters Bilde, deren Vorzüge und Schattenseiten hinlänglich bekannt sind. Kalckreuth überrascht dieses Mal durch eine ungewöhnliche Geschmeidigkeit und Weichheit, die durchaus wohltuend wirkt. C. H. Schrader-Velgen bemüht sich ähnlich wie Burmeester redlich um neue Lösungen pleinairistischer Probleme. Ist es auch keine große Kunst, so freut man sich doch über ihren Ernst und ihre Gründlichkeit. Fr. Rhein hat diesmal ein sehr mattes Bildnis geschickt, ungleich interessanter sind die Arbeiten von W. Jaeckel. Der Sebastian freilich wirkt in seiner etwas an den alten Heemskerk erinnernden Manieriertheit nicht besonders erfreulich, aber das weibliche Bildnis besitzt Leben und Eigenart, und ebenso wie die kleine Landschaft koloristische Schönheiten, die über die rein spielerische Art des Klimt und Munch seltsam kombinierenden

Schule erheblich hinausgeht. R. Hüther, der bisher einem eigentümlich herben manieristischen Stil huldigte, entfaltet nun eine Virtuosität sozusagen nach der entgegengesetzten Seite, wobei er aber gleichfalls schon jetzt manieriert zu werden droht. Die Akte von weißen Frauen und Negerinnen wirken nun sehr weich und bunt und erhalten durch die neue, teilweise Aquarellmalerei imitierende Öltechnik etwas merkwürdig Zerfließendes. Carl Schwalbach ist in seinen sehr sorgfältigen und geschmackvollen Kompositionen seine leicht archaisierende, manierierte Art noch immer nicht losgeworden. Sehr frisch und kraftvoll wirken Porep und H. Kunz in ihren Stilleben und Landschaften, ebenso L. Bock, von dem eine sehr beachtenswerte Gesamtausstellung in der Galerie Baum zu sehen war. Immerhin hat man das Gefühl, daß diese jüngeren Elemente eine viel bedeutendere Stütze der Sezession werden könnten, wenn sie sich mit den von ihnen angepackten Problemen noch intensiver beschäftigen wollten. Darf man hier wohl die Hoffnung hegen, so scheint das bei dem von Haus aus recht begabten M. Beringer und Th. Baumgartner leider nicht der Fall zu sein, da sich diese zu glatten Routiniers entwickeln, was die flott fabrizierenden J. Fehr, Rieth und Grieb mit mehr oder weniger Geschmack bereits sind.

Gulbransson wartet mit einer Neuauflage seiner bereits bei Caspari gezeigten Kollektivaussellung auf. Die Schwarz-Weiß-Abteilung bietet keine großen Überraschungen und keine besonderen neuen Werte. Amüsant sind die Holzschnitte von G. W. Rössner; Baudrexl wirkt in seinen Radierungen origineller als in seinen Kriegszeichnungen. In Theo Scharf stellt sich ein junges Talent mit frischer Fabulierlust vor; auf seine Entwicklung darf man gespannt sein. Sepp Frank, Rieth und Bock seien aus der Schar der anderen noch besonders hervorgehoben.

Unter den Plastiken verdient die Reliefbüste der Geigerin Schuster-Woldau von A. von Hildebrand an erster Stelle genannt zu werden, ein so innerliches Werk, wie es dem Küntsler schon lange nicht mehr gelungen ist. Neben Hildebrands Arbeiten besteht der Wiener Franz Barwig mit seinen sehr zart empfundenen Holzbildwerken in Ehren, namentlich die Knabenfigur ist eine sehr gelungene, im Aufbau geschlossene, von einer eigentümlichen anmutvollen Herbheit erfüllte Figur. Matt dagegen wirken die teils zu nüchternen, phantasielosen, teils zu verblasenen Büsten von Hermann Hahn.

2. Die Münchner Künstlergenossenschaft

Wie im vergangenen Jahre hat die Ausstellungsleitung eine Anzahl Kollektivausstellungen verstorbener oder besonders würdig erachteter Künstler den Ausstellungen der einzelnen Künstlergruppen beigesellt. Man durchwandert heuer diese Säle mit sehr gemischten Gefühlen. Was es wirklich nötig, noch einmal den Berliner Impressionisten Looschen mit fast zwei Dutzend Bildern zu Worte kommen zu lassen, nachdem man diesen gewiß sehr talentierten Künstler bereits im vergangenen Jahr zur Genüge in einer Sonderschau kennen gelernt hatte? Die Ausstellung der Arbeiten Friedr. Stahls verstärkt den Eindruck, den man schon vor Jahresfrist in der gleichgearteten Kollektivausstellung gewonnen hatte: ein Künstler von ungewöhnlichem Geschmack, großem koloristischen Raffinement, letzten Endes aber doch eine unechte Kunst in der Verarbeitung von italienischem Quattrocento und holländischer Interieurkunst des 17. Jahrhunderts, nicht aus unserer Zeit erwachsen, keinen Fortschritt, keine Bereicherung deutscher Kunst bedeutend. Am persönlichsten und künstlerisch absolut wertvollsten sind die Blumenstilleben auf der »Madonna« und dem Interieur mit den Cyclamen. Felix Baumhauer, dessen Ausstellung religiöser Gemälde im Kunstverein vor einiger Zeit Aufsehen erregte und auch hier gewürdigt worden ist, wirkt jetzt mit der gleichen Ausstellung im Glaspalast viel weniger günstig. Unter den größeren Kompositionen sind die Darstellungen von Michael und dem Satan am gelungensten, sehr reizvoll sind in Auffassung und Kolorit einige kleinere von spätgotischen Miniaturen beeinflußte Bilder. Die Arbeiten Fr. A. von Kaulbachs sind im Figürlichen unerfreulicher denn je durch ihre verblasene Süßlichkeit und den Mangel echter Gestaltungskraft, dagegen wirkt die Sommerlandschaft im guten Sinn ausgereift und sympathisch. Dem vor allem als Stillebenmaler bekannten L. A. Kunz hat man als Jubilar eine umfangreiche Ausstellung gewidmet. Die schlimme Zeit der Gründerjahre, die fatale Seite der Münchener Malerei der siebziger und achtziger Jahre, die Gegenseite der Malerei derer um Leibl und um Diez steigt hier wieder vor uns auf, erscheint wieder vor unseren Augen, die gern diese etwas schmerzhafte Begegnung vermieden hätten. Wo bei Stahl doch hohe malerische Kultur und Geschmack herrscht, wird hier die Kunst der Holländer, vor allem Bayerens in plumper Weise aufgegriffen und trivialisiert. Gewiß, unendlicher Fleiß und ehrliche Mühe steckt in all diesen Arbeiten. Aber das sind keine lebendigen Früchte und Blumen, man denkt eher an Glaskirschen, an künstliche Blumen und Früchte. Über das Figurale geht man lieber ganz mit Stillschweigen hinweg. Viel liebenswürdiger wirkt die stille Kunst des verstorbenen Landschaftsmalers Paul Weber auf uns ein. In seinem langen Leben hat er an vielen Orten viel geschaffen und tritt stets bescheiden hinter sein Werk zurück. Er war einer der ersten Vertreter der Paysage intime in Deutschland und hat seine Anhänglichkeit an die Grundsätze der Schule von Barbizon stets gewahrt. Weniger durchgehalten hat Franz Hoch. Auch das Andenken dieses vor dem Feind gefallenen Landschaftsmalers wird durch eine umfangreiche Ausstellung geehrt. Hoch hatte einen außerordentlich glücklichen Blick für das Motiv, aber die künstlerische Durchführung ist stilistisch nicht sehr persönlich und sehr ungleich in der Qualität. Das dekorative Empfinden, wie es die meisten Mitglieder der Künstlergruppe »Bayern« charakterisiert, ist auch in Hochs Arbeiten zu verspüren. Nicht selten denkt man an Entwürfe für große farbige Lithographien. Über die Ausstellung der Werke des verstorbenen Oskar Zwintscher brauche ich mich nicht

ausführlicher zu äußern, da in diesen Blättern bereits mein Berliner Kollege eine klärende Würdigung dieses von gewisser Seite überschätzten Malers gegeben hat. Das beste Stück dieser Kollektion ist eine entzückende kleine Landschaft, die aber in ihrer überaus duftigen, frischen malerischen Behandlung absolut uncharakteristisch für die Art dieses Pseudoholbein ist.

Die alte Garde des Glaspalastes schrumpft mehr und mehr zusammen. Grützner hat gar nichts ausgestellt, der alte Defregger einen matten Tiroler von der bekannten Marke.

Marr weiß wie immer bei aller Äußerlichkeit seiner Kunst sich durch sein ungewöhnliches Können in Respekt zu setzen. M. Rabes ist in seinen kleinen impressionistischen Stücken von großer Lebendigkeit, das größere Ballfest erscheint dagegen verunglückt und man möchte es in seiner Kitschigkeit gar nicht für ein Werk dieses Künstlers halten. Sehr frisch und eindrucksvoll ist Otto Dill in seinen breit hingesetzten Tierbildern. L. Otto geht als Stillebenmaler mit Geschick auf den Bahnen Schuchs weiter, ebenso Müller-Wischin, nur daß Otto der stärkere Kolorist ist. Unter der fast trostlosen Fülle von Mittelmäßigkeiten freut man sich, Bilder wie den »Markt« von Toni Elster oder Landschaften wie die von Bolgiano zu finden. Als ein talentierter Dillschüler lenkt R. Gönner die Aufmerksamkeit auf sich, A. Egersdoerfer erinnert lebhaft an Grieb in der Sezession. Die Bayerngruppe zeigt das gleiche Bild wie im Vorjahr. Die Luitpoldgruppe hat sich auch heuer ihre Frische zu wahren gewußt und wirkt am lebendigsten und fortschrittlichsten unter allen Gruppen der Künstlergenossenschaft. Freilich, bei genauerem Zusehen merkt man, daß vieles mehr scheint als es wirklich ist, und man macht vor allem wieder die alte Erfahrung, daß es mit dem Temperament allein noch nicht geschafft ist. Namentlich gilt das von den mit gutem malerischen Gelingen und auch dekorativ wirksam gestalteten Landschaften von Beer und Heider wie von den figuralen Arbeiten H. Moors. Heymann hat in seinen Zirkusbildern und Pferdestücken den Monticellicharakter teilweise abgestreift und scheint auf bestem Wege zu einem ganz persönlichen Stil. Die Hundebilder und Landschaften von A. Purtscher zeugen von großer Geschicklichkeit und Geschmack, man möchte aber doch wünschen, daß dieser offenkundig nicht zuletzt von Marquet und Manguin angeregte Künstler sich die Arbeit etwas schwerer machte, denn er hat von Haus aus sichtlich das Zeug, uns etwas mehr als solch liebenswürdige Geschmackskunst zu geben. Bei Schnakenberg scheint man diese Hoffnung aufgeben zu müssen. Es macht sich leider die oberflächliche Eleganz und Routine immer mehr bemerkbar, von einem tieferen künstlerischen Erfassen des Sujets ist keine Rede. H. Brüne gehört schon von jeher zu den Tüchtigsten der Gruppe. Bei ihm darf man ausnahmsweise einmal sagen, daß man seine zu große Zurückhaltung bedauert. Ausdruckskraft und feine malerische Kultur steckt in seinen Bildern. Der weibliche Akt ist freilich nicht ganz gelungen und das Problem noch nicht ganz gelöst, die beiden Männerköpfe dagegen sind ausgereifte Leistungen. G. J. Buchner ist dieses Jahr nicht ganz so glücklich wie im vorigen mit der großen römischen Landschaft. Aber man spürt aus der großen figuralen Komposition, daß der Künstler weiterkommen will, wenngleich diese Arbeit etwas verquält wirkt und die allzulange Beschäftigung mit dieser Leinwand dem Bild die Frische geraubt hat. Die Arbeiten von B. Steinmetz würden gewinnen, wenn sie etwas von dem allzu »Schmissigen« verlören. Die Landschaften E. Brachts machen wie immer gute Figur in dieser Gruppe.

Unter den Plastiken findet sich recht viel Tüchtiges, aber kaum etwas Hervorragendes. Vielleicht die reifste Leistung ist eine Damenbildnisbüste von Ludwig Dasio. *A. L. M.*

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

Von den bisher in diesem Jahre erschienenen ausländischen Kunstzeitschriften beginnen wir zunächst mit einer Übersicht über die englischen und holländischen Fachblätter und der belgischen »Onze Kunst«.

Gleich im Anfang der Januarlieferung des Burlington Magazine finden wir eine ausgezeichnete Abbildung nach einem männlichen Porträt von Gilbert Stuart aus der Sammlung von Sir Claude Phillipps. Mr. Hart hat diesem englischen Maler, der zu Ende des 18. Jahrhunderts arbeitete, eine Monographie gewidmet, wovon wir hier eine Besprechung von C. J. Holmes finden. Arthur D. Waley schreibt über eine chinesische Malerei, von der das British Museum eine Kopie besitzt. Das Gemälde rührt von Chang Tse-tuan her und wurde auf Befehl von Hui-tsung, also gegen Ende der nördlichen Sung-Dynastie (960—1126 n. Chr.) gemacht; demnach kann es spätestens 1126 gemalt sein. Die Darstellung ist von außergewöhnlichem Interesse, weil sie uns den Fluß Pien zeigt mit der ehemaligen Hauptstadt Chinas, Pienstad oder Pienbrücke genannt. Sie wurde dann kurz nachher zerstört und lag dort, wo nun die Stadt K'ai-fang-Tu in Honan liegt. Das Gemälde war aus kaiserlichem Besitz gestohlen worden, ging dann durch verschiedene Hände, bis es in die Sammlung der Yen-Familie kam, und als diese Sammlung etwa um 1600 vom Kaiser gekauft wurde, schien es, daß das Bild wieder an den alten Platz zurückkommen würde. Beim Transport wurde es aber wiederum gestohlen und diesmal beschädigt. Der Sammler Hsiek K'un in Nan-t'ung-chou meint, daß er das beschädigte Original besitzt; dem British Museum gehört eine ausgezeichnete Kopie, und darnach sind die schönen Abbildungen gemacht, die diesem Aufsatze beiliegen.

Tancred Borenius liefert einige Beiträge zur Kunst Piazzettas. Er publiziert ein unveröffentlichtes Gemälde von ihm in der »17th Century Art Gallery«, ein großes Genrestück mit einer Schäferin an einem Felsen. Im Vordergrund steht ein halbnackter Junge mit einem Körbchen Erdbeeren in der Hand am Ufer eines Teiches, im Hindergrund zwei junge Männer. Das

zweite hier veröffentlichte Bild gehört Mr. Fry. Es war früher in der Sammlung des Marchese Chiercati in Vicenza und stellt das Opfer Abrahams dar. Der Verfasser zeigt an diesem Beispiel, wie gewissenhaft Piazzetta in seiner Arbeitsweise war und mit welcher Zähigkeit er dieselbe Komposition immer wieder verbessert. Von diesem Thema hat er nämlich vier oder fünf Bilder geschaffen. Die früheste Fassung befindet sich in Dresden (Nr. 569). Darauf folgt das Gemälde, das früher in der Sammlung Algarotti war. Das Bild von Mr. Fry ist dann noch später. Von dem Fryschen und dem Dresdener Bilde sind Reproduktionen beigefügt, sowie auch eine nach einem Stiche von Pietro Monaco nach dem Algarottischen Gemälde. In diesem Aufsatz wird auf den Einfluß von Jan Lys auf Piazzetta hingewiesen, der 1590 in Oldenburg geboren wurde; in Holland lernte er malen und ging nachher nach Italien.

Aus den unerschöpflichen Schätzen des englischen Königshauses hat Lionel Cust die Wandteppiche in Windsor Castle als Thema für einen Aufsatz gewählt (Januar- und Februar-Heft). Diese berühmten Gobelins, wovon sieben die Geschichte der Esther und sechs diejenige Medeas und Jasons erzählen, waren nicht, wie die Legende behauptet, ein Geschenk Ludwigs XIV., sondern sind in Paris gekauft, als 1820 George IV. König von England wurde und Windsor Castle zur Residenz wählte. Die Geschichte dieser Wandteppiche findet man bei Maurice Fénaille, »Etat général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins« (Paris 1903—09).

Von der Reihe von sieben Darstellungen der freien Künste, die Justus van Gent (früher hieß er Melozzo da Forli) für das Arbeitszimmer des Herzogs von Urbino gemalt hat, und wovon sich heute je zwei in der National Gallery und in Berlin befinden, hat Martin Conway noch eine erkannt: ein Gemälde in Windsor Castle, das uns Herzog Federigo mit seinem Sohne zeigt, die einen Vortrag anhören. Hinter den Hauptpersonen sitzen drei Männer. In dem einen, der an der rechten Seite des Bildes sitzt, hat der Verfasser denselben Mann erkannt, dessen Bildnis in der Galleria Carrara zu Bergamo hängt. Dieses Porträt, das abwechselnd dem Mabuse oder dem Meister der Ursula-Legende zugeschrieben wurde, dürfte also auch eine Arbeit des Justus van Gent sein. Nach Analogie dieses Bildes meint Conway, daß auch das männliche Porträt im Besitze von Mr. James Mann, das ebenfalls dem Meister der Ursula-Legende zugeschrieben wird, ins Oeuvre des Justus van Gent einzuziehen sei. Lionel Cust hat diesem interessanten Aufsatz noch eine Notiz beigefügt, worin er mitteilt, daß das Gemälde in Windsor $51^1/_2 \times 84$ inches groß ist. Es wurde in Italien entdeckt, wo es als Tischbrett benutzt war, und kam 1845 nach England. Auf der Wand, unten an der Decke des gemalten Arbeitszimmers liest man »Federicus Dux Urbini Montisse«, woraus hervorgeht, daß dieses Gemälde zu einer Reihe gehört, die an den Wänden eines Zimmers entlang lief.

»The National Gallery Bill«, die auch im Ausland großes Aufsehen erregt hat, wird hier von Roger Fry besprochen. Die »Trustees« dieser Sammlung wünschten das Recht zu erhalten, einige Gemälde von Turner zu verkaufen, um dadurch die nötigen Gelder für den Ankauf alter Gemälde von außerordentlicher Qualität, die noch im Besitze von Privatleuten sind, zu bekommen. Der Verfasser kritisiert das Verfahren der Trustees der National Gallery scharf, da sie nicht nur die große Frage, wie es möglich sei, die Meisterwerke in Privatbesitz dem englischen Volke zu erhalten, vorher nie beachtet, sondern sogar noch Schlimmeres getan haben, indem sie durch ihre Nachlässigkeit verdarben, was Leute mit Sinn für das allgemeine Interesse zustande zu bringen versucht hatten. Da den Trustees nun endlich die Augen aufgegangen sind, stimmt Fry diesem Plane zu, obwohl es ihm nicht erwünscht erscheint, daß der ganze Vorschlag in seiner heutigen Form angenommen werde. Will man den Trustees — so meint Fry — das Recht geben, etwas aus der ihnen anvertrauten Sammlung zu verkaufen, so muß man auch dem Direktor das Veto-Recht geben.

Auf der im vorigen Jahre im Burlington Fine Arts Club abgehaltenen Ausstellung von »British Heraldry« war ein Manuskript, das seiner Schönheit wegen große Bewunderung fand: die »Rous oder Warwick Roll«, die von dem bekannten Historiker John Rous (1411—1491) geschaffen war und die chronologische Geschichte der gräflichen Familie von Warwick enthält. Das Manuskript gehört der »Corporation of the Colleges of Arms«, die es 1786 für ihre Bibliothek angekauft hat. Durch ihre Erlaubnis war Archibald G. B. Russell imstande, im Burlington die ersten photographischen Abbildungen zu geben, die nach diesen schönen Federzeichnungen gemacht wurden.

Die Januar-Lieferung enthält auch noch eine Liste der Neuerwerbungen des Britischen Museums. Das Kupferstichkabinett erhielt vier Federzeichnungen von B. Thorwaldsen, drei Zeichnungen von Louis Raemakers, fünf aus der Serie der sehr seltenen Radierungen »Die Weisen von Griechenland« von de Gheyn d. J. und eine radierte Platte von M. Maris, weiter eine Lithographie von Grevéden nach dem Porträt der Herzogin von Berry von Lawrence, eine Lithographie von Fantin Latour und drei von Gustave Doré. Unter den neuerworbenen alten Holzschnitten befindet sich ein Blatt, das uns die Lanze des hl. Mauritius und andere Reliquien des heiligen römischen Reiches, früher in Nürnberg, heute in der Schatzkammer in Wien, zeigt. Die Abteilung für orientalische Kunst erwarb eine alte, sehr schöne Kopie nach einem Gemälde aus der Schule von Tosa, Szenen aus dem Leben des hl. Ippen, eine Kopie nach einer der berühmten zwölf Malereien von Yeni Hōgen, im Jahre 1297 gemacht, die im Tempel von Kiōtō bewahrt werden. Die interessanteste Neuerwerbung der griechisch-römischen Abteilung ist ein Relief, das uns Zeus Stratios, der in Labranda in Caria (Asia Minor) verehrt wurde, zeigt. Zeus steht zwischen einem Mann und einer Frau, die ihn anbeten und die der Inschrift nach Idrieus und Ada heißen und mit dem Bruder und der Schwester von Mausolus identisch sein müssen, die zusammen in Halicarnassus zwischen 351 und 344 v. Chr. herrschten. Das Relief wurde in Tegea in Griechenland gefunden und ist mög-

licherweise von einem Handwerker, der am Mausoleum gearbeitet hat, geschaffen. Mr. F. Whitcombe schenkte der Abteilung für Kunst des Mittelalters jene Reihe von Plaketten, die vor einigen Jahren im Ashmolean Museum in Oxford als Leihgabe ausgestellt war.

»The Western Front« ist der Titel eines Buches mit Zeichnungen von Muirhead Bone, wofür Gen. Sir Douglas Haig eine Einleitung geschrieben hat. Es erscheint in Lieferungen. Die originellen Zeichnungen werden erst in der Galerie Colnaghi and Obach ausgestellt und kommen später ins British Museum.

In der Februar - Nummer gibt Bernard Rackham eine kurze Übersicht über den Stand der Literatur über chinesische Fayencen, aus Anlaß des 1915 bei R. L. Hobson B. A. (Cassell) erschienenen Buches von Mr. Hobson über chinesische Fayence und Porzellankunst von den frühesten Zeiten bis heute.

M. Kelly gibt eine Fortsetzung seiner Aufsätze »Shakespearian dress notes«. Im Burlington Fine Arts Club hatte eine Ausstellung von Gemälden von Alexander Cozens, hauptsächlich aus der Sammlung des verstorbenen Herbert Horne, stattgefunden. Archibald G. B. Russell schreibt über das Leben und die Werke dieses interessanten Meisters, der um 1698 in Petersburg als unehelicher Sohn Zar Peters von Rußland und der Tochter eines Engländers, Cozens, geboren wurde. Von seiner Jugend ist nichts bekannt. Zuerst hört man von ihm, als er er als junger Mann in Italien reist und zeichnet. Dort lernte er die Arbeiten von Claude Lorrain und Poussin kennen. 1746 kam er nach England, wo er sein weiteres Leben (er starb um 1786) verbrachte. Durch seinen Sohn ... Cozens übertrug er die Traditionen Lorrains und Poussins auf Girtin und Turner.

In der »17th Century Gallery« hat Tancred Borenius ein Bild gesehen, eine Madonna mit dem Kinde, das große Übereinstimmung mit der »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« zeigt, die zum Geschenk Andersons an das Ashmolean Museum in Oxford gehört und worüber Borenius im 25. Band des Burlingtons (S. 325) geschrieben hat. Wer der Urheber dieses Bildes ist, hat der Verfasser noch nicht herausfinden können, er sucht ihn unter den Meistern der Veneto - Lombardischen eklektischen Schule. Der merkwürdigste Meister dieser Richtung ist wohl Andrea Solario. Borenius fügt zu dessen Oeuvre noch zwei Werke hinzu. Das erste ist ein kleines »Ecce homo«, früher in der Cholmondeley Sammlung in Condover Hall, das am 20. März 1914 bei Christie verkauft wurde. (Nr. 137 des Kataloges der Gemälde-Versteigerung von Mr. F. G. Arthur in Glasgow.) Ist dies eine frühe Arbeit Solarios, so gehört das zweite neuentdeckte Bild, eine Madonna mit Kind aus der Sammlung Dr. Cookes von Christ Church in Oxford, seiner späteren Schaffenszeit an. Borenius publiziert hier auch noch eine Zeichnung von Gaudenzio Ferrari aus der Sammlung Henry Oppenheimers.

Edith E. Coulson James glaubt das Selbstbildnis des Francesco Francia, früher in der Sammlung Boschi in Bologna, wiedergefunden zu haben. In der Biblioteca communale in Bologna fand sie eine Notiz von Gaetano Giordini, der 1822—1889 Konservator der Ponteficia Pinacoteca in Bologna gewesen ist, worin dieser von einem Selbstbildnis von Francesco Francia in der Casa Boschi und einem Stich darnach von Carlo Faucci spricht. Fräulein James ging daraufhin zu der noch in Bologna wohnenden Marchesa Boschi, die ihr den Stich des Carlo Faucci nach dem Bildnis zeigte; die Gemälde der Familie seien schon 1858 verkauft und von einem Herrn Vito Enei bezahlt worden, von dem Miss James keine Spur hat finden können. Sie erkannte dann aber das Porträt wieder in der Abbildung, die dem Aufsatz Mr. Herbert Cooks über Baldassare d'Este (in der Juni-Nummer des Burlingtons von 1915) beigegeben ist. Das Gemälde war 1881 in der Winter-Ausstellung im Burlington House und gehörte damals Sir William Abdy (Nr. 192 des Katalogs dieser Ausstellung). Es wurde im Katalog Francesco Francia zugeschrieben und der Dargestellte für einen Maler gehalten. Herbert Cook meinte, es sei Baldassare d'Este. Als die Sammlung Abdy 1911 bei Christie unter den Hammer kam, wurde bei dieser Gelegenheit die Urheberschaft Francias angezweifelt. Miss James hat nicht herausfinden können, wer der jetzige Besitzer des Porträts ist, das ihrer Meinung nach mit jenem Bologneser Selbstbildnis des Francia identisch ist. Der Herausgeber des Burlingtons hat diesem Aufsatz dann noch eine Notiz beigefügt, in welcher er sein Erstaunen darüber ausdrückt, daß ein in Bologna so bekanntes Bild dort als verloren gewähnt wurde, während es schon 23 Jahre nach seinem Verschwinden aus dieser Stadt öffentlich im Burlington House ausgestellt war. Eigentümlich ist auch, daß, obwohl die Kenner zweifeln, wer der Urheber dieses Bildes ist, keiner es dem Francia zugeschrieben hat und es sogar für unsicher galt, ob es überhaupt ein Werk des 16. Jahrhunderts sei.

Das Burlington Magazine veröffentlicht auch eine Liste der Gemälde aus der Sammlung Sir Hugh Lanes, die an die National Gallery gekommen sind, darunter Werke von Corot, Courbet, Daubigny, Degas, Diaz, Fantin Latour, Fromentin, Mancini, Manet, Maris, Monet, Renoir und Rousseau.

Auf dem Umschlag der Januar-Lieferung des »Connoisseur« sehen wir eine farbige Abbildung des »Leslie Boy« von Sir Henry Raeburn, der zur Sammlung Lord Glenconners gehört. Der Gewohnheit des Connoisseurs gemäß enthält diese Zeitschrift immer mehrere große Abbildungen, denen keine Aufsätze beigefügt sind. In dieser Nummer finden wir außer dem »Leslie Boy« noch farbige Abbildungen eines Stiches von J. Young nach dem Porträt Mr. Gwyns von John Hoppner, ferner von drei Uhren und einer Schüssel von altem Chelsea Porzellan aus der Sammlung Ward Usher und Schwarz-Weiß-Reproduktionen nach dem Porträt einer jungen Frau von J. M. Nattier im Louvre und dem Bildnis der Anna Spiering von Gerrit Dou (Bleistiftzeichnung) in der Sammlung Mr. Francis Wellesleys.

Mrs. Willougby Hodgson schreibt über Figuren in Fayence und Porzellan, die Shakespeare oder die Hauptpersonen seiner Theaterstücke darstellen.

Über Leben und Werke von Jacques Laurent Agasse, der im Anfang des 16. Jahrhunderts arbeitete, schreibt C. F. Hardy. Hübsche Abbildungen sind dem Aufsatz beigegeben. Maberly Phillips sucht Interesse für die kleinen Objekte der »Georgian«-Zeit, also von 1740—1830, zu erwecken, die auf den Toilettentischen der Damen zu finden waren und meint, daß das Publikum sehr viel Freude daran haben würde, wenn einmal ein Museum eine Sammlung all dieser niedlichen Kleinigkeiten anlegte. Aus der Davenham-Sammlung hat Selwyn Brinton M. A. einige illustrierte früh-italienische Inkunabeln zur Beschreibung ausgewählt. Es sind meist florentinische Bücher des 15. und 16. Jahrhunderts. *V.*

(Weitere Berichte folgen)

NEKROLOGE

Gustav Körte. Im Alter von 65 Jahren ist der treffliche Göttinger Archäologe Gustav Körte gestorben (geb. zu Berlin 8. Februar 1852), ein Gelehrter, der in seiner Lehr- und Publikationstätigkeit alle guten Eigenschaften der deutschen Wissenschaft vereinigte: Gewissenhaftigkeit und reiches Wissen waren bei ihm gepaart, er war ein ausgezeichneter Lehrer und publizierte nur sichere Resultate. Gustav Körte, ein Schüler Heinrich Brunns, hatte sich 1880 in Göttingen habilitiert, war dann bis 1905 in Rostock tätig gewesen, von wo er an das Deutsche Archäologische Institut nach Rom nach Petersens Abgang berufen wurde. Eine ziemlich schwierige Stellung hatte ihn dort erwartet, und er war wohl recht froh, als er 1907 für das Ordinariat für klassische Archäologie nach Göttingen ausersehen wurde. Als Lehrer hat er solche hervorragende Schüler wie den in diesem Kriege gefallenen jungen Matthies erzogen. Was Gustav Körte als Ausgräber geleistet hat, schildert Adolph Michaelis in »Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen« (Leipzig, E. A. Seemann, 1908) mit folgenden Worten: »Im Jahre 1900 haben die Brüder Gustav und Alfred Körte auf Kosten Friedrich Alfred Krupps die Metropole der alten Hauptstadt Phrygiens, Gordion, des Schauplatzes von Alexander des Großen populärster Tat, zum Ziel genommen und fünf ihrer Hügelgräber ausgegraben; auf den größten Hügel, vermutlich das Grab des Königs Midas (um 700), mußte verzichtet werden. Jene Hügel umspannen etwa $1^1/_2$ Jahrhunderte (rund 700 bis 550) und gewähren einen belehrenden Einblick in die niedrige Kulturstufe des phrygischen Bauern- und Hirtenvolkes, zu dessen beliebtesten Lebensmitteln Bier und Butter gehörten, dessen einzig nachweisbare Kunstübung in der Töpferei bestand. Auch von dem ziemlich bescheidenen Tempel, in dem einst Alexander den Knoten der Wagenstränge zerhieb, haben sich Überbleibsel der Tonbekleidung der Fassade gefunden. Diese sind in doppelter Weise wichtig, indem sie einmal Alfred Körtes früher gegebenen Nachweis, daß die ähnlich gestalteten und verzierten Felsfassaden Phrygiens nicht Gräber sondern Heiligtümer seien, zu bestätigen scheinen und ferner die zuerst von Ramsay gegebene Zurückführung dieser geometrischen Verzierungen auf ursprünglichen Kachelbelag tatsächlich als richtig erweisen.« Alexander der Große hat auch in Italien Gustav Körte beschäftigt, wo er u. a. eingehende Studien über das berühmte Alexanderschlachtmosaik gemacht hat. Eine Jugendarbeit Körtes über böotische Skulptur ist heute noch ein brauchbarer Katalog. Körtes eigentliche Spezialität waren aber die etruskischen Altertümer; so wurde er auch als der Würdigste befunden, die von seinem Lehrer Heinrich Brunn begonnenen »Rilievi delle urne etrusche« fortzusetzen und er hat in der großen wissenschaftlichen Publikation Paul Arndts über die Glyptothek Ny Carlsberg in Kopenhagen den Abschnitt über die etruskischen Altertümer verfaßt. Auch bei der Fortsetzung der von Gerhard begonnenen Serienpublikation der etruskischen Spiegel war Körte Mitarbeiter. Der feinsinnige Gelehrte, eine durch und durch versöhnliche Natur, war jeder heftigen Polemik abhold, wie sie unter Archäologen aller Länder ja nicht zu den Seltenheiten gehört. Er stand ausgezeichnet mit den Berliner führenden Geistern im Gebiet der Archäologie und blieb dennoch Furtwängler, mit dem er verschiedene Arbeiten gemeinschaftlich veröffentlicht hat, nahe. Der Tod Körtes läßt eine bedeutende Lücke im Lehrkörper der Göttinger Fakultät wie in der klassischen Altertums-Wissenschaft überhaupt entstehen. *Max Maas.*

Wilhelm Gumprecht ist vor wenigen Tagen in Berlin gestorben, 83 Jahre alt, ein Sammler, der in vornehmer Genügsamkeit seiner kühlen Passion lebte, die ihm Weib und Kind und Beruf ersetzte. Der zierliche Herr zeigte seine Schätze mit einer höflichen Bescheidenheit, die auf die Jüngeren fast wie Ironie wirkte, und unter der sich viel Unabhängigkeitssinn verbarg. In vergangenen Tagen konnte Gumprecht gute holländische Gemälde, deutsche Holzbildwerke und Porzellanfiguren erwerben. Das Glanzstück in seinem Nachlaß ist ein ausgezeichnetes Männerporträt von Frans Hals, das er vor langer Zeit dem glücklichen Griff und der freundschaftlichen Gesinnung Bodes verdankte.

Vermutlich werden die Kunstsachen auf den Markt kommen und mehr Lärm machen, als der stille Sammler je zu Lebzeiten verursacht hat. *M. J. F.*

Ernst Bischoff-Culm, der Berliner Maler, ist im Alter von 47 Jahren auf dem westlichen Kriegsschauplatz gefallen. Er war Mitglied der Berliner Sezession und gehörte zu der Gruppe der Hübner, Breyer, von Kardorf, die vor 15 Jahren die hoffnungsfreudige und entwicklungsstarke junge Generation bildeten. Seine Bilder, die auf starke farbige Wirkung und geschlossene Form gestellt waren, fanden stets das regste Interesse.

In Grötzingen starb im Alter von 58 Jahren der Landschafts- und Stillebenmaler Professor **Gustav Kampmann.** Geboren in Boppard 1859, absolvierte er die Karlsruher Kunstschule unter Schönleber und Baisch und lebte nach kurzem Verweilen in München in der Karlsruher Künstlerkolonie Grötzingen. Er war einer der bekanntesten, typischen Vertreter der modernen Karlsruher Landschaftsschule, als einer der Gründer und Führer des dortigen »Künstlerbundes« wie auch als Radierer und Buchschmuckkünstler weithin geschätzt und bekannt, besonders aber durch seine meisterhaften, stimmungsvollen farbigen Landschaftssteindrucke, in denen er seine ganze intime, poetische und großzügige Flächenkunst restlos entfalten konnte.

Baron Emerich v. Szalay. Am 24. Juli starb in Gainfarn bei Vöslau Baron Szalay, welcher über zwei Jahrzehnte lang Direktor des Ungarischen Nationalmuseums in Budapest war. Geboren wurde er 1846 in Wien als der Sohn des bekannten Geschichtsforschers August v. Szalay und trat 1869 in das Ungarische Kultusministerium ein, wo er von 1883 bis 1894 Leiter der künstlerischen und philanthropischen Angelegenheiten war und eine reiche Tätigkeit entfaltete. In diesem Jahre wurde er Direktor des Nationalmuseums und ging 1916 in Pension. Während seiner Musealtätigkeithat hat er sich hervorragende Verdienste erworben und wurde hierfür 1912 in den erblichen Freiherrn-

stand erhoben. Er war auch schriftstellerisch tätig gewesen. Seine Arbeiten, die kunsthistorische und kulturelle Themata behandeln, sind zum Teil auch in fremden Sprachen erschienen. Seine Gattin, die Tochter des gewesenen Kultusministers August v. Trefort, ist ihm bereits 1891 im Tode vorausgegangen.

PERSONALIEN

Hans Thoma und **Max Klinger** sind zu Rittern des Ordens Pour le mérite ernannt worden. Diese offizielle Ehrung der beiden Meister ist eine sehr erfreuliche Nachricht.

Professor **Lovis Corinth**, der durch einen Auftrag seiner Vaterstadt Tapiau für längere Zeit von Berlin abwesend war, ist wieder hier eingetroffen und hat, da Professor Franz Metzner vom Vorsitz zurückgetreten ist, auf Grund des Beschlusses der Generalversammlung vom 13. August den Vorsitz in der Berliner Sezession wieder übernommen.

Der Berliner Bildhauer **Hans Weddo von Glümer** vollendete am 18. August sein 50. Lebensjahr. Von seiner Hand stammen zahlreiche Denkmäler und Büsten bedeutender Persönlichkeiten, u. a. das Karl Löwe-Denkmal (Stettin), ein Standbild Friedrichs des Großen im Oderbruch und mehrere Kaiserdenkmäler.

DENKMALPFLEGE

13. Tag für Denkmalpflege in Augsburg. Der geschäftsführende Ausschuß des Tages für Denkmalpflege macht darauf aufmerksam, daß für die bevorstehende diesjährige Tagung in Augsburg am 20. und 21. September wegen der Zeitumstände eine rechtzeitige Anmeldung beim dortigen Ortsausschuß (Oberbaurat Holzer, Stadtbauamt) dringend erforderlich ist. Die Teilnahme an der Tagung ist frei und an keine Einladung geknüpft. Vorgesehen sind folgende Vorträge: Vorsitzender Geh. Hofrat Professor Dr. A. v. Oechelhäuser (Karlsruhe): Bericht über die Kriegstagung für Denkmalpflege in Brüssel 1915; Geh. Regierungsrat Dr. P. Clemen (Bonn): Denkmalpflege und Heimatschutz auf dem westlichen und östlichen Kriegsschauplatze; Generalkonservator Dr. Hager (München): Restaurierung barocker Kirchenausstattungen; Konservator Alois Müller (München): Erhaltung alter Fassadenmalereien; Geh. Baurat Dr.-Ing. Stübben (Berlin): Das preußische Wohnungsgesetz; Konservator Prof. Dr. R. Haupt (Preetz): Das neue dänische Gesetz über den Schutz nichtkirchlicher Altertümer; Ministerialrat v. Reuter (München): Der Umbau der Augustinerkirche in München.

Die **Fresken Prells im Berliner Architektenhaus.** Da das Architektenhaus an die Militärverwaltung verkauft worden ist, so sollen die großen Wandbilder von Hermann Prell abgelöst und in dem Festsaal des zukünftigen Hauses wieder angebracht werden. Wegen der Festigkeit des Putzmaterials werden sich keine technischen Schwierigkeiten ergeben. Die Landeskunst-Kommission hat einen Beitrag für Wiederherstellung und Reinigung der Fresken gewährt.

FUNDE

Eine **Ahnengalerie der sächsischen Kurfürsten.** In einem Saale der Wartburg hat man dicht unter der Decke, in die Wandvertäfelung eingelassen, eine Bilderreihe entdeckt, die eine Wiederholung der von L. Cranach d. J. gemalten Ahnengalerie sein soll. Letztere ist bei dem Brande des Schlosses Augustusburg bei Chemnitz im siebenjährigen Krieg zugrunde gegangen. Nach den Untersuchungen des Konservators Professor Georg Voß soll der Zustand der Kopien für eine Wiederherstellung sehr günstig sein, so daß wir das getreue Bild einer jener berühmten sächsischen Stammstuben erhalten werden.

Ein **Hohenzollernbildnis** von **L. Cranach d. Ä.** In der Sammlung des Oberburghauptmanns von Cranach auf der Wartburg ist ein Bildnis aufgefunden worden, das nach den Mitteilungen von Professor Voß (Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins) den Markgrafen Johann von Brandenburg-Ansbach darstellt und eine völlig eigenhändige Arbeit des älteren Cranachs sein soll. Das Bildnis ist wahrscheinlich im Jahre 1520 gemalt, wo der Markgraf an der Kaiserkrönung Karls V. in Aachen teilnahm, während er sich später wieder nach Spanien zurückzog.

ARCHÄOLOGISCHES

Archäologische Preisaufgabe in Spanien. Ein Preis von 20000 Pesetas wird von dem Ayuntamiento Constitucional in Barcelona aus dem Legat Francesco Martorelli y Pena ausgeschrieben. Am 23. April 1922 wird dieser Preis der besten Arbeit zugesprochen werden, die in völlig originaler Weise die spanische Archäologie oder einen wesentlichen Teil derselben zur Darstellung bringt. Die Arbeiten können in lateinischer, spanischer, katalonischer, italienischer oder französischer Sprache abgefaßt sein. Der Wettbewerb steht den Gelehrten der ganzen Welt offen. Die sonstigen näheren Bedingungen desselben kann man aus einer Drucksache ersehen, die von jeder spanischen Botschaft oder Gesandtschaft gern vermittelt wird.

AUSSTELLUNGEN

Hannover. Der siebzigste Geburtstag **Max Liebermanns** wurde vom **Kestner-Museum** mit einer kleinen aber gewählten Ausstellung Liebermannscher Graphik gefeiert, die — im Kupferstichsaal harmonisch angeordnet — einen tiefen Einblick in das graphische Schaffen des Künstlers eröffnete. Die zahlreichen Radierungen und Lithographien, die zum größten Teil aus dem Besitz eines hannoverschen Sammlers, zum kleineren aus den Beständen des Kestner-Museums stammen, geben zusammen mit einer Reihe schöner Handzeichnungen einen interessanten Ausschnitt aus dem Lebenswerk des großen Siebzigjährigen.

Die Kestner-Gesellschaft brachte in ihrer achten Sonderausstellung eine Übersicht über das Schaffen von **Professors E. R. Weiß.** Die zahlreichen Gemälde aus allen bedeutenden Arbeitsjahren des Malers spiegelten die Persönlichkeit eines kultivierten Farbenkünstlers wieder, der begeistert das Erbe der französischen Impressionisten übernommen hat. In den Landschaften wie »Forte dei marmi« und »Lichtenthaler Allee« wurde die Nähe Sisleys fühlbar, im »Schlafenden Mädchen« erkannte man den Einfluß Renoirs, aus dem »Stilleben auf blauem Tuch« sprach des Künstlers Liebe zu Cézanne. In zahlreichen anderen Werken, z. B. in dem Studienkopf der »Athene« und dem Bildnis »R. S. sitzend«, wurde der starke Trübnersche Einschlag deutlich. Am glücklichsten wirkte sich das sympathische, lebensbejahende Temperament des Künstlers in den farbenfreudigen leuchtenden Blumenstilleben wie dem »Italienischen Blumenstrauß«, den »Tulpen vor grünem Vorhang« und den »Begonien« aus. Von dem Bemühen, aus dem Bezirk des Impressionismus in das Gebiet der neuen Kunst zu gelangen, legten Bilder wie die »Pferde im Gewittersturm« und »Der Angeschwemmte« Zeugnis ab. Die beste Lösung gelang in dem »Trauernden«, einem Gemälde, das in der Zurückhaltung und Einfachheit der Farbe, in der architektonischen Geschlossenheit der Komposition und im Ausdruck der Geste das Streben nach monumentaler Gestaltung deutlich machte. *P. E. Küppers.*

LITERATUR

Gabriel von Térey, *Die Gemälde-Galerie des Museums für bildende Künste in Budapest.* Vollständiger beschreibender Katalog mit Abbildungen aller Gemälde. 1. Abteilung: Byzantinische, italienische, spanische, portugiesische und französische Meister (372 Abbildungen). Verlag Julius Bard, Berlin 1916. Preis geb. 35 M.

Der nunmehr vorliegende Katalog der Budapester Gemäldegalerie (Abteilung der romanischen Schulen) war bereits fertig gedruckt, als der Weltkrieg entbrannte; er erscheint daher mit einer längeren Verzögerung und konnte demgemäß die neuesten Forschungsergebnisse sowie die seither erworbenen oder aus dem Vorrat hervorgezogenen Gemälde nicht mit berücksichtigen. Von dieser unbedeutenden Lücke abgesehen, bietet der mit sorgfältigster Kritik bearbeitete und in jeder Hinsicht mustergültige Katalog dem Fachmann wie dem Sammler und Kunstfreund ein äußerst wertvolles und reichhaltiges Studienmaterial. Die Budapester Nationalgalerie ist nach dem Vorgang des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums die erste große festländische Sammlung, die das Katalogprinzip der Vollständigkeit auch bei den Abbildungen durchführt. Welche Ansprüche ein derartiger Katalog in drucktechnischer Hinsicht stellt, wenn für den Benutzer die Farbenbeschreibung und die sonstigen Angaben über das einzelne Bild bequem vergleichbar neben der Reproduktion stehen sollen, ist unschwer einzusehen. Der auf diesem Gebiet bereits praktisch bewanderte Berliner Verleger Julius Bard ward bei der Bewältigung der dornenreichen Aufgabe von der Budapester Druckerei Victor Hornyánszky erfolgreich unterstützt.

Die Gesichtspunkte, nach denen der Katalog in wissenschaftlicher Beziehung bearbeitet wurde, entsprechen im allgemeinen dem zweibändigen illustrierten Werke des Kaiser-Friedrich-Museums. Der Text gibt jeweils eine kurze Biographie des Künstlers, den Gegenstand, die Beschreibung der Farben, sodann Technik, Material, Größenverhältnisse, Provenienz und Verzeichnis der Reproduktionen der Gemälde, endlich in gewissenhafter Zusammenstellung die stilkritischen Urteile hervorragender Fachleute. Daß bei den Angaben über die Provenienz da, wo die Nachprüfung noch möglich war, auch der Ankaufspreis angegeben und daß ferner der Erhaltungszustand mit berücksichtigt wurde, sei mit besonderer Dankbarkeit hervorgehoben. In letzterer Beziehung hat sich neben Dr. von Térey auch der Bilderrestaurator des Museums Joseph K. Beer verdient gemacht. Dr. Simon Meller, in Deutschland durch seine Michelangelo-Studien wohl bekannt, schickte dem Bande eine Geschichte der ehemals fürstlich Esterházyschen Galerie voraus, die man mit Interesse und unter lebhafter Würdigung der zielbewußten Förderung der jetzigen Nationalgalerie besonders unter ihrem ehemaligen Leiter Pulßky und dem gegenwärtigen Direktor lesen wird.

Charakter und Eigenart der Budapester Gemäldesammlung sind bekannt. Es ist weniger die Häufung großer Namen und weltberühmter Meisterwerke, worin die Bedeutung der Galerie besteht, als die Vielseitigkeit ihrer Ausgestaltung, die große in ihr vereinigte Zahl qualitätvoller oder kunsthistorisch bemerkenswerter Stücke aus nahezu allen wichtigen Schulen und Epochen. Der vorliegende Katalog der romanischen Schulen bietet daher sowohl dem Kenner der früheren, späteren und spätesten italienischen Malerei wie dem Liebhaber der spanischen und französischen Kunst ein weites Feld. Neben charakteristischen Werken wissenschaftlich wohlrubrizierter Künstler wird er vieles noch Problematische und Umstrittene finden, das zu neuen Studien und Bestimmungen reizt. Einige stilkritische Bemerkungen, die sich dem Unterzeichneten bei genauerem Studium einzelner Abteilungen ergaben, seien im folgenden kurz zusammengestellt; vielleicht vermögen sie in einzelnen Fällen bei dem geplanten Nachtrag oder bei einer Neuauflage des Kataloges brauchbare Hinweise zu bieten. Unter den Werken der italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts: S. 204 ff. »Albani«, Faun und Nymphe: wohl ein römischer Meister des späteren 17. Jahrhunderts. »Domenichino«, David, »Guercino«, hl. Familie und hl. Petrus: sämtlich von schwächerer Hand; das letztere Bild dem späteren Seicento angehörig. Bei der hl. Familie dürfte Mündlers Meinung (gute Kopie nach Guercino) zutreffen. Dagegen möchte bei Nr. 201 (Ruhe auf der Flucht) der Name Guercinos dem seines Nachahmers Gennari vorzuziehen sein. S. 223 »Romanelli«, Marquise de Montespan: weder R. noch ein anderer Italiener, sondern ein französischer Meister. S. 230—31 »Paolo de Matteis«, Benediktinerlegenden: die alte Benennung auf Solimena verdient vor der jetzigen den Vorzug.

In der Abteilung »Italienische Schulen des 15. Jahrhunderts« dürfte die von Berenson und Borenius dem Basaiti zugeeignete »Hl. Katharina von Alexandrien« (S. 92) noch nicht ihre definitive Stelle gefunden haben; ich halte das höchst eigenartige und reizvolle, aber durchaus nicht dem Charakter der Venezianer gegen 1500 entsprechende Bild für das Werk eines um 1510—20 tätigen Künstlers der Schule von Avignon. Der »Pontormo« (hl. Familie auf S. 116—17) kann weder mit Mündler der späten Zeit dieses Meisters gegeben noch mit Löser für eine Kopie erklärt werden. Vielmehr handelt es sich um das Werk eines Florentiners oder Südtoskaners um 1550—60. Das keinem bestimmten Meister zugeschriebene Männerbildnis auf S. 198—99, das von Venturi für Giorgione, von anderen für Pontormo, Girolamo da Carpi und Pacchia gehalten wurde, steht jedenfalls dem Rosso fiorentino bedeutend näher als allen genannten Meistern.

Auf die Bilder spanischer und französischer Schule sowie auf die italienischen Primitiven wird zweifellos von anderen Spezialforschern noch näher eingegangen werden. Es muß bei dieser kurzen Anzeige genügen, auf die Bedeutung und den hohen wissenschaftlichen Wert der neuen Arbeit Dr. von Téreys hingewiesen zu haben; — ob, wie zu hoffen wäre, dieser zukunftsvolle neue Katalogtyp auch seitens anderer Galerien baldige Nachfolge finden wird, hängt ja unter den gegenwärtigen Verhältnissen von dem guten Willen der Direktoren und der Unternehmungslust der Verleger erst an allerletzter Stelle ab. *Hermann Voss.*

VERMISCHTES

Der Konservator der Kunstdenkmäler Thüringens, Professor Dr. **Georg Voß** in Berlin, gibt im Auftrag der thüringischen Regierungen als Abschluß der Inventarisation der Kunstdenkmäler der thüringischen Staaten ein Wartburgwerk heraus.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 42. 14. September 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer

DRESDNER KUNSTAUSSTELLUNG

Die Künstlervereinigung Dresden hat ihrer wohlgelungenen Sommerausstellung von Ölgemälden und plastischen Werken unmittelbar eine nicht minder gelungene Ausstellung von graphischen Arbeiten, Aquarellen und Pastellbildern folgen lassen, ein nicht geringes Zeugnis ihrer Tatkraft und ihres Lebenswillens. Die Ausstellung umfaßt 590 Bilder der verschiedensten Arten, darunter eine Sonderabteilung von Käthe Kollwitz mit 85 Blättern, sowie kleinere Ausstellungen in eigenen Räumen von Otto Hettner und Richard Dreher. Dazu kommt die von Leipzig übernommene Sonderausstellung Der junge Klinger mit 63 Werken, die in der Hauptsache den Herren Dr. G. Hirzel und Gustav Kirstein in Leipzig gehören und von diesen sowie anderen Verehrern Klingers, wie Max Lehrs, in dankenswerter Weise hergeliehen worden sind. Sehen wir weiter, daß auch der verstorbene Franz Marc mit 35 Blättern vertreten ist, daß auch Zeichnungen von Leibl und Kaspar David Friedrich sowie Aquarelle von Hans Thoma vorhanden sind, so ergibt sich im Verein mit den Werken der Mitglieder und Gäste der Künstlervereinigung Dresden eine ungemein reizvolle Mannigfaltigkeit der künstlerischen Persönlichkeiten und Leistungen, ohne daß die Einheitlichkeit der Ausstellung darunter litte. Nicht zum geringsten Teil rührt der angenehme Gesamteindruck der Ausstellung von ihrer geschmackvollen Anordnung her, die von jeher die Dresdner Ausstellungen ausgezeichnet hat. Die Eingangshalle zieren eine Anzahl Gipsgüsse von Werken der französischen Schule des 12. bis 14. Jahrhunderts aus den Kathedralen zu Amiens, Beauvais und Chartres, die in der Geradheit der Auffassung wie in der schlichten Kraft der Empfindung den Bestrebungen mancher unserer jungen Bildhauer merkwürdig nahe stehen. Sie entstammen der Dresdner Skulpturensammlung.

Mehr noch als die Gemäldeausstellung zeigt diese graphische Schau das Vorherrschen des Expressionismus, die Nötigung für den Beschauer, auf Ausdruck und Stimmung, ornamentale und dekorative Auswirkung auch lebendiger Formen, Stilisierung bis zur Unkenntlichkeit der zugrunde liegenden Motive, Verlebendigung und Rhythmisierung der Linien einzugehen, wenn er den richtigen Genuß der Werke haben will. Scharfes Sehen, einläßlich durchgeführte Zeichnung trifft man nur ganz vereinzelt; Vereinfachung, Wirkung nur durch die Form und mit dem geringsten Aufwand von Mitteln sind Ziel und Streben der meisten. Bei Skizzen, flüchtigen Notizen von Natureindrücken und Einfällen ist dieses Vorgehen als künstlerisch selbstverständlich zu werten, bei anspruchsvolleren Arbeiten wird man nicht immer von der inneren Notwendigkeit überzeugt; doch wird man der aufstrebenden Jugend leicht den noch ungeklärten Drang nach Neuem, Eigenem nachfühlen.

An der Spitze der Dresdner Künstler stehen, wie in den vorigen Ausstellungen, Robert Sterl und Otto Gußmann. Sterls Zeichnungen von Steinbrechern, Lastträgern und Schiffsziehern zeigen seine unübertreffliche Kunst, die Bewegungen hebender, wuchtender, zuschlagender, ziehender, kurz mit aller Kraft körperlich arbeitender Männer auf das überzeugendste festzuhalten; seine Aquarelle von der Wolga, aus Kasan und Moskau geben farbige Eindrücke bei sicherer lockerer Formgebung eindringlich wieder. Von Gußmann sehen wir u. a. in Zeichnungen ein sprechendes Selbstbildnis und eine Reihe Landschaften stark vereinfacht und in knappster Weise auf das Wesentliche und Wirksame zurückgeführt; dazu die wohlabgewogene Komposition Christus zwischen Kriegern, Entwurf zu einem Wandgemälde für Ehingen. Paul Rößlers farbige Kompositionen nackter Menschenpaare mit biblischem Hintergrund zeigen den monumentalen Zug des für die große Fläche schaffenden Künstlers; sein Gedenkblatt der Stadt Dresden zeigt eine Dresda mit zwei Kindern, neben ihr einerseits das Alter die Jugend im Ackerbau unterweisend, anderseits mit dem Schwert umgürtend: das Ganze ist rein auf das Figürliche beschränkt, groß und mit wuchtigem Ernst gesehen. In eben diesem Saale sehen wir eine Zeichnung von Kaspar David Friedrich — Strand auf Rügen — in feierlich ernster Stimmung, daneben einen trefflichen Leibl: Halbfigur eines Mädchens in der Stube, flandrische Skizzen von Waldemar Rösler †, dann von Graf Leopold v. Kalckreuth zwei ansprechende Bilder: Bauernhof und Pflügender Bauer (Aquarell), von Otto Lange einen blutigen Christuskopf mit der Dornenkrone sowie eine Madonna in mandorlaartiger Umrahmung, beides farbige Holzschnitte, die Ausdruckskraft mit ornamentaler Wirkung zu vereinigen suchen.

Ein kleinerer Raum ist Richard Dreher überlassen, der hier in gegen fünfzig Zeichnungen und Holzschnitten sein vielseitiges Können und Suchen bezeugt. Die stark vereinfachten Landschaften — Felder mit einem einsamen Haus, zuweilen mit bergigem Hintergrund — sind zum Teil ähnlich wie bei van Gogh durch die Linienführung eigenartig belebt; die noch strenger stilisierten Holzschnitte wirken durch den starken, wohlausgeglichenen Gegensatz zwischen tiefem Schwarz und dem stehengelassenen Papierton. Den entsprechenden kleinen Raum auf der anderen Seite haben Curt Hermann, Ludwig von Hofmann und Ernst Richard Dietze inne. Her-

mann bewältigt seine landschaftlichen Eindrücke reinweg durch geschickt hingesetzte Farbflecken in sonnigheller Wirkung. Von Ludwig von Hofmann sehen wir allerlei Skizzen und Entwürfe: Im Tanzschritt, Lastträger, Die Schalmei u. a., die des Künstlers feinen Sinn für Rhythmus, Linienfluß, geschmackvolle Farbengebung und dekorative Wirkung in phantasievollen Erfindungen und Eindrücken bekunden: hier waltet apollinisches Kunstgefühl in beruhigter Harmonie. Ernst Richard Dietze — als Soldat in Mazedonien — hat die starken farbigen Eindrücke und die landschaftlichen Stimmungen, die dort seinem Auge begegneten in vortrefflichen Aquarellen festgehalten: Markt, Kaisers Geburtstag in Mazedonien einerseits, Wardartal und Morawatal anderseits sind gute Beispiele seiner im Kriege neu befruchteten Kunst.

Der große südliche Ecksaal ist ganz Käthe Kollwitz gewidmet: in 75 Zeichnungen und Radierungen erhält man einen weiten Überblick über das wuchtige Schaffen der Berliner Künstlerin. Wir sehen ihre bekannten und berühmten Bilderfolgen Bauernkrieg und Weberaufstand, dazu zahlreiche Skizzen, Entwürfe, Einzelzeichnungen und Vorarbeiten für diese großen Werke, auch für die Radierung Abschied, zum Steindruck Pieta, zu der Radierung Inspiration, verschiedenartige ausgezeichnete Selbstbildnisse der Künstlerin und zahlreiche Einzelradierungen, wie die Carmagnole, Die Mutter am Bett des toten Kindes, Tod und Frau um ihr Kind ringend, Kampfszene aus Germinal, Exlibris Hans Kollwitz, Betendes Mädchen, Das Warten, Frau in Angst (Z.), Blinde Frau mit Knaben (Z.) usw. Starke erschütternde Eindrücke nimmt man bei Käthe Kollwitz immer von neuem mit, mag man die Blätter auch längst schon kennen, sie büßen nichts von ihrer Wirkung ein. Käthe Kollwitz kennt freilich vom Arbeiterleben nur die schwärzeste Seite: soziales Elend, Leiden, Entbehrung, stumpfe Ergebenheit in Schicksal und Fügung, endlich einmal Empörung und Kampf. Das Monumentale, die Größe, das Erhebende, das in der Arbeit liegt, wie es Meunier sah, all das liegt Käthe Kollwitz fern. Auch ganz ausnahmsweise sieht man einmal eine Arbeitermutter in ihrem Mutterglück, sonst ist das ganze Werk der Künstlerin eine tief eindringliche soziale Predigt, der Ausdruck leidenschaftlichen Empfindens mit dem Unglück, innerlicher Empörung über unterdrückte menschliche Würde, unverschuldete Not und Leid. Das liegt weit ab von der Armeleutmalerei, die einst in der Zeit der aufkommenden Freilichtmalerei nur eine Mode war ohne inneren Beruf der Malenden. Ein tiefer, sittlicher Ernst geht durch ihr Schaffen, eine Kraft des Empfindens, der Leidenschaft, die nicht leicht überboten werden kann. Und all das ist künstlerisch durchgestaltet, bis ins Letzte mit echten graphischen Mitteln ausgedrückt, ohne daß uns der Formwille der Künstlerin sonderlich zum Bewußtsein kommt, die Form ist aufgegangen im Ausdruck, die höchste Leistung der Kunst. Wie viel gewaltiger wirkt das als die kubistischen Spielereien mancher junger Künstler, die noch nicht mit ihren Zielen im reinen sind! Auch die Zeichnungen der Künstlerin, die Einzelstudien zu späteren Werken, die Akte und Skizzen zeigen durchgehends den großen Ernst der Künstlerin, der nichts an flüchtigem Eindruck liegt, die vielmehr überall zum Wesentlichen, zum Kern vordringt, und was sie schafft, eindringlich vorbereitet. Auch hierin liegt Vorbildliches und echt künstlerische Größe.

Der Saal am entgegengesetzten Ende der Ausstellung ist Max Klinger gewidmet, und zwar wie kürzlich in Leipzig dem jungen Klinger der Jahre 1874—1884, also von seinem 17. bis zu seinem 27. Lebensjahre. Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein! Dort die reife, mit sich vollkommen fertige Künstlerin, hier der werdende Künstler — dort ein einseitiger, abgeschlossener Gedankenkreis, hier eine unbegrenzte Fülle gärender Ideen, Versuche, Vorstöße nach den verschiedensten Richtungen: Bildnisse, Landschaften, dekorative Entwürfe, witzige Einfälle für Einladungskarten, Illustrationen für Dichtungen, biblische, antike, phantastische Motive, Naturabschrift, Stilisierung, flüchtige Skizzierung, streng durchgeführte Zeichnung, kurzum die bunteste Mannigfaltigkeit, die man sich denken kann.

Die ältesten Stücke sind ein paar im Familienkreise gezeichnete Hundebilder des fünfzehnjährigen Knaben, dann folgt eine nicht unebene und Größeres verheißende Allegorie für ein Karlsruher Künstlerfest 1873, eine schon groß gesehene Landschaft bei Plagwitz von 1874, ein Charon, eine »Phantasie« und ein Selbstbildnis des jungen Karlsruher Kunstschülers, wie er als schlanker Jüngling mit rotem Haar in Hemdsärmeln vor der Staffelei stehend einen antiken Gipskopf abmalt, ein Stück eigenen Erlebens und ein Stück künstlerischer Erziehungsgeschichte von verheißendem künstlerischen Wert. Die mit Feder und Kohle gezeichneten liebenswerten Bildnisse von Klingers Vater und Mutter aus den Jahren 1875 sind 1876 sind schon Ergebnisse eines gediegenen Könnens in edel-natürlicher Auffassung, die ebenso wie der Gelehrte und der Naturforscher aus derselben Zeit Klinger auf der Bahn einer dem individuellen Vorbild nachgehenden natürlichen Kunst zeigen, die er dann bald verlassen hat. Mit dem Tod, der seine Memoiren schreibt, kommen wir dann in die Berliner Studienzeit Klingers, der 1876 mit Gussow von Karlsruhe nach Berlin übersiedelte. Er war damals »der Stolz und die Bewunderung« seiner Mitschüler bei Gussow, die in ihm mit vollem Recht das große Genie erkannten und verehrten und sein Lob nach allen Seiten ausposaunten. »Sie trugen ihren Benjamin auf den Händen und schworen, daß er den Ruhm aller jetzt lebenden deutschen Künstler in Schatten stellen werde. Mittlerweile ging er groß und schlank mit seinem dicken, gekrausten roten Haar still und verschlossen unter ihnen, stimmte mit einem Nicken, doch ohne sich weiter einzulassen in ihre (nihilistischen, sozialistischen, atheistischen, naturalistischen, materialistischen, egoistischen usw.) Theorien ein, im voraus überzeugt, daß nur die extremste Anschauung die wahre sein könne und im übrigen so verloren in sein inneres Walten, so in Anspruch genommen von seinen fruchtbaren Träumen, so unablässig fabelhaft produktiv, daß er nur wenig Zeit

zum Philosophieren fand.« Auf diese Schaffensfreude gibt die Ausstellung einzelne Ausblicke: Wir erinnern uns, daß er 1878 in der großen Berliner Ausstellung mit den zehn Federzeichnungen »Phantasien über einen gefundenen Handschuh, der Dame, die ihn verlor, gewidmet« herauskam, daß er etwa zu derselben Zeit auch die acht Zeichnungen zum Thema Christus ausstellte, auch den von Räubern überfallenen Spaziergänger, daß die damalige Kritik der Zeitschrift Die Gegenwart schrieb: »Von der Ausstellung 1878 wird man in Zukunft sagen: Hier stellte Max Klinger zum ersten Male aus«. Auch Ludwig Pietsch schrieb voll Bewunderung über Klingers erste Werke; die Nationalgalerie kaufte die Zeichnungen zum Thema Christus. In der Dresdner Ausstellung sehen wir erneut diese zehn Federzeichnungen zum Handschuh (Bes. F. Schaper, Berlin), eine Kneipzeitung der Gussow-Klasse, eine Einladungskarte zum Akademieball, den Dekorationsentwurf für eine Saalwand, Entwürfe zu dem berühmten Blatte Die Chaussee und zum Richterspruch, ein Beweis, daß ihn die Dramen und das Radierwerk VII schon in Berlin beschäftigten, dann eine Feder- und Tuschzeichnung zum Thema Christus, zwei anziehende Blätter einer leider nicht vollendeten Folge Vom Pfeile getroffen (Besitzer G. Kirstein), auch ein Aquarell Am Elsterkanal (Bes. G. Hirzel, Leipzig) u. a.

Wir erinnern uns weiter, daß Klinger nach jenen Anfangserfolgen auf zwei Jahre aus Berlin verschwand, daß er 1879 und 1880 ganz zurückgezogen erst in Brüssel, dann in München lebte, daß er eine langwierige, erschöpfende Krankheit durchmachte, daß 1880 in Brüssel die Radierungen zu den Ovidischen Opfern erschienen, daß er in München lebte »wie in sein Zimmer eingemauert, ohne mit einem einzigen Menschen zu verkehren, ohne im Verlauf von fünf Monaten nur ein einziges Mal seinen Fuß in die Pinakothek zu setzen, die er nie gesehen hatte, ausschließlich der Ausarbeitung seines großen Werkes Amor und Psyche nach Apulejius hingegeben«. Auch aus dieser Zeit weist die Dresdner Ausstellung bemerkenswerte Zeugnisse von Klingers unablässigem Schaffen auf. Aus Brüssel sehen wir Entwürfe zu den Ovidischen Opfern, Anrufung, Narziß und Echo (Besitzer G. Hirzel), zu den Intermezzi: Bergsturz (G. Kirstein), Amor, Tod und Jenseits (Frau Marie Nachod), zu Ein Leben: Träume (G. Hirzel); aus Leipzig und München Entwürfe zu Amor und Psyche: Hochzeitszug, zu einer illustrierten, leider nicht zustande gekommenen Ausgabe des Faust II. Teil (Bes. Kirstein und Hirzel), schließlich auch noch das humoristische Ölbild Gesandtschaft von 1880 (Bes. Frl. E. Königs, Berlin), das auch noch in einer zweiten Fassung von 1882 (Bes. W. von Seidlitz) vorhanden ist.

Wir erinnern uns endlich, daß Klinger von München wieder nach Berlin ging und dann für eine Reihe von Jahren seinen Aufenthalt in Paris nahm, um dort die französische Malweise, die er — mit Recht für damals — allein als mustergültig anerkannte, kennen zu lernen. Aus dieser Berliner Zeit sehen wir u. a. den ersten flüchtigen Entwurf zu dem berühmten Blatte An die Schönheit (Bes. Max Lehrs) und eine Studie zu den Dramen (Bes. G. Hirzel), aus der Pariser Zeit aber vor allem Studien zu den Folgen Vom Tode und zu Eine Liebe: zu Blatt 1 drei, zu Blatt 4 vier Entwürfe (Bes. G. Kirstein), die da zeigen, daß Klinger nicht selten die erste Fassung zu einem Bilde völlig verwarf und durch eine zweite ersetzte. Ein vollständig und reich durchgeführtes Blatt gibt eine anmutige Illustration zu Goethes Gedicht Lillis Park. Die Entwürfe zu zwei Wandbildern in der Villa Albers erinnern daran, daß Klinger schon damals einmal sich als Raumschmücker und Monumentalmaler zu betätigen Gelegenheit fand. Mit zwei stark gegensätzlichen Federzeichnungen Frau mit Tragkorb und Hund: Vision Salome und Der Kürassier (beide im Besitz von G. Hirzel) schließt die Reihe dieser Jugendwerke Klingers, die uns das Werden so vieler hervorragender Werke des Künstlers, sein gewissenhaftes Naturstudium, seine scharfe Beobachtung der Natur, sowie seine reiche Phantastik und sein gewaltiges, nie rastendes Verarbeiten von äußeren und inneren Eindrücken augenfällig und eindringlich veranschaulichen. Angesichts dieses großartigen umfassenden Schaffens wirkt es nur unfreiwillig komisch, wenn Verteidiger der modernen expressionistischen Kunst Klinger zu verkleinern suchen, indem sie sagen, er habe erst gedacht und dann geschaffen. Die geistvertiefte Kunst Max Klingers, deren Anfänge wir in der Dresdner Ausstellung sehen, gehört zu den stolzesten Bestandteilen unseres künstlerischen Besitzes, sie ist eine echt deutsche Ausdruckskunst. Mit Recht hob schon in den 1880er Jahren ein dänischer Kritiker hervor, daß in Klinger, obwohl es (damals!) zu seinem Glaubensbekenntnis gehörte, kein Nationalgefühl zu haben, etwas Urdeutsches stecke, etwas von der metaphysischen Phantastik Jean Pauls und E. Th. A. Hoffmanns, etwas von der Innigkeit und dem tiefen Schönheitssinne Franz Schuberts, und dabei habe er doch sein eigenes, weit mehr modernes Element, neue Formen für eine neue Innigkeit, neue Ausdrücke für Sehnsucht, Wollust, Humor, Selbstironie und das große melancholische Pathos. Jeder Stoff, den er berührt, verjünge sich durch die persönliche nervöse Art, mit der er den Stoff anpacke, und diese Form von Nervosität komme erst in der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor. Seine Phantasie bohre sich gleichsam in den Mittelpunkt, von dem die schwellende Fülle des Lebens ausgeht, schaffe mit, schaffe um, bilde neue Organismen, neue Fabeltiere, neue Ausdrücke für Gefühle, neue oder erneute Sinnbilder für Glückseligkeit, Entbehren, Schrecken und Vernichtung. Was der dänische Kritiker damals erkannt und ausgesprochen hat, hat sich als wahr und zuverlässig erwiesen. Max Klingers Kunst ist echt, echt künstlerisch-poetisch und echt deutsch. Uns noch einmal gezeigt zu haben, wie diese Kunst ward, wie dieser Träger deutsch-künstlerischen Geistes in die Öffentlichkeit trat, ist ein Verdienst der Veranstalter dieser Ausstellung, das ihnen nicht hoch genug angeschlagen werden kann.

PAUL SCHUMANN.

(Schluß folgt)

MATTHYS MARIS †

Mit Matthys Maris (1839–1917), der am 22. August in London verschieden ist, ist nun auch der letzte der Gebrüder Maris und zugleich der letzte Paladin der sogenannten Haager Schule dahingegangen. Er wird gemeiniglich zu dieser Schule gerechnet, obwohl die Bande, die ihn mit dem Haag und überhaupt mit Holland verbinden, sehr lose gewesen sind. Gewiß, er ist im Haag geboren, hat dort die Akademie besucht und hat in seiner ersten Zeit holländische Landschaft und holländische Menschen auf holländische Art gemalt; aber seit 1869, also von seinem dreißigsten Lebensjahr ab hat er dauernd von seinem Vaterland getrennt gelebt, offenbar weil er sich da nicht heimisch fühlte, wie zwei andere berühmte Landsleute, Vincent van Gogh und — Alma Tadema. Er mutet unter seinen holländischen Zeitgenossen denn auch wie ein Gewächs von fremdem Boden an, wie eine seltene und kostbare Treibhauspflanze, die in der gesunden und etwas nüchternen holländischen Atmosphäre nicht gedeihen konnte. Vielleicht, daß sich in ihm die fremde Abstammung geltend machte, von der man bei seinen Brüdern allerdings nichts verspürt: die Familie war aus Böhmen hierher verschlagen, sein Großvater, aus Prag gebürtig, war als Soldat unter Napoleon überall in der Welt herumgekommen und schließlich im Haag hängen geblieben. Vielleicht aber ist dies Herausgewachsensein über den beschränkt nationalen Stoff- und Dunstkreis gerade dem Genie überhaupt eigentümlich, das dadurch in einer der ganzen Menschheit verständlichen Sprache redet, wie das ein Beethoven ebenso tut wie ein Rembrandt oder ein Shakespeare. Fest steht, daß Matthys Maris mehr als alle seine Landsleute fremde Anregungen in sich aufgenommen und verarbeitet hat, und zwar zu etwas ganz Selbständigem und Persönlichem. Was auf ihn wie auf keinen zweiten Holländer gewirkt und seine Kunst in eine so abweichende Bahn gedrängt hat, ist zweifellos die Romantik und zwar in ihrer deutschen Form gewesen, die Schöpfungen eines Schwind, eines Kaulbach und eines Rethel und anderer, die er auf einer Ausstellung in Köln 1860 Gelegenheit hatte zu studieren. Aber was diesen meistens abging, die Tradition im Handwerklichen, die Beherrschung des Faches und das feinere Farbengefühl, das brachte er gerade von zu Hause mit. Dazu kam dann bei ihm noch seine größere und umfassendere Menschlichkeit, die ihn Tiefen sehen und Schleier lüften ließ, von denen sich die im Grunde doch harmlosen und oberflächlichen, hausbackenen und kleinbürgerlichen deutschen Malerromantiker nichts träumen ließen. Die Romantik geht bei Maris, im Gegensatz zu den deutschen Meistern, mit einem ganz erstaunlichen Realismus, einer besonders scharfen Beobachtungsgabe Hand in Hand. Echt romantisch ist die Grundstimmung, die aus Sehnsucht und Wehmut in wunderbarer Weise gemischt ist; man fühlt stets ein Unbefriedigtsein, eine leise Trauer heraus, und das entsprang wohl aus einer übergroßen Empfindlichkeit und Reizbarkeit des Künstlers, die ihn schließlich auch dazu trieben, sich von der Welt zurückzuziehen und die letzten vierzig Jahre in der Einsamkeit der Großstadt zu verbringen. Die Brüder von Matthys gingen als typische Holländer ganz auf in der Wirklichkeit, die sie umgab, und ihre Kunst ist ein nie enden wollender Hymnus auf die stille Schönheit ihres Vaterlandes. Matthys konnte diese schlichte, alltägliche Wirklichkeit auch darstellen, ebensogut wie seine Brüder. Davon legen die frühen Bildnisse, die man von ihm kennt, das geradezu Klassische eines Mannes im Besitze des Herrn C. T. L. de Wild im Haag, das er mit 18 Jahren malte, und die verschiedenen Landschaften mit Staffage (oder Figurenbilder mit landschaftlichem Hintergrund), wie die kleinen Bildchen mit im Vordergrund hantierenden Personen und den Häuserkulissen im Hintergrund, die sich im Städtischen und im Reichsmuseum in Amsterdam befinden, ein beredtes Zeugnis ab, dann der Hof mit der waschenden Frau im Vordergrund, aus der Sammlung Neervoort van de Poll, durch eine feine Radierung von Zilcken festgehalten, und endlich in ganz besonderem Maße die Souvenir d'Amsterdam genannte Stadtansicht im Rijksmuseum. Hier ist eine typisch holländische Wirklichkeit dargestellt, wie wir sie alle kennen, und wie sie auch ein Jakob Maris oft zum Vorwurf genommen; dem er in diesen Werken auch sehr nahe steht. Und doch ist bei näherer Betrachtung der Unterschied groß; zuerst in farblicher Hinsicht, denn die Werke von Matthys sind toniger, bleicher könnte man sagen; und dann, und das scheint uns das Wesentliche, sie sind von einer nicht definierbaren, verträumten Stimmung erfüllt. So erscheinen einem die Dinge nur in den alles verklärenden Erinnerungen; deshalb liegt auch so eine eigentümliche Ruhe in diesen Werken. Nicht dieses oder jenes Einzelne, nicht diese altersgrauen Giebel, nicht jene altmodische Zugbrücke hat der Maler darstellen wollen, sondern das Gefühl der Beruhigung, das ihn bei der Erinnerung an jene zeitlich und räumlich ferne Örtlichkeit beschlich. Der Souvenir d'Amsterdam ist 1871 in Paris entstanden. Bei Jakob Maris fühlt man stets die unmittelbare Gegenwart, das Momentane und Flüchtige einer Naturstimmung, eines Natureindrucks, bei Matthys ist alles zeitloser, jenseits von Zeit und Raum, sub specie aeternitatis gesehen; man befindet sich hier stets in einem gewissen Abstand von den Dingen, ein dünner Flor trennt sie von uns, alles Laute und Harte, Heftige und Schrille mildernd und dämpfend.

Die künstlerische Entwicklung von Matthys ist sehr schnell gegangen; wenn man von den paar schülerhaften Rotterdamer Ansichten absieht, die er für Lithographien der holländischen »Kunstchronyk« 1855 gezeichnet hat, steht er als Bildner der Wirklichkeit gleich als fertiger Maler da. Der meisterhafte Akt eines sitzenden Negerjungen, der im Oktober vorigen Jahres bei Fred. Muller in Amsterdam versteigert wurde, ist 1856 datiert; das schon erwähnte Brustbild eines bärtigen Mannes aus dem Besitze des Herrn de Wild im Haag entstand 1857, und das faszinierende Selbstbildnis (nur Kopf) ist vom Jahre 1860. Auch verschiedene Landschaften haben wir vom Maler aus dieser Zeit, dann Stilleben, wovon das Mesdag-Museum im Haag in dem Widderkopf solch eine treffliche Probe besitzt. Unselbständig und schwach ist Maris dagegen in seiner ersten größeren freien Komposition, einem echt romantischen Vorwurf, der Rückkehr des verlorenen Sohnes an das Sterbebett der Mutter; von diesem aus dem Jahre 1857 stammenden Bilde liegt auch eine interessante, einigermaßen abweichende, nur in Umrissen ausgeführte Vorstudie vor, die in auffallender Weise den Einfluß von Rethel zeigt. Aber abgesehen von gut erdachten und getroffenen Einzelheiten, so dem beseligten Ausdruck der toten Mutter und dem unglücklichen, entsetzten des zu spät gekommenen Sohnes, mutet das Werk doch als Ganzes als das Erzeugnis äußerlicher Theaterromantik und kinomäßiger Melodramatik an.

Die ihm gemäße Form der Romantik sollte Maris erst später finden. Eine Reise nach Deutschland, dem Schwarzwald und der Schweiz führte seinen romantischen Neigungen neue Nahrung zu und lieferte ihm neue Motive und vor allem Staffage und Kulissen. Manche altertümlichen Winkel, zinnengeschmückte Schlösser, gotische Kirchen, die er auf der Reise gesehen hatte, kehren von da ab in den verschiedensten Variationen in seinen Werken wieder; mit Vorliebe geben sie die in einem zarten Dunst ver-

schwimmenden Hintergründe in seinen Gemälden und bilden oft mit den deutlich und bestimmt mit echt holländischer Liebe zum Kleinen dargestellten Vordergründen einen eigenartigen Kontrast. Von verschiedenen Örtlichkeiten entwarf er auch topographisch ziemlich getreue Abbilder, aber erfüllt von einer Verträumtheit, einem idyllischen, märchenhaften Frieden, wie sie nur ein Matthys Maris auf die Leinwand zu zaubern weiß. So bestehen Bilder von Lausanne, von Neufchatel und dem deutschen Freiburg. Dann gibt es auch Zeichnungen von ihm von Schwarzwaldgehöften, die von Thoma sein könnten.

Ein längerer Aufenthalt in Paris (1869—1872), wo er wie ein anderer berühmter Konfrater seiner Zunft, Courbet, am Kommuneaufstand teilnahm, scheint keine nennenswerten Spuren in seiner Kunst hinterlassen zu haben; höchstens im Technischen. Verschiedene Landschaften fallen in diese Zeit, so unter anderem eine Ansicht von Montmartre mit zwei Windmühlen auf dem Gipfel (1872, in der Sammlung William Burrel) und die schon erwähnte Erinnerung an Amsterdam (1872). Seit seinem Pariser Aufenthalt taucht auch eine liebliche Mädchengestalt in seinen Werken auf, die seine Phantasie nie wieder los gelassen hat. Merkwürdigerweise hat sie aber gar nichts Französisches an sich, es ist im Gegenteil ein echt deutscher Typus, die richtige Gretchenfigur. Noch ganz unschuldiges Kind ist sie auf einem Bild im Grase auf dem Rücken liegend dargestellt, mit den großen dunklen Augen träumerisch ins Weite blickend, während sich über ihr in der Luft Schmetterlinge tummeln (1874, Sammlung William Burrel). Es gibt noch eine andere Fassung dieses Motivs aus demselben Jahre, da liegt sie auf der Seite, etwa in Dreiviertelfigur, und hat das Köpfchen mit den tiefen Rätselaugen dem Betrachter zugewendet (Sammlung Andrew Maxwell). Dann zur Jungfrau herangereift, mit demselben langen, lose herabhängenden Haar füttert sie Hühner auf einem Hof (1872, Sammlung John Day), oder sie sitzt an einem Spinnrocken, ein schmächtiges Persönchen mit einem geheimnisvollen, sphinxartigen Ausdruck in dem großen dunklen Augenpaar (1873, Sammlung Neervoort van de Poll, Leihgabe im Rijksmuseum). Als zarte Mädchengestalt von besonderer Anmut erscheint sie ein anderes Mal mit einer Blume in der Hand, die sie wie abwesend und traumverloren und abgewendet in eine Vase zu anderen Blumen stecken will (1871, Sammlung Agnus). Erdenschwerer, voller und reifer, man möchte auch sagen, deutscher hantiert sie dann mit einem eigentümlich nachdenklichen und verdrossenen Ausdruck, in einer Küche am Herd (1872, Museum Mesdag). Später macht diese Gestalt noch mehr Metamorphosen durch, sie verflüchtigt sich zu einer elfenhaften Märchenprinzessin, aus dem Gretchen wird ein Dornröschen, das auf seinen Ritter wartet; als solches ist sie übrigens schon angedeutet auf dem obengenannten Bild der Spinnerin, wo in dem undeutlichen Hintergrund der erlösende Ritter naht. In den unbestimmten Gestalten eines Liebespaares glaubt man sie dann auch noch zu erkennen.

Andere sehr eigenartige Paraphrasen seines weiblichen Ideals sind die Brautdarstellungen, so die irdische Braut, nur Kopf, von Nebel umflossen, im Städtischen Museum in Amsterdam, sodann als Ganzfigur, lebensgroß, aber noch mehr aufgelöst und verflüchtigt, auf einem Gemälde, das vor einigen Jahren kurze Zeit im Rijksmuseum zu sehen war, wo eine geheimnisvolle, dichte Wolke gleichsam liebkosend die sich hingebend anschmiegende Braut umfängt, eine moderne Fassung der Jupiter-Io-Sage; und endlich als himmlische Braut, asketisch abgemagert, mit dunklen ernsten Augen, deren Blick nach innen gerichtet ist im Museum Mesdag im Haag.

Wie in den Brautbildern, so sind auch in einem andern gern vom Maler behandelten Vorwurf die Nachwirkungen der alten Romantik zu verspüren, die eine Vorliebe für bestimmte besonders »romantische« Momente im menschlichen Leben hatte, nämlich den Darstellungen des Taufganges. Es gibt verschiedene Variationen dieses Motivs. Die abgerundetste Komposition, mit vielen Figuren, ist wohl der Gang zur Kirche, der in einer sehr großen und schönen Radierung von Zilcken vervielfältigt worden ist. Intimer und inniger im Ausdruck ist die nur auf drei Figuren beschränkte Darstellung der Heimkehr von der Kirche; die Personen sind eben aus dem gotischen Kirchenportal getreten, ganz links, schon dem Hintergrund zugewandt die Großmutter, in der Mitte als Hauptperson die Mutter mit dem Täufling auf dem Arm, und rechts auf den Stufen der Kirche der Vater (1873, Sammlung Greenshields). Hier ist die Taufe wirklich als eine bedeutungsvolle Handlung, nicht in kirchlichem, sondern in menschlichem Sinne gefühlt. Ist in diesen Darstellungen des Taufganges alles bestimmt und deutlich, so ist in mysteriöse Dämmerung derselbe Vorgang gehüllt in einem Aquarell, das sich früher im Besitz der Firma Agnew befand; im Zwielicht des verscheidenden Tages, der am Himmel noch einige helle Wolkenstreifen sehen läßt, stehen die Figuren vor einem hohen dunklen Kirchturm.

Einen ähnlichen Prozeß wie seine Figurenbilder machen auch seine Landschaften durch. Auch hier geht der Weg von einer bestimmten, konkreten Wirklichkeit, die allerdings immer in einen besonderen Duft unaussprechlicher Poesie getaucht ist, wie der Landschaft mit den drei Mühlen (1871) zu einer erträumten oder zu einer durch die Erinnerung bleich und schemenhaft gewordenen Welt, in der alles Bestimmte und Feste wie in einem Nebel verschwimmt und man nur mit Mühe Reminiszenzen an die Wirklichkeit zu erkennen vermeint. Ein charakteristisches, sehr feines Werk dieser Art ist der Waldesrand im Städtischen Museum in Amsterdam, auf dem man erst bei gründlichem Studium aus dem zarten grauen Duft bestimmte Umrisse von ein paar dünnen Birkenstämmchen und vorne auf der Wiese grasenden weißen Ziegen sich loslösen sieht. Hierher gehört auch eine Landschaft aus dem Museum Mesdag. Vielleicht ist Turner, den Maris in London kennen gelernt haben muß, von Einfluß auf diese Entwicklung gewesen. Werke aus seiner letzten Londoner Zeit kennt man gar nicht; man weiß nur, daß er nie zufrieden mit dem, was er geschaffen, seine Arbeiten immer wieder veränderte, übermalte und oft überhaupt zerstörte. Ein wirklicher Überblick über das Werk des Meisters wird sehr erschwert, da das meiste von ihm sich in Privatbesitz befindet, zum Teil in England und den Vereinigten Staaten, und eine größere Ausstellung seiner Arbeiten nie stattgefunden hat. — Außer Gemälden und Zeichnungen hat Maris auch sehr feine Radierungen gemacht, von apartem märchenhaften Reiz, die aber auch sehr selten sind, weil von einer Platte oft nur wenige Abzüge genommen worden sind. Zilcken beschreibt in seinen »Peintres hollandais modernes, Amsterdam 1893« acht Stück; es gibt aber wohl mehr. Das Amsterdamer Kupferstichkabinett besitzt jedenfalls von ihm noch zwei, die Zilcken nicht bekannt waren, nämlich eine Landschaft mit Corotschen Bäumen, nach Peppercorn, und eine sitzende Märchenprinzessin mit einem See (?) im Hintergrunde.

Über Matthys Maris als Mensch brachten die englischen und holländischen Zeitungen anläßlich seines Todes manches Interessante. Der schon seit Jahrzehnten einsam in London hausende Sonderling war nach alledem nicht das, was man einen Menschenfeind nennt; er haßte nur das Geld, dessen bloße Berührung nach seiner Meinung schmutzig machte,

und den modernen Mammondienst, der den Menschen und besonders den Künstler so erniedrigt, daß er sein Heiligstes meistbietend prostituiert. Den Kunsthandel verfolgte er deshalb mit einem unauslöschlichen Hasse. Und doch hat ihm der Londoner Kunsthändler van Wisselingh ein sorgenfreies, wenn auch bescheidenes Dasein ermöglicht. Daß er in ärmlichen Verhältnissen, in einem Armeleuteviertel, hat hausen müssen, ist ein Märchen. Westborne Grove 18, wo er die letzten zehn Jahre gelebt hat, war eine Mittelstandsgegend. *M. D. HENKEL.*

NEKROLOGE

Als ein Opfer der Augustschlacht in Flandern fiel der Düsseldorfer Bildhauer **Walter Scheufen.** Wie der jüngere G. v. Bochmann, der vor ihm den Heldentod starb, war er ein Schüler des Akademieprofessors Karl Janssen. Ein reizvoller weiblicher Akt »Jugend« ist nachträglich zum ehrenden Andenken des erst 37jährigen Künstlers in der Ausstellung des Düsseldorfer Kunstpalastes aufgestellt worden.

Hamburg. Am 1. September ist **Joh. Wilhelm Cordes,** der Direktor und Schöpfer des Ohlsdorfer Friedhofes, gestorben. Er war am 3. Oktober 1840 zu Wilhelmsburg bei Hamburg geboren und Schüler der Hannoverschen Hochschule. 1879 erfolgte seine Berufung in die städtische Friedhofsverwaltung. Damit war Cordes Gelegenheit geboten, unter freiester Entfaltung seiner Kräfte den aus einer innigen Verschmelzung von Kunst und Natur hervorgegangenen Typ des Wald- und Parkfriedhofes, wie er seither vorbildlich geworden, ins Leben einzuführen. Seele dieser Schöpfung ist der in die Tat umgesetzte Gedanke, der vom Friedhof unlösbaren Vorstellung des Vergänglichen alles Düstere und Bedrückende zu benehmen. So uneingeschränkten Spielraum seine vorgesetzte Behörde seinem Wollen und Planen auch eingeräumt, so hat sie aus ökonomischen Gründen doch nicht vermocht, ihm überall hin zu folgen, und so ist auch die Ausführung eines in größten Dimensionen geplanten Eingangstores unterblieben, das in seinen Füllfeldern in großzügiger, symbolischer Darstellung Werden und Vergehen der Menschheit veranschaulichen sollte. Als überzeugter Anhänger des Barock wurde es Cordes nicht leicht, sich mit den Anforderungen der modernen Kunst abzufinden, doch hat er dem ernsten Können, auch wenn es gegensätzliche Gesichtspunkte vertrat, nie ein Hindernis in den Weg gelegt — woferne es sich nur den auf die Erhaltung des künstlerischen Gesamtbildes abzielenden Bestrebungen einzuordnen verstand. *h. e. w.*

In Weimar ist nach langen Leiden der Wirkl. Geheime Rat Exzellenz Dr. **Eduard Raehlmann** gestorben (geboren am 19. März 1848 in Ibbenbüren in Westfalen). Neben seiner eigentlichen Tätigkeit als Ophthalmologe, die ihm einen Weltruf schuf, hat sich der vielseitig gebildete Gelehrte bekannt gemacht durch seine Forschungen auf dem Gebiete der Maltechnik und Farbenlehre, die er in fachwissenschaftlichen Zeitschriften, z. B. in den Kunsttechnischen Blättern der Werkstatt der Kunst, und auch als selbständige Bücher veröffentlichte. Dahin gehören »Über die Maltechnik der Alten«, »Psychologische Motive in der Kunst«, »Über Farbensehen und Malerei«, »Über die Farbstoffe der Malerei in den verschiedenen Kunstperioden«. Raehlmann gehörte auch dem Vorstand der Goethe-Gesellschaft an.

In Wetzikon bei Zürich starb im hohen Alter von 90 Jahren der Altertumsforscher **Jakob Messikomer,** der Entdecker und Bearbeiter zahlreicher Schweizer Pfahlbauten, deren Erforschung er seine Lebensarbeit widmete. Messikomer wurde 1893 von der Züricher Universität zum Ehrendoktor ernannt.

PERSONALIEN

Professor Dr. **Christian Hülsen,** der frühere Sekretär des Kaiserlich deutschen Archäologischen Instituts in Rom, wurde zum ordentlichen Honorarprofessor der Heidelberger philosophischen Fakultät ernannt.

Adolf von Hildebrand erhielt zum Namenstag des Königs das Prädikat Exzellenz. — Mit dem Ritterkreuz des Verdienstordens der bayerischen Krone, womit der persönliche Adel verbunden ist, wurde der Maler Prof. **Ludwig Herterich** ausgezeichnet.

Dr. Wilhelm Neuss, Privatdozent in der katholisch-theologischen Fakultät der Universität Bonn, ist zum etatsmäßigen außerordenlichen Professor für kirchliche Kunst in Aussicht genommen. Dr. Neuss, der seit 1913 auch Schriftleiter der »Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein« ist, hat seit seiner Habilitation in Bonn Vorlesungen über Geschichte der christlichen Kunst gehalten.

DENKMALPFLEGE

Die Stadt **Weimar** hat das 300 Jahre alte **Krackowhaus** in der Jakobstraße erworben, mit dem zahlreiche geschichtliche Erinnerungen verknüpft sind. Professor Dr. Scheidemantel hat mit Unterstützung Weimarer Kunstfreunde mehrere Zimmer unter Benutzung alten Mobiliars und alter Einrichtungsgegenstände in den Zustand Altweimars zurückversetzt.

LITERATUR

A. Bredius, *Künstler-Inventare.* I.—III. Teil. Haag, 1915—1917. Verlag von Martinus Nijhoff.

In der Serie der Quellenstudien für holländische Kunstgeschichte liegen drei stattliche Bände von 1104 Seiten vor: Künstler-Inventare, d. h. Urkunden zur Geschichte der holländischen Kunst des 16.—18. Jahrhunderts von Dr. A. Bredius, unter Mitwirkung von Dr. O. Hirschmann. »Stets erlauben uns solche Inventare einen Blick in das Interieur der Künstler, geben sie uns Aufschlüsse über ihre soziale Stellung, ihre materiellen Erfolge oder Mißerfolge, Familie usw.« Zur Beurteilung und Bewertung der holländischen Malerei hat Bredius seit jeher mächtige Bausteine herbeigeschafft. Im »Oud Holland«, in vielen anderen Zeitschriften, in Publikationen und an anderen Stellen hat er eine Menge von unschätzbaren Funden veröffentlicht. Man denke allein an seine Rembrandt-Studien und an das viele Material, das er mit eisernem Fleiß, aufopferungsvoller Liebe und wahrer Begeisterung für Kunst und Wissenschaft schon vorher aus den Archiven gewonnen hat! Die Mühseligkeiten gerade archivalischer Forschungen kann nur der richtig beurteilen, der einmal auf diesem Gebiete tätig war. Die Ergebnisse stehen aber nicht immer im Verhältnis zu der vielen Zeit, die man verwendet hat. Seit Jahrzehnten — seit 35 Jahren — durchforscht Bredius unermüdlich die Archive seines Vaterlandes, die er meistens mit seltenem Glück durchstöbert hat. Und nun rückt er auf einmal mit einem erstaunlich großen und imposanten neuen Material heraus. Ein Blick in diese drei Bände beweist, wie unendlich kompliziert die holländische Malerei aussieht. In ein feingesponnenes Gewebe, in ein reich verzweigtes Labyrinth führt uns Bredius hinein. Er macht uns nicht nur mit den Verzeichnissen der Hinterlassenschaften der Künstler, also mit den Inventaren bekannt, sondern übermittelt uns im Anschluß daran als Beilagen jedesmal die sonstigen Urkunden, die er über den betreffenden Künstler ausfindig machte. Mancher, der es versucht hat, holländische Bilder unbekannter Künstler in öffentlichen und aus Privatsammlungen, auf Versteigerungen oder im Kunsthandel zu be-

stimmen, wird sich sagen müssen, daß nach Erscheinen der großen archivalischen Arbeiten von Bredius, im Bestimmen von Künstlernamen, im Fällen vom Urteil noch viel größere Vorsicht geboten werden muß, besonders bei »Resultaten« solcher »Kenner«, die die schlechte Gewohnheit haben, Bilder ohne Namen unbedingt taufen zu wollen. Diese erweisen der Wissenschaft keinen Dienst. Gerade die Künstler-Inventare von Bredius beweisen wieder von neuem, daß es ganze Legionen von Malern in Holland gegeben hat, von welchen nur die Namen überliefert sind. Von manchen dieser dürften wohl noch Werke existieren, sie gehen aber wegen Mangels an Künstlersignatur unter falschen Namen. Heute können wir mit sehr vielen, in Archivalien vorkommenden Namen nicht viel anfangen. Aber vielleicht bringt uns schon der kommende Tag näheren Aufschluß. Ein Künstler wie z. B. Leendert Cornelisz van Beyeren, auf den Bredius bereits vor dreißig Jahren aufmerksam machte und ihn in Verbindung mit einem großen »Ecce-Homo« der Galerie des Museums der bildenden Künste in Budapest (Nr. 368) brachte, dürfte auch heute besonderes Interesse beanspruchen. Er war Rembrandt-Schüler. Obgleich in seinem Nachlaß-Inventar verschiedene Arbeiten von ihm erwähnt werden, konnte von ihm bis jetzt mit Bestimmtheit kein einziges Bild nachgewiesen werden. Sein Name wurde — ob mit Recht oder Unrecht — mit einigen recht bedeutenden, ohne Zweifel dem Rembrandt-Kreise angehörigen Bildern, wie z. B. dem bereits genannten Bilde in Budapest, ferner Bildern in öffentlichen Sammlungen in London (Nr. 757) und Frankfurt a. M. (Nr. 181) und einigen im Privatbesitz befindlichen Werken, so z. B. dem Ecce-Homo, Eigentum der Gräfin Moussine-Pouchkine in Petrograd in Verbindung gebracht. Wir wissen, daß dieser rätselhafte Künstler 1649 starb und auch, was uns wichtig erscheint, daß er für seinen Vater Kopien nach Rembrandt, Pynas und Duyster machte. Ein weiteres Beispiel beweist, daß zur damaligen Zeit Kopien nach Bildern lebender, in voller Schaffenskraft arbeitender Künstler zur Veräußerung gelangten. Und dazu noch im eigenen Lande. Lehrreich hierfür ist das vom 8. April 1647 datierte Register der »Venduwe van Schilderijen« von Mitgliedern der Haager St. Lukasgilde, aus dem wir nicht nur erfahren, daß die Künstler dieser Gilde Bilderverkäufe von eigenen Werken und auch von solchen anderer Meister veranstalteten, sondern, daß bei dieser Gelegenheit auch eine hübsche Anzahl von Kopien nach Rembrandt, van Goyen, Cuyp usw. verkauft wurden. »Das muß uns eine Warnung sein, schwächere und unbezeichnete Stücke dieser Meister nicht allzu schnell für Originale zu halten.« Überhaupt leuchten manchmal die Künstler-Inventare wundervoll in die Ateliergeheimnisse einzelner Maler hinein. Neues birgt das Nachlaß-Inventar von Jan Miense Molenaer, indem es erwähnt, daß dieser Künstler ein von Adriaen Brouwer angefangenes Bildchen vollendete. Sodann bringen die archivalischen Forschungen von Bredius hochinteressante Mitteilungen, die sich auf die beiden Ostade und auf Dusart beziehen. Letzterer verkaufte 1703 für 35 Fl. ein von Adriaen van Ostade begonnenes und von Dusart vollendetes Gemälde. Die Vermutung von Bredius, daß Cornelis Dusart auch manche von seinem Lehrer, Adriaen van Ostade, unfertig zurückgelassene Bilder vollendet habe, klingt sehr wahrscheinlich. Es wäre zu erwägen, ob ein aus der Esterhazy-Sammlung stammendes Bild des Budapester Museums (Nr. 514) »Die Fischhändlerin«, welches seit jeher in der einschlägigen Literatur als unbestrittene Arbeit des Adriaen van Ostade genannt wird, eine gemeinsame Arbeit der genannten zwei Künstler sein könnte. Das Bild trägt nicht ausdrücklich den Charakter Ad. v. Ostadescher Kunst und ist auch nicht signiert; gewisse Farbentöne und Details sprechen für die Vermutung, daß in diesem Falle zwei Künstler daran gearbeitet haben könnten. Dasselbe Nachlaß-Inventar von Cornelis Dusart nennt auch eine Reihe von unvollendet gebliebenen Bildern des Isaak van Ostade, welche von Dusart fertig gemalt wurden. »Die einzige Lösung des Rätsels gibt die Annahme, daß Adriaen van Ostade eine Reihe von unvollendeten Bildern seines früh verstorbenen Bruders besaß, die er durch Dusart fertig malen ließ« — es ist aber auch nicht ausgeschlossen, daß die Fertigstellung dieser Bilder erst nach dem Ableben des Adriaen van Ostade, in dessen Nachlassenchaft sie sich befunden haben müssen, erfolgte.

Die Nachlaß-Inventare sind aber auch nach anderer Richtung lehrreich. Es kann aus denselben festgestellt werden, daß mancher Künstler produktiver war und mehr Werke zurückließ, als wir von ihm tatsächlich kennen. Ein solcher ist Jan de Lagoor, der zu den tüchtigsten Haarlemer Landschaftern gehört und in der St. Lukasgilde in Haarlem von 1645—1649 nachweisbar ist. Außer sechs Radierungen, die J. Ph. van der Kellen in seinem Peintregraveur nennt, findet sich von ihm eine ausgezeichnete, voll signierte Waldlandschaft im Museum zu Budapest (Nr. 516) — das einzige von ihm bis jetzt bekannte Gemälde, welches Bredius im III. Teil in Reproduktion wiedergibt[1]). Mit Recht nimmt er an, daß die Landschaften im Inventar »wahrscheinlich zum größten Teil von Lagoor selbst« herrühren. Auch ein anderer Künstler, der gewisser Originalität nicht entbehrt, Adriaen van de Venne, hat mehr gemalt, wie sein Biograph D. Franken in seinem allzu kurz gefaßten Buche über ihn zusammengestellt hat. So wird 1665 im Inventar Paulus van Veenen, den Haag: »Een allemansgading« (etwas für jedermanns Geschmack) von diesem Künstler genannt, das sich vielleicht mit seinem Bilde im Budapester Museum (Nr. 480) identifizieren läßt. Es trägt die Aufschrift: »All menschen behaeget« und wurde durch Karl van Pulszky vom verstorbenen J. Goudstikker in Amsterdam zusammen mit einer Beschneidung Christi von Jacob Willemsz de Wet (I) gekauft, welch letzteres Bild vielleicht identisch ist mit der von Bredius (III. T., S. 856, Nr. 28) erwähnten »Besnydenis« (Beschneidung Christi) von de Wet. Es ist noch vollständig im Rembrandschen Geiste gehalten, trägt des Künstlers Signatur und das frühe Datum von 1635.

Die Identifizierung der in Dokumenten erwähnten Werke mit dem vorhandenen Bildermaterial ist infolge der sehr knappen Erwähnungen in den Inventaren — Beschreibung, Maße usw. fehlen — keine leichte Arbeit, dennoch gelang es Bredius in vielen Fällen den Nachweis zu erbringen. Bewunderungswürdig ist es aber, wie er auf Grund von archivalischen Forschungen, Stilkritik und scharfsinnige Kombinationen aus zwei Namen, die er in Dokumenten vorfand, neue Künstlerpersönlichkeiten rekonstruiert. Der eine Künstler heißt Abraham Calraet, der andere Franchoys Ryckhals. Es handelt sich also um zwei Maler, deren Name bis jetzt völlig unbekannt war. Ihre Werke figurierten unter ganz anderen Namen. Die Arbeiten des ersteren gingen unter dem Namen des Aelbert Cuyp, die des letzteren galten als Werke Frans Hals des Jüngeren. Bredius hat bereits in der »Kunstchronik« von 1913—1914 dargetan, daß die in verschiedenen holländischen Sammlungen, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin und in der Kollektion Johnson in Philadelphia befindlichen, mit A. C.-Mono-

1) Außer dem Lagoorschen Bilde bringt Bredius in den Künstler-Inventaren noch Illustrationen nach Werken folgender Maler: Cornelis Mebecq, Pieter Quast; Jacob Esselens, Jacomo Victors; Jacob Jansz van Velsen und Arnold Verbuys.

gramm bezeichneten Aelbert Cuyp-artigen Stilleben aus stilistischen Gründen nicht von Cuyp, sondern von Abraham Calraet herrühren. Das Nachlaß-Inventar der Mutter von Barend und Abraham van Calraet machte es, wie das Bredius scharfsinnig beweist, zur Gewißheit, daß all diese Stilleben (besonders schöne Pfirsichstilleben) Arbeiten des Abraham Calraet — und nicht des viel berühmteren Aelbert Cuyp sind. Das von Bredius seither in der »Oude Kunst« (1917, Nr. 4) veröffentlichte Abbildungsmaterial läßt keinen Zweifel mehr aufkommen, daß er mit seiner Annahme recht behalten hat. Deswegen sind auch alle A. C.-Stilleben aus dem John Smith-Hofstede de Grootschen Oeuvre-Katalog des Aelbert Cuyp zu streichen. Der andere, bedeutendere Künstler, den Bredius entdeckt und der holländischen Kunstgeschichte wiedererstattet hat, ist Franchoys Ryckhals, dessen Stilleben bis jetzt als Hauptwerke des jüngeren Frans Hals genannt wurden. Sein Geburtsdatum ist unbekannt. Datierte Bilder lassen sich von ihm von 1628—1645 nachweisen. In Dordrecht, wo er 1634 während kurzer Zeit Mitglied der Gilde war, scheint er auf Aelbert Cuyp besonderen Einfluß ausgeübt zu haben. Begraben wurde er am 29. Juli 1647 zu Middelburg. Das sehr komplizierte Monogramm, dessen er sich auf seinen Bildern bediente, enthält alle Buchstaben und wurde auf den Namen Franz Hals des Jüngeren gedeutet. Seine Kunst hat aber mit der der Haarlemer Schule nichts zu tun. Franchoys Ryckhals war ein hervorragendes Talent, seine großangelegten Stilleben in den Museen zu Budapest (Nr. 506) und Berlin (Nr. 905 A) und in der ehemaligen Sammlung Semenoff in Petrograd (jetzt in der dortigen Eremitage) — alle aus dem Jahre 1640 — gehören mit zu den besten Sachen auf diesem Gebiete der holländischen Malerei und zeichnen sich durch »meisterhafte Darstellung metallener Prunkgefäße und durch die künstlerisch vollendete Anordnung« aus. Nebenher war Ryckhals auch ein tüchtiger Landschafter und verstand Landschaft mit Stilleben zu kombinieren, wie all dies uns Bredius in seinem Aufsatz über ihn im »Oud Holland« (XXXV. Jahrg. S. 1 ff.) beweist. Es ist ein großes Verdienst von Bredius, daß er auf diese Weise aus dem Oeuvre von Frans Hals d. J. die ihm mit Unrecht zugewiesenen Arbeiten herausgeschält hat — es bleiben diesem somit nur figürliche Bilder.

Wir sehen aus den genannten wenigen Beispielen, wie die reife und schöne Frucht vieler, vieler Jahre langer unermüdlicher Archivarbeiten von A. Bredius, dieser bewunderungswürdigen Persönlichkeit, in der sich Kunstkenner, Gelehrter und Kunstsammler in einer Person in selten harmonischer Weise vereint, der Kunstwissenschaft in den Schoß fällt. Wie aus der Vorrede zum III. Teil der Kunst-Inventare hervorgeht, ist ein vierter Teil in Vorbereitung, dem ein Schlußband folgen soll, der außer dem Register noch eventuell weitere Nachträge, sowie Ergänzungen zu dem bereits veröffentlichten Material bringen wird. Außerdem beabsichtigt Bredius »in einer neuen Serie Listen von in alten Inventaren (nicht Künstler-Inventaren) erwähnten Bildern zu veröffentlichen, die dasselbe bieten und das gleiche Interesse haben werden, wie die bekannten Bände von Gerard Hoet und Terwesten. Nur wird eine erheblichere Anzahl dieser Inventare aus dem 17. Jahrhundert stammen, während die Hoetschen Kataloge hauptsächlich dem 18. Jahrhundert angehören.« Wir sehen diesen neuen Forschungen von Bredius mit gespanntem Interesse entgegen. *Gabriel v. Térey.*

H. Thoma, *Die zwischen Zeit und Ewigkeit unsicher flatternde Seele.* Jena, E. Diederichs.

Unter diesem seltsamen Titel faßt Thoma 12 tiefsinnige und bildklare eigenartige Betrachtungen zusammen, die aus den Zeitverhältnissen heraus in die Ewigkeit, aus der Wirklichkeit des Erdenlebens in die von der Welt gelöste Mystik reiner Anschauung und Empfindungstiefe führen. Das Schriftchen ergänzt und bekrönt in gewissem Sinne Thomas künstlerisches Lebenswerk. Es ist, wie dieses, im weitesten Sinn ein Bekenntnis und Zeugnis für Thomas reines Deutschtum, für seine lautere Frömmigkeit, für die schlichte und unmittelbare Natürlichkeit seines Denkens und Gestaltens, für sein von allen Voreingenommenheiten und Bedingtheiten freies Wesen gegenüber dem Leben, dem er in allen seinen Äußerungen und Formen mit der Gelassenheit und Freiheit eines Christenmenschen gegenüber steht: ein Ritter ohne Furcht und Tadel, ein Künstler und Meister im Wort, wie in Gedanke und Bild. Der einfach-schöne Druck und die Beigabe von einigen zum Inhalt in tiefsinniger Beziehung stehenden Zeichnungen — die numerierte und handschriftlich unterzeichnete Vorzugsausgabe enthält noch weitere Schmuckbeigaben — machen das Werkchen zu einem Schatz auch für Bücherliebhaber, die über den seltenen Inhalt hinaus nach wertvoller Form suchen. *Beringer.*

VERMISCHTES

Die berühmte **Uhrensammlung der Marie von Ebner-Eschenbach** ist nach Stiftung des Kaufpreises von 300000 Kronen durch die Großindustriellen Freiherrn von Skoda und Bernhard Wetzler in den Besitz der Stadt Wien übergegangen.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 43. 21. September 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

TAUFSTEINE DES GERMANISCHEN NORDENS

Bei der Betrachtung der Taufsteine gibt es nicht den Ausschlag, ob wir die Zeit kennen oder ermitteln, in der jeder einzelne davon gefertigt ist; das ist sogar, so wichtig und anziehend auch die Forschung danach ist, und so wertvoll das Ergebnis davon sein wird, ganz nebensächlich, was die Taufsteine des germanischen Nordens anlangt.

Auch die Versuche, die Typen zeitlich hintereinander zu ordnen, wobei dann der viereckige und der faßförmige für die Anfangsformen anzusehen und vor die anderen zu setzen waren, haben mehr dazu gedient, zu zeigen, daß man auf Irrwege geführt wird bei der Annahme, daß hier über die weiten Gebiete hin eine innere Entwicklung stattgefunden habe. In den paar Jahrhunderten, die für die Herstellung von Taufsteinen hier in Betracht kommen, waren in anderen Ländern bereits alle Möglichkeiten, von Becken, Faß, Wanne, Kessel bis zum ausgebildeten Kelche, versucht, erprobt und durchgekostet. Alle haben als Vorbilder zur Verfügung gestanden und haben sich je nach den Umständen dazu angeboten. Zum Beweise hierfür dient es uns, daß auf dem bildnerischen Schmuck nordischer Taufsteine, die zu den ältesten gehören, und auf denen sich nicht ganz selten der Vollzug der Taufe dargestellt findet, Taufsteinformen zu beobachten sind, wie wir sie, wenn sie uns ausgeführt vor Augen stünden, nur den jüngsten Typen beirechnen könnten. Mag also eine Sonderung in Typen, die sich auseinander entwickelt hätten, und deren Vertreter zeitlich hintereinander gestellt werden könnten, an dem reichen Stoffe versucht werden, der in Ländern von viel älterer christlicher Kultur, z. B. in England, vorliegt, für das er von Bond[1]) gesammelt und dargestellt ist — bei uns ist das fruchtlos.

Als man, was um 1100 geschehen ist, durch kirchliches Bedürfnis, durch einen allgemeinen Drang, und auch, wo dieser ergänzt werden mußte, durch geistliches und weltliches Gebot vor die Notwendigkeit gestellt ward, für jede mit dem Taufrecht begabte Kirche, also für jede Pfarrkirche eines Kirchspiels, die noch keinen Taufstein hatte, einen zu beschaffen oder zu schaffen, gab es die englischen Typen in den Landen jenseits der Nordsee, aus denen der Kirchenbau selbst seine Vorbilder gewonnen hatte, bereits vollständig genug. Man konnte sich daran anschließen oder wenigstens Anregungen davon gewinnen. Der germanische Kunstgeist, der die Anregung zu verarbeiten bekam, war nicht erstickt; die Aufgabe traf ihn sogar noch in seiner Vollkraft. Er hat ja noch fortgewirkt, nachdem man an den steinernen Kirchen zu bauen hatte. Der Künstler gab dem Bogen und seinen Stützen die verschiedensten Gestalten, teils Vorbildern und Vorschriften folgend, teils vom Eigenen hinzutuend, und auch wohl ganz frei nach seiner Art gestaltend. Danach lassen sich aus den Taufsteinen Reihen und Gruppen bilden und in den einzelnen Gruppen der Entwicklung nachgehen.

Wer diesem Gegenstande weiter folgen will, wobei denn schnell das Ornament und das Figürliche die Aufmerksamkeit an sich ziehen wird, um sie gänzlich zu fesseln, der hat zur Zeit wesentlich den vielfältigen Forschungen I. Roosvals nachzugehen und sich ferner mit L. Tynells Veröffentlichung bekannt zu machen. Tynell läßt in seinem Werke[2]), wovon bislang drei starke Hefte erschienen sind, die Taufsteine Schonens anschauen; er gibt ausgezeichnete Abbildungen und teilt sie in Typen. Roosval befaßt sich am meisten mit dem Kernpunkt unserer Ostseekunst, mit Gotland. Er sieht in Gotland nicht bloß einen Brennpunkt der ostseeländischen Bildhauerkunst und den Hauptort ihres Ausgangs und ihrer Blüte, sondern bezieht auf Gotland so gut wie alles von Leistungen der Bildhauer, was sich irgend auszeichnet; der Ursprung aller Bildhauerei, für die sich irgend eine Anknüpfung finden läßt, wird auf diesem betriebsamen Eiland gesucht — ein Gedanke, der mancherlei Frucht getragen hat. Von den Taufsteinen handelt Roosval zunächst in der schwedischen Kunstgeschichte[3]). Der erste Abschnitt (Seite 5 ff. »über die Kunst der Steinhauer«) beschäftigt sich mit den Taufsteinen vorzugsweise. Dann sind ausgedehnte Untersuchungen über einzelne davon und über Gruppen in den Werken desselben Gelehrten enthalten, die er bei Gelegenheit der historischen Ausstellungen von Strengnäs und von Hernösand veröffentlicht hat[4]). Als ganz neue Arbeit von ihm ist hier zu besprechen ein Heft, in dem die im historischen Museum zu Stockholm befindlichen Taufsteine behandelt sind[5]). Es geschieht das in Einzelabhandlungen, in schulmäßiger Breite und Vollständigkeit; sie sind von verschiedener Güte und Art, wie es sich aus dem Ursprung und der Mannigfaltigkeit der Bearbeiter und besonders Bearbeiterinnen ergibt, deren Leistungen, im kunsthistorischen Seminar der Hochschule erwachsen, hier vereinigt vorgelegt werden, jedoch nicht ohne die Beigabe wertvoller Zugaben und Einschübe des Herausgebers und Ordners selbst. Man hat in dieser Arbeit

1) Fonts and Font Covers. London 1908.

2) Skones Medeltida Dopfunter. Stockholm 1913 ff.

3) Romdal und Roosval Svensk Konsthistoria. Stockholm 1913.

4) Strengnäs Studier 1913; Hernösand Studier 1914.

5) Dopfuntar i Statens hist. Museum. Stockholm 1917.

eine Vorarbeit künftiger umfassender Behandlung des Gegenstandes zu begrüßen. Einstweilen, ehe das Ganze gleichmäßig und mit voller Übersichtlichkeit behandelt und durchgearbeitet ist, ist sie demjenigen unentbehrlich, der an und aus den Taufsteinen Schwedens lernen will.

Übrigens findet man die meisten der in dieser Veröffentlichung behandelten Taufsteine auch von Hildebrand im dritten Bande von Sveriges Medeltid berücksichtigt, und es sind aus diesem Werke die Abbildungen zu erheblichem Teile herübergenommen. Doch ist bei Hildebrand der Rahmen weit größer, und die Übersicht will sich auf den gesamten Bestand stützen, also umfassend und abschließend sein. Sie ist denn auch natürlich sehr wertvoll und dem Studium unentbehrlich. Eine Gruppierung und Ordnung des Stoffes ist versucht, aber hierin ist es noch nicht möglich gewesen, zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Es ist also auf dem Gebiete noch sehr viel Arbeit zu tun; Lars Tynells Veröffentlichung, die den Grund neu von unten auf legen will, zeigt das am deutlichsten.

Taufsteine des germanischen Nordens findet man ferner in einem besonderen Hefte von E. Sauermann behandelt[1]), das sich mit den »mittelalterlichen Taufsteinen der Provinz Schleswig-Holstein«, d. h. aber fast ausschließlich den im Herzogtum Schleswig vorkommenden, befaßt. Er gibt eine Übersicht, welche für Schleswig einstweilen genügen muß, bis man das umfassende Werk über die sämtlichen dänischen Taufsteine in Händen hat, das man von dem Direktor des Kopenhager Nationalmuseums, Dr. Mackeprang, von lange her erwartet. Man verspricht sich von diesem die beste Belehrung und Erweiterung des Wissens und lang ersehnte Aufklärungen.

Man wird schwer begreifen, daß Dänemark, das an trefflichen Kräften Überfluß hat, mit Lösung dieser schönen Aufgabe noch immer so im Rückstand geblieben ist; aber es wird dabei auch bleiben, solange wie die Überlastung der Berufensten mit Verwaltungsarbeiten und anderen Abhaltungen nicht nachläßt, und so viele schwunghafte Geister gezwungen sind, am Erdboden zu haften, um sich ein spärliches Auskommen zu ermöglichen, statt sich auf den Höhen der Forschung ergehend, ihrem Vaterlande erst recht zu nützen und seine Ehre zu mehren. *RICHARD HAUPT.*

1) Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. Lübeck 1904.

MITTEILUNGEN AUS AUSLÄNDISCHEN KUNSTZEITSCHRIFTEN

Die Februar-Nummer des Connoisseurs zeigt auf dem Umschlag eine farbige Reproduktion nach einem der reizendsten Bilder von Sir Thomas Lawrence, dem Porträt der beiden jungen Schwestern Fanny und Jane Hamond, Eigentum von Mr. Nicholas Bacon. W. G. Blaikie Murdoch schreibt über das Bostoner »Museum of Fine Arts« und gibt dabei Abbildungen nach folgenden Gemälden: dem sog. Porträt des Giovanni Bentivoglio von Andrea Solario, einer Madonna mit Kind von Bramantino, dem Bildnis seines Sohnes von Francisco Goya, eines Mädchenbildnisses »The little rose of lyme regis« von Whistler, von »Im Theater« von Mary Cassatt und »Dante und Virgilius« von Corot.

Hierauf folgt die Reproduktion eines Gemäldes von W. Clarkson Stanfield R. A. »Oxford on the River Ore« in der Wallace Collection. W. B. Redfern schreibt über die Waffensammlung von Mr. Twonroe und Mac Iver Percival über alte Tapeten. Auch diese Nummer enthält eine Seite mit farbigen Abbildungen nach Uhren aus der Ward Usher-Sammlung. Weiter umfaßt diese Lieferung noch einen Aufsatz von Louise Richter über ein Porträt von François Clouet und von A. K. Sabin über die Kopien nach mittelalterlichen englischen Wandmalereien im Victoria and Albert Museum, welche Mr. E. W. Tristam in Wasserfarbe kopiert hat und die vom genannten Museum angekauft wurden. Außerdem sind noch einige Abbildungen zu erwähnen: das Porträt eines Jungen in Rot von Mme. Vigée Lebrun in der Wallace Collection; eine Studie nach einem jungen Mädchen von Jean Baptiste Greuze in Montpellier und eine farbige Reproduktion von »Dolores oder der tote Vogel« von Sir Joshua Reynolds in der Sammlung Lord Glenconners.

Frederick H. Evans und Mr. Arthur K. Sabin haben eine Ausgabe von Holbeins »Totentanz« veröffentlicht. Für die Reproduktionen haben sie die Holzschnitte aus der dritten Ausgabe von 1547, die von Jean und François Fellon besorgt wurde, gewählt. Einige Holzschnitte haben sie nicht reproduzieren lassen; so die »Putti« und das »Memento mori«, weil diese eigentlich nicht dazugehören, und das »Jüngste Gericht«, weil es gar nicht von Holbein ist. Auch hat man die Holzschnitte neu geordnet, was erwünscht erschien und man sich zudem erlauben konnte, da Holbein in England war, als sein Buch zum erstenmal herauskam, und also wahrscheinlich nichts oder sehr wenig von der Reihenfolge gewußt hat. Den französischen Begleittext hat man ins Englische übersetzt. Bei William Heinemann ist ein von Joseph Pennell illustriertes Buch »Pictures of War Work« herausgekommen mit einer Einleitung von H. G. Wells. Hat Muirhead Bone den englischen Militärbetrieb gezeichnet, so hat Joseph Pennell in seinem Buche festgelegt, wie im Vaterland gearbeitet würde, um den Kriegern jenseits des Meeres zu dem nötigen Material zu verhelfen. Dr. Tancred Borenius hat den Katalog der Gemälde alter Meister in der Bibliothek von Christ Church in Oxford herausgegeben.

Auch die März-Nummer des Connoisseurs bringt hübsche Abbildungen. Auf dem Umschlag einen Farbendruck von F. Weathleys »Milchmädchen«, weiter das Porträt Mrs. Harcourts von John Downman (dat. 1781) aus der Sammlung von Mrs. Reynolds-Pleyten. »New-Mackrell«, Stich von N. Schiavonetti nach dem Gemälde von J. Wheatley und ein Blatt mit farbigen Abbildungen von Battersea Emailles aus der Ward Usher-Sammlung. In Schwarz-Weiß sind reproduziert »Der Sturm« von Willem v. d. Velde d. J. in der National Gallery, ein Damenporträt von Greuze in der Wallace Collection und eine Allee in der Nähe von Dordrecht von Albert Cuyp, in derselben Sammlung. —

Maurice W. Brockwell gibt den ersten Teil einer Reihe von Aufsätzen über die Sammlung Cook in Richmond bei London, in welchem er die Gemälde der italienischen Schule behandelt. Die beigegebenen Abbildungen zeigen die Madonna mit Kind von Ceccarelli, die Anbetung der Könige von Fra Filippo Lippi, das Porträt Niccolo Vitellis von Signorelli, die Verkündigung von Cosimo Tura, Medea mit ihren Kindern von Ercole de Roberti, das Bildnis der Caterina Cornaro von Giorgione und Tizian, Laura de Dianti von Tizian, das Damenporträt von Sebastiano del Piombo und eine Landschaft von Domenichino.

Weiter enthält diese Lieferung noch einen Aufsatz von Fred Roe R. S. über eine spezielle Art von Bänkchen aus Eichenholz, von Maberly Philipps über alte Gegenstände, die beim Sport und vom Militär benutzt wurden, und von Alexander J. Finberg über die Gemälde Turners in der National Gallery. Im »House of Lords« hat nämlich Lord d'Abernon gesagt, der englische Staat besitze 20000 Turners. Diese Erklärung hat großes Erstaunen verursacht; man hat sich vorgestellt, die National Gallery besitze 20000 Gemälde Turners und hat dabei an die umfangreichsten gedacht und an die Unmöglichkeit, eine so große Sammlung öffentlich zu zeigen. Man fand also den Gedanken, etwas davon zu verkaufen, sehr praktisch und vernünftig. Zu dieser Anzahl von 20000 Turners kann man aber nur kommen, wenn man jedes Stückchen Papier mitrechnet, was zum Nachlaß von Turner gehört, auch solche, auf welche er etwas geschrieben, nicht einmal gezeichnet hat und viele, welche gar nicht von ihm selbst herrühren. In Wirklichkeit besitzt die National Gallery 100 fertige Bilder Turners, die über die National und Tate Gallery verteilt sind oder als Leihgabe in provinzialen Museen hängen. Wenn die Trustees die Erlaubnis zum Verkauf einiger ihrer Turner bekämen, würden sie hierfür zuerst diese letzten Gemälde ausersehen, und das Resultat würde sein, daß die provinzialen Museen eine wichtige Arbeit Turners entbehren müßten. Außer diesen farbigen Gemälden Turners gibt es noch eine große Anzahl teilweise sehr schöner Stücke dieses Meisters, die unvollendet sind. 1915 hatte man schon 187 davon umrahmt. Wie viele es im ganzen sind, ist dem Verfasser unbekannt. Sehr interessant ist die Sammlung von Zeichnungen Turners. Mehrere davon sind in dem Aufsatz abgebildet.

Wie wir schon erwähnt haben, hat der Duke of Buccleuch seine berühmte Miniaturensammlung zeitweilig dem Victoria und Albert-Museum als Leihgabe überlassen. Martin Wood hat in der Januar-Nummer des »Studio« einen Aufsatz mit vielen Abbildungen hierüber gegeben. Reproduziert sind: vier Miniaturen von Hans Holbein, Queen Catherine Howard; Margaret Wotton, Marchioness of Dorset (genannt Queen Catherine of Arragan); George Nevill, Lord Abergavenny, K. G. (dat. 1535) und ein Selbstbildnis, der Inschrift nach 1543, im Alter von 45 Jahren gemacht; weiter das sogenannte Porträt von Königin Catherine Howard, wahrscheinlich aber eine Dame vom französischen Hofe, eine Miniatur im Stil von François Clouet, Queen Mary I. von Antonio Moro, Anna Clifford, Countess of Dorset von Isaac Oliver, Prince Edward (später Edward VI.), dem Holbein zugeschrieben, King Henry VIII., 35 Jahre alt, von einem unbekannten Künstler, Oliver Cromwell von Samuel Cooper, William Cavendish, erster Herzog von Newcastle nach van Dyck von Samuel Cooper, von dem auch die Bildnisse von König James II. und Charles II., weiterhin mehrere Miniaturen von Holbeins Schüler Nicholas Hilliard.

Die Engländer haben auch ihre Kriegsmaler. Muirhead Bone und James Mcbey sind augenblicklich in Frankreich beschäftigt, Bone an der Front, Mcbey, weil er nicht dem wuchtigen Kriegsleben gewachsen war, hinter der Front, in Boulogne sur Mer, Rouen usw. Frank Gibson hat über diese beiden Maler und ihre Tätigkeit geschrieben und seinem Aufsatz verschiedene Abbildungen nach ihren Werken beigefügt. Beide haben viel Schönes geleistet, sie suchen den Krieg nicht in seiner Schrecklichkeit abzubilden; auch wenn sie ihre Sujets direkt den Kriegshandlungen entlehnen, macht ihre Arbeit doch an erster Stelle einen ästhetischen Eindruck.

W. D. Whitley bringt seinen dritten Aufsatz über die Ausstellung von angewandter Kunst. Die hier schon erwähnten Ausstellungen der Gemälde von Alexander und John Robert Cozens wurde im Februar-Heft des Studio von Frank Gibson besprochen.

Die 38. Ausstellung canadischer Kunst von der »Royal Canadian Academy« in Montreal wird von H. Mortimer - Lamb besprochen. Mehrere Gemälde von Beatty, Leduc, Mabel H. May, D. M. Bell Smith, Harry Britton, Percy D. Woodcock, William Brymner, Gertrude des Clayes, Albert H. Robinson, Charles de Belle und Robert Harris sind in diesem Aufsatz reproduziert.

Malcolm C. Salamon veröffentlicht im März-Heft dieser Zeitschrift einen reich illustrierten Aufsatz über die Ausstellung graphischer Kunst in der »Royal Academy«. F. Martin Wood behandelt die gemalten Porträts von Ambrose Melvoy.

Die belgisch-holländische Zeitschrift »Onze Kunst« hat in den ersten Lieferungen dieses Jahres wieder verschiedene interessante Aufsätze veröffentlicht. Das Januar-Heft wird ganz vom Aufsatze Schmidt-Degeners über das »Genetische Problem der Nachtwache« eingenommen, worauf wir später zurückkommen werden, wenn die ganze Reihe dieser Artikel abgeschlossen sein wird. Im Februar- und März-Heft schreibt Dr. G. J. Hoogewerff über die Gemälde von Gerard Honthorst in Rom. Nach seiner Lehrzeit bei Abraham Bloemaert in Utrecht reiste Honthorst über die Alpen nach Rom und schloß sich dort der Richtung Caravaggios an. Er hat Michelangelo da Caravaggio wahrscheinlich nicht mehr persönlich gekannt, da dieser 1609 gestorben ist und Honthorst vermutlich erst gerade in diesem Jahre nach Rom kam. Der Realismus des römischen Meisters machte auf den Holländer einen tiefen Eindruck. Eine stattliche Anzahl seiner Bilder kann man heutzutage noch in Italiens Hauptstadt und deren Umgebung kennen lernen. Dazu hat Prof. Hermanin vor kurzem noch eines beigefügt,

ein Altarstück in der Kapuzinerkirche in Albano bei Rom. Folgende Inschrift kam unterm Staub hervor: »Gerardus Honthorst, Flander, fecit 1618.«

Aus Anlaß dieser Entdeckung veröffentlicht Dr. Hoogewerff hier seine schon vorher gemachten Notizen über die Arbeiten Honthorsts in Rom. Auf dem Bilde in Albano sehen wir eine Prinzessin Colonna Gonzaga, Stifterin des Kapuzinerklosters, die vom hl. Bonaventura der Maria empfohlen wird, welche mit dem Kinde Jesus und mehreren Engeln auf den Wolken erscheint. Rechts steht der hl. Franz von Assisi, der ebenfalls hinauf sieht. Die Figuren im Vordergrund sind mehr als lebensgroß. Im Hintergrund sieht man das Ufer des Albaner Sees mit dem Kloster von Palazzolo, dem Schwesterkloster der Kapuziner, am Fuße des Monte Cavo gelegen. Das Gemälde unterscheidet sich von den meisten Altarstücken dieser Zeit durch Wahrheit und kühne Komposition. Es ist kein Theatertableau, wie man dies von vielen religiösen Bildern dieser Periode sagen kann. Als Honthorst dieses Bild malte, war er 28 Jahre alt. Es war aber nicht sein erstes Stück in Rom. Die Verherrlichung von St. Paulus in Santa Maria della Vittoria, welche schon von Sandrart erwähnt wird, ist früher entstanden. Ebenfalls in den ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes und unter unmittelbarem Einfluß von Caravaggio malte er die drei Gemälde in Santa Maria in Aquiro, Nachtstücke von dem Typus, dem er seinen Beinamen »Gherardo delle Notte« verdankt; es sind: »Die Beweinung«, »Die Verspottung« und »Christus im Palast des Hohen Priesters mit Fäusten geschlagen«. Die Figuren auf allen diesen Bildern sind lebensgroß. Besser als diese drei Gemälde ist ihm das Altarstück, das er für die vornehmste Kapuzinerkirche in Rom, Santa Maria della Concezione, malte und das später gegen den »Michael« von Guido Reni ausgewechselt wurde und nun an einer Seitenwand hängt, gelungen. Es stellt die Verspottung Christi dar. Die Auffassung zeigt noch ganz den Einfluß von Caravaggio, auch die Weise, in der die Lichteffekte angebracht sind; nur die Farben sind anders gewählt. Erst im Altarstück in Albano spricht er eine eigene Sprache. Dieses Bild enthält ein ekstatisches Element, das dem Realismus von Caravaggio fremd ist. Die Kirche Santa Croce in Gerusalemme besitzt ein interessantes Bild, das nirgendwo erwähnt wird, »Christus vor dem Hohepriester«. Es hat schwer gelitten, kann aber noch wohl restauriert werden. Auch hier sind die Figuren lebensgroß. Durch seine Wahrhaftigkeit und Einfachheit ist es eines der besten Werke Honthorsts. Dieses Gemälde und dasjenige in Albano sind die Höhepunkte seiner Kunst, die er dann später im Dienste von Allegorien liebenden Majestäten verbrauchte und die durch Überfluß an Erfolg verdorben wurde. Von diesem letzteren Gemälde werden noch zwei andere Exemplare erwähnt. Das eine, in der Sammlung des Herzogs von Sutherland, war ehemals in Stafford House in London und wurde damals, mit Recht oder Unrecht, für identisch mit dem schon bei Sandrart genannten Gemälde, das Honthorst in Rom für Prinz Giustiniani malte, gehalten. Das andere ist in der Eremitage in Petrograd. Das Museum in Wien besitzt noch ein viertes Exemplar (oder eine Kopie), während alte Kopien im Dom in Bordeaux und im Museum in Rouen angetroffen werden. Außerdem wurde es dreimal gestochen, so daß es also seiner Zeit ein sehr bekanntes und berühmtes Bild gewesen sein muß. Übereinstimmung mit dem besprochenen Nachtstücke zeigt ein Altarstück in der Kirche San Calisto in Trastevere, eine Darstellung des hl. Benedictus, der die Kranken heilt. Es wurde von Filippi Fili (Ammaestramento 1686, p. 38) unter Vorbehalt dem Honthorst zugeschrieben. Die Kirche ist nun verlassen und zerfallen, das Gemälde ist in schlechtem Zustand und außerdem teilweise übermalt, wodurch es dem Verfasser zu sagen unmöglich ist, ob die Zuschreibung richtig ist, obwohl vieles darauf deutet. In diesem Falle, wenn das Bild wirklich bei Honthorst bestellt worden ist, haben wir dadurch einen Beweis für die Richtigkeit der Behauptung, daß Papst Paul V. Borghese, der San Calisto für die Benediktiner in Ordnung setzen ließ, wirklich die »Fiamminghi« bevorzugte, denn über dem linken Altar hängt ein merkwürdiges Gemälde des rätselhaften »Giovanni Bilivert« aus Maastricht.

Längere Zeit galt als das Meisterwerk Honthorsts in Rom »Die Enthauptung Johannes des Täufers« in Santa Maria della Scala, welches schon von Sandrart gelobt wird. Seiner Entstehung nach steht es zwischen der »Verspottung« in Santa Maria della Concezione und dem »Christus vor Pilatus« in Santa Croce. Dieses Bild wurde noch 1806 von Giuseppe Longhi gestochen, der es eine Arbeit von Gerard Dou nennt. Longhi gibt die Darstellung im Spiegelbild und hat verschiedenes in der Komposition geändert, wodurch man gerade sieht, wie geschickt die Anordnung von Honthorst ist.

Die Gemälde dieses Meisters, die man in den Museen von Rom antrifft, sind zahlreich. Die Galleria Borghese besitzt zwei gute Gemälde aus seiner späteren holländischen Zeit, eine »Musizierende Gesellschaft« und eine »Susanna mit den Alten« (datiert 1655), also aus demselben Jahre wie das Selbstbildnis im Amsterdamer Rijksmuseum. Im folgenden Jahre am 27. April starb Honthorst in Utrecht. Die »Susanna mit den Alten« ist ein außerordentlich gut gelungenes Bild, worin Honthorst, am Ende seines Lebens, nochmals ganz sich selbst gibt. Es ist nicht mehr in braunem Ton gemalt, das Licht ist kein künstlerischer Effekt, es leuchtet aus den Farben selbst hervor, etwas, was nur die Venetianer und die allerbesten Vlamen zustande gebracht haben. Honthorst, der als Modemaler viel von seinen besten Eigenschaften eingebüßt hatte, zeigt in dieser Susanna noch einmal, daß der Maler, der in Rom mit großer Sorgfalt und Arbeitskraft seine Altarstücke gemalt hat, auch später, in seinen guten Stunden und wenn er wollte, imstande war, etwas hervorzubringen, das gut und interessant ist. Ein drittes, dem Honthorst zugeschriebenes Bild in der Galerie Borghese, »Loth und seine Töchter«, rührt von seinem besten italienischen Nachahmer Architā Ricci aus Lucca her. Honthorst arbeitete in Rom, ehe sich dort die holländische Maler-»Bent« formiert hatte; er ist als der

Vorläufer der holländischen Schule, die im 17. Jahrhundert in Rom tätig war, zu betrachten. Den Weg, den er eingeschlagen, haben dann auch Pieter van Leer und Jan Asselyn befolgt, obwohl diese beiden keine Altarstücke gemalt haben.

Von den übrigen Aufsätzen im Februar- und März-Heft von »Onze Kunst« sind noch zu erwähnen: Plaschaert über Fantin Latour aus Anlaß der Ausstellung seiner Werke in Rotterdam und J. de Bosschere über die Tätigkeit der beiden belgischen Maler Emil Claus und Albert Baertson in England. Emil Claus malt die Sonne auf den Blumen in New Garden, Albert Baertson den gelben Nebel von London und den Schnee. Die Illustrationen zeigen, mit wieviel Erfolg beide gearbeitet haben.

Die erste Lieferung der Zeitschrift »Oud Holland« bringt viel Interessantes. Bredius schreibt über François Ryckhals, der seiner Meinung nach die Stilleben und Innenräume gemalt hat, die mit einem Monogramm signiert sind, das durch Bode (Studien zur Geschichte der holländischen Malerei) für die Signatur von Frans Hals d. J., dem Sohn des berühmten Frans Hals gehalten wurde. Bode übernahm diese Deutung von dem bekannten Sammler Suermondt. Bei seinen Untersuchungen in den Archiven begegnete Bredius zahlreichen Stilleben und Bauernscheunen von François Ryckhals. Die Jahreszahlen auf den mit dem Monogramm bezeichneten Gemälden laufen von 1628 bis 1645. Ryckhals starb 1647. Frans Hals d. J. wurde erst 1618 geboren. Nimmt man an, daß er das Bild bei Herrn Ekman in Finspong (Schweden) gemalt hat, so müßte er damals zehn Jahre alt gewesen sein.

François Ryckhals ist in Middelburg geboren und gestorben. Wann er geboren wurde, ist unbekannt. Von 1633—1634 wohnte er in Dordrecht, wo er sechs Monate lang Mitglied der St. Lucas-Gilde war. Es scheint, daß er sich in dieser Zeit viel mit dem Malen von Landschaften und Bauernstilleben, Gefäßen, Kochtöpfen und anderem Geschirr beschäftigte. Erst ungefähr 1640 folgten die prächtigen reichen Stilleben, wovon einige bei diesem Aufsatz abgebildet sind: das aus der Sammlung Ekman, eins im Kaiser-Friedrich-Museum, ein drittes im Museum in Budapest, eins in der Eremitage in Petrograd und das letzte in der Sammlung Kaszab in Budapest. Die prächtigen Goldschmiedearbeiten auf den Gemälden in Berlin und Budapest wird er wohl in Middelburg von den zahlreichen geschickten Gold- und Silberschmieden dieser damals so reichen Kaufmannsstadt her haben.

Als Beispiel, wie seine frühen Werke der Arbeit von Herman und Cornelis Saftleven nahestehen, gibt Bredius eine Abbildung nach dem »Harmanus Saftleven 1636« bezeichneten Gemälde in Aix en Provence. Außerdem ist noch eine Zeichnung von François Ryckhals aus dem Gemeindearchiv in Haarlem abgebildet, die Innenansicht einer Scheune aus dem Museum in Karlsruhe und eine 1643 datierte felsige Landschaft mit Hirten, Schafen und Kühen aus der Sammlung von Dr. von Rauch in Heilbronn. Als der Eigentümer dieses Bild in einem alten Palast in Lima in Peru entdeckte, trug es die falsche Bezeichnung Paulus Potter. In der Werkstatt von Prof. Hauser kam das sogenannte Monogramm von Frans Hals d. J. hervor. Man hatte zuerst an Jan Baptist Weenix gedacht.

Aus den Rechnungen der St. Lucas-Gilde in Middelburg geht hervor, daß 1644 Laureys Beernaert als Schüler zu Ryckhals kam. Über diesen Laurens Bernaert, der später Dekan der Gilde wurde, wird man weiteres im vierten Teil der »Künstler-Inventare«, die von Bredius herausgegeben werden, finden. Bredius gibt eine Liste der ihm bekannten Werke des Ryckhals, die alle mit dem Monogramm bezeichnet sind und eine Liste der Gemälde von Ryckhals, die in den Inventaren des 17. und 18. Jahrhunderts vorkommen und ferner die von ihm über diesen Meister gefundenen Archivalia.

Dr. H. E. van Gelder erzählt Besonderheiten aus dem Tagebuch (von 1517) eines italienischen Reisenden, hauptsächlich was darin über Holland gesagt wird. Dieser Reisende war Luigi d'Aragona, Kardinal und Erzbischof von Otranto. Sein Tagebuch wurde von seinem Sekretär Antonio de Beatus geführt und 1905 mit einer vorzüglichen Einleitung von Prof. L. Pastor in der vierten Lieferung des vierten Teiles der »Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes« herausgegeben.

Eine interessante Entdeckung publiziert Dr. Hans Schneider, indem er zeigt, daß Jan Lievens das männliche Porträt Raffaels aus der Sammlung Czartoryski in Krakau als Vorlage verwendet hat. Die Geschichte dieses raffaelischen Bildes ist erst von 1807 an bekannt. Eine sehr freie Nachzeichnung kommt aber schon in A. van Dycks italienischem Skizzenbuch aus den Jahren 1621—27 vor. Auch wurde das Bild von Pontius für van Dycks »Ikonographie« gestochen. Eine gereimte Unterschrift preist Raffael als den Dargestellten. Gronau hat vor einigen Jahren schon die Vermutung ausgesprochen, das Bild müsse sich einige Zeit im Norden befunden haben, da von einer Reise des Pontius nach Italien nichts bekannt ist. Da die Niederlande damals ein ansehnlicher Umschlageplatz für italienische Kunst waren, so ist es gar nicht ausgeschlossen, daß das raffaelische Porträt ebensogut wie Tizians »Ariosto« und Raffaels »Castiglione« zeitweilig in den Niederlanden gewesen ist, dort von Lievens gesehen wurde und tiefen Eindruck auf ihn machte. Jedenfalls zeigt das Lievensche Bildnis eines unbekannten Herrn, das sich in der Sammlung von Prof. Dr. Georg Graf Mycielski in Krakau befindet, eine nicht zu leugnende Übereinstimmung mit dem Raffaelischen Porträt, was man deutlich durch Vergleichung der beiden beigegebenen Abbildungen sieht. Nicht nur in der Pose, sondern auch in der Lichtverteilung ist Lievens Raffael gefolgt.

Das Bildnis wird in Lievens Amsterdamer Zeit, um 1660, entstanden sein. Es ist interessant, diese beiden Porträts einander gegenüberzustellen, das herrliche Bild des frühen Cinquecentos mit dem merkwürdigen Sphinxblick und das pompöse Bild des holländischen Plebejers. Man fragt sich, wie Lievens dazu gekommen ist, diesen kleinbürgerlichen Mann in solcher Weise zu porträtieren, und auch auf diese Frage

gibt Dr. Schneider eine Antwort. Im reich gewordenen Amsterdam der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts konnten viele Leute ganz niedriger Herkunft sich ein gemaltes Porträt leisten und wünschten dann imposant auszusehen, einem Fürsten oder Gott ähnlich. Dr. Schneider erinnert an den Fall des Jan Andrea Lievens, der seinen Gläubiger Kermt als Scipio und dessen Frau als Pallas malen mußte. Vielleicht hat der von Lievens dargestellte Herr irgendwo das raffaelische Original oder eine Skizze danach gesehen und den Auftrag gegeben, ihn wie den »göttlichen Raffael« abzubilden.

M. J. F. W. van der Haagen, ein Nachkomme des Haager Landschaftsmalers Joris van der Haagen, zeigt, wie dieser mit dem Vogelmaler Dirck Wyntrack zusammengearbeitet hat. Als eins der besten Beispiele dieser gemeinschaftlichen Tätigkeit nennt der Verfasser das Gemälde, das unter Nr. 87 auf der Auktion Steengracht in Paris verkauft wurde. Das Bild war als Jan Wynants und Dirck Wyntrack katalogisiert. — Dr. R. Bylsma schreibt über die ältesten Fayencen in Rotterdam.

Die erste (April)-Lieferung dieses Jahres von dem »Bulletin van den Nederlandschen oudheidkundgen Bond« enthält einen Aufsatz von Adolph Mulder über das Wiederherstellen alter Gebäude im historischen oder sogenannten neuen Stil, und eine Antwort darauf von Dr. Jan Kalf. Ritter Victor de Stuers ist der erste gewesen, der sich in Holland mit dem Restaurieren alter Gebäude beschäftigt hat; sein Ziel war, durch Wiederherstellen das Gebäude vor weiterem Zerfall zu hüten und es in einen Zustand zu bringen, der dem ursprünglichen möglichst nahe kam. Dieser Auffassung schließt sich Mulder an und ärgert sich über die Restauration der Kirche in Gouda, wo man, statt Kopien erhaltener Teile anzubringen, die herzustellenden Stücke in modernem Stil angefertigt hat. Dr. Jan Kalf verteidigt die moderne Auffassung und preist die neu angebrachten plastischen Arbeiten von Zyl.

E. J. Haslinghuis gibt einen illustrierten Aufsatz über ein Haus in Arnheim, genannt »De Olde Munte« (Bakkerstraße Nr. 6), das aus dem frühen 18. Jahrhundert stammt und sowohl äußerlich wie innerlich noch ganz im Stile Ludwigs XIV. erhalten ist.

Am 30. November 1916 wurde in Albasserdam (unweit von Rotterdam) ein steinerner Topf (Caardmannetje) mit mehreren Münzen gefunden. Aus den Jahreszahlen geht hervor, daß das Geld kurz nach 1574 vergraben ist. A. O. van Kerkwyk veröffentlicht im Bulletin eine Liste dieser Münzen. Hauptsächlich sind sie niederländischer Herkunft; bei den goldenen Münzen gibt es ein paar englische und eine spanische, bei den silbernen eine italienische.

In der Januar-Lieferung von »Oude Kunst«, schreibt Bredius über die Ausstellung einiger Gemälde von Calraet im Mauritshuis im Haag. Bredius hat schon früher, infolge seiner Archivuntersuchungen behauptet, daß die Pfirsich-Stilleben, die A. C. bezeichnet sind, nicht von Albert Cuyp, sondern von Calraet sind. Es waren aber keine Gemälde dieses Meisters bekannt, bis neuerdings Schmidt-Degener, der Direktor des Rotterdamer Museums, im Kunsthandel ein Stilleben mit Pfirsichen entdeckte, das A. N. Calraet bezeichnet ist. Es wurde sogleich von Bredius angekauft, der danach mit dem Direktor der Galerie Prof. Martin eine kleine Ausstellung im Mauritshuis arrangierte, damit er die Kenner von der Richtigkeit seiner Hypothese überzeugen konnte. Außer dem A. N. Calraet bezeichneten Gemälde waren dort beisammen: ein Stilleben mit Pfirsichen aus der Sammlung von Lennep in Bloemendeal (bei Haarlem), eins aus der Sammlung Kröller im Haag und drei aus dem Rotterdamer Museum, alle A. C. bezeichnet und zum Vergleich ein echter früher Cuyp mit einer Frau, die ein Körbchen mit Pfirsichen in den Händen hält, welches Bild dem Herrn Onnes van Nyenrode gehört.

Dr. Elisabeth Neurdenburg schreibt über die Technik der Alt-Delfter Fayence und J. G. de Lint über das alte Grabmonument von Jan van Arkel (gest. 1272) und seiner Frau in der Kirche in Gorinchem (oder Gorcum). Die steinernen Figuren dieser beiden wurden, als man in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die alte Kirche abbrach und eine neue baute, unter dem Fußboden der neuen Kirche begraben. Neuerdings hat man sie wieder ausgraben lassen. Die oberen Teile und gerade die Köpfe haben sehr gelitten.

S. Moulyn schreibt in der Februar-Lieferung über die Lithographien Alois Senefelders (1771—1834); Dr. Elisabeth Neurdenburg über alte Delfter Fayencen und deren Zeichner und über Delfter Fayence im Museum in Amsterdam. H. Martin berichtet über einen ansehnlichen Fund von kupfernen, spätgotischen Gegenständen, der am Wege von Leeuwarden nach Sneek gemacht wurde, an der Stelle, wo einst das Nye-Kloster stand, das 1572 zerstört wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach sind damals die nun gefundenen Gegenstände unter die Ruinen des Gebäudes geraten. Es sind mehrere Kandelaber und ein Kronleuchter, alles aus Messing (Aurichalcum).

Die Lithographie in Holland behandelt S. Moulyn in einem Aufsatz im März-Heft von Oude Kunst, wobei u. a. ein lithographiertes Kinderköpfchen von Josef Israëls und eine Lithographie von F. H. Weißenbruch und M. Maris abgebildet sind. J. H. Deelken schreibt über alte Möbelkunst auf der Nordsee-Insel Ameland. Diese Nummer enthält noch eine Reproduktion nach einer »Marine« von Willem v. d. Velde in der Galerie Goudstikker in Amsterdam. *V.*

EIN BEITRAG ZU DEM BILDE FRANCESCO GUARDIS IN DER ÄLTEREN PINAKOTHEK

Es ist schon mehrfach[1]), auch an dieser Stelle, über das Bild von Francesco Guardi in der älteren Pinakothek: »Konzert in einem venetianischen Damenstift« gesprochen worden. Zwei Fragen haben für das Bild noch keine Beantwortung gefunden:

1. Welchen Saal hat Guardi gemalt?
2. Welches Fest hat der Maler dargestellt?

1) G. A. Simonson in Gazette des Beaux Arts. Dez. 1908, S. 495ff. und in Ztschr. f. bild. Kunst. 1910, S. 232ff.

Zu dem ersten Punkte möchte ich nun auf eine bisher unbekannt gebliebene Stelle aus den Aufzeichnungen des Nic. Balbi hinweisen[1]). Dort heißt es anläßlich der Feierlichkeiten zum Empfang Kaiser Josephs II. (im Jahre 1769)[2]): »Am Abend war auf Staatskosten das erwähnte Konzert im Palazzo Rezzonico (am Canal Grande, nahe bei S. Barnaba) veranstaltet worden. Sowohl Chor wie Orchester wurde von hundert Konservatoristinnen aus den vier Hospitälern ausgeführt... Dem Kaiser gefiel die Aufführung sehr, er hörte das ganze Konzert im Saale stehend an. Die mitwirkenden Mädchen hatten auf drei übereinanderliegenden Balkons Platz genommen, auf dem tiefsten die Violinen-, Cembalo-, Violincello- und Harfenspielerinnen, auf dem mittelsten die Sängerinnen mit ihrem berühmten Lehrer Bertoni und auf dem obersten die Oboen-, Flöten-, Fagott-, Traversieren (Querflöten)-, Trompeten- und Hornbläserinnen und die Paukenschlägerinnen.«

Solche Logen, »Coretti« genannt, gab es zwar auch in anderen venzianischen Festsälen, so im Spedale di S. Giovanni e Paolo (Hospedaletto), doch handelt es sich dann um zurückliegende, einzelne kleine Logen. Nirgends ist — jedenfalls bisher — von einem dreifachen Aufbau die Rede, wie im obigen Bericht. Meiner Ansicht nach kommt daher als Vorlage für das Bild nur der Saal im Palazzo Rezzonico in Betracht.

Über den zweiten Punkt bin ich leider nicht so glücklich in der Lage, etwas Positives zu berichten, doch möchte ich gegen die Annahme, daß wir es auf dem Guardischen Bild mit dem Fest zu Ehren der Contes du Nord zu tun haben, einiges einwenden. Von drei Staatsfeierlichkeiten, bei denen die Mädchen aus den Hospitälern stets mitzuwirken pflegten, sind uns genaue Schilderungen erhalten: vom Einzug Kaiser Josephs II. (im Jahre 1769) — der oben erwähnte Bericht; von dem Empfang der sogenannten Contes du Nord (20. Januar 1782) — der Brief der Gräfin d'Ursins et Rosenberg[3]), und eine Schilderung[4]) der Feier anläßlich des Besuches Papst Pius VI. (Mai 1782). Von diesem letzten Fest soll nach G. A. Simonson Guardi vier Bilder für den Engländer Pietro Edwards gemalt haben.

Wenn wir annehmen, daß das Bild wahrheitsgetreu ist, so haben wir keines der obengenannten Konzerte vor uns.

1) E. Cicogna: Inscrizioni veneziane. Venedig. 1842, Bd. IV, S. 548 ff.

2) La sera vi fu l'accennata Accademia a pubbliche spese nel Palazzo Rezzonico sul Canal Grande a S. Barnaba. Fu questa eseguita cosi per il canto come per il suono di tutti i musicali strumenti da cento figlie coriste dei 4 Ospitali della città... Fu pure molto aggradito dall'Imperatore stesso, che stette sempre in piedi nella sala dove sopra eminente orchestra in tre separati piani stavano situate le figlie stette coriste, cioè al piu basso le suonatrici di violino, clavicembali, violincelli e arpe, in quello di mezzo le virtuose di canto col celeberrimo maestro F. Bertoni, e nel superiore le suonatrici degli oboi, flauti, fagotti, traversieri, trombe, corni e timpani.

3) Du Séjour des Contes du Nord à Venise. 1782.

4) Cicogna, a. a. O. Bd. IV, S. 556.

1. Nach allen drei Berichten wurden die Mädchen bei den öffentlichen Konzerten von Dirigenten geleitet. In den beiden ersten Erzählungen wird Bertoni, in der letzten Galuppi, besonders als einzig mitwirkender männlicher Musiker erwähnt. Auf der Abbildung dagegen sehen wir in der Mitte des obersten Balkons ein Mädchen den Takt schlagen, ein Brauch, der in den venezianischen Mädchenkonservatorien ein üblicher war[5]).

2. In den Berichten wird die Zahl der Mitwirkenden auf ca. 100 geschätzt, denn zu diesen großen Feierlichkeiten wirkten die Musikerinnen aus allen vier Konservatorien: degl'Incurabili, di S. Giovanni e Paolo, della Pietà, dei Mendicanti zusammen. Dagegen finden wir auf unserem Bild nur einige dreißig Künstlerinnen. Diese Anzahl entspricht der üblichen, wenn bei Aufführungen nur ein Institut hinzugezogen wurde.

3. Ferner läßt sich noch gegen die Annahme, daß wir es auf dem Bild mit einer der obenerwähnten öffentlichen Feierlichkeiten zu tun haben, folgendes einwenden: Mit dem ersten Bericht stimmt die Aufstellung des Orchesters nicht überein. Auf unserem Bild befinden sich die Sängerinnen auf dem obersten Balkon, auf dem mittelsten stehen die Violinenspielerinnen, auf dem untersten Bratschen und Celli.

Für die zweite Feier lag der Brief der Gräfin Rosenberg vor, danach fand das Konzert für die Contes du Nord in der Casin dei Filarmonici statt, »einem Palast, der an den Markusplatz grenzt«. Der Palazzo Rezzonico dagegen liegt am Rio di San Barnaba, auf der südlicheren Insel Venedigs, kann daher mit der Casin dei Filarmonici nicht identisch sein. Die Aufführung für Papst Pius VI. fand in dem Saal oder der Kirche des Hospitals degl'Incurabili statt[6]), folglich auch nicht im Palazzo Rezzonico.

Ich möchte die Ergebnisse dahin zusammenfassen: Aller Wahrscheinlichkeit nach ist auf dem Guardischen Bild der Saal des Palazzo Rezzonico dargestellt, denn nach dem Bericht von Nic. Balbi waren in diesem Saal drei übereinanderliegende Balkons angebracht, was uns bisher sonst von keinem anderen Konzertsaal Venedigs berichtet worden ist. Nehmen wir diese Verhältnisse als tatsächliche an, so sprechen drei Gründe dagegen, daß wir es hier überhaupt mit einer größeren Staatsfeierlichkeit zu tun haben.

1. Wurden bei solchen Anlässen die Mädchen von einem berühmten Dirigenten geleitet.

2. Wirkten bei diesen Gelegenheiten ca. 100 Mädchen mit, gegen 30 auf unserer Abbildung.

3. Wissen wir, daß mit der ersten Schilderung die Aufstellung des Orchesters nicht übereinstimmt. In den beiden anderen Berichten werden direkt andere Aufführungssäle angegeben.

Man könnte einwenden, daß Guardi mit künstlerischer Licenz sich über die beiden ersten Punkte hinweggesetzt hat, dagegen möchte ich erwidern, daß die Verhältnisse, wie Guardi sie gemalt hat, wohl mit der Wirklichkeit übereinstimmen können, wenn wir

5) Vgl. meine Schrift: Der chorische Gesang der Frauen, Leipzig 1917, S. 43 ff.

6) Fr. Caffi: Storia della Musica sacra a Venezia. Venedig 1854. I. 412 ff.

nur annehmen, daß es sich nicht um eine Haupt- und Staatsaktion handelt, sondern daß wir eine der üblichen venezianischen Privatakademien vor uns haben. Auch bei diesen Konzerten wurde oft eines der Mädchenkonservatorien zur Mitwirkung herangezogen, Chor und Orchester stand dann unter der Leitung einer der Künstlerinnen, und die Mitgliederzahl eines Instituts würde mit der Anzahl auf dem Bilde übereinstimmen. Das Paar, das auf der rechten Seite des Bildes sitzt, scheint allerdings, wie Simonson richtig behauptet, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen, doch ist es sehr gut möglich, daß es nur hervorragende venezianische Adlige vorstellt, vielleicht die Besitzer des Saals und Veranstalter der Konzerte. *Dr. K. MEYER.*

NEKROLOGE

In Mannheim verstarb im Alter von 72 Jahren der Direktor der dortigen Großherzoglichen Gemälde-Galerie, der Landschaftsmaler Professor **Hermann Eichfeld.** Ursprünglich Offizier und als solcher Teilnehmer des Feldzugs 1870/71, besuchte er dann die Hochschule Zürich und die Stuttgarter und Münchener Kunstakademien, letztere als Schüler von Wenglein. Auch literarisch war er in namhaften Kunstzeitschriften tätig und ebenso als längeres Ausschußmitglied der Münchener »Sezession«. 1912 wurde er als Direktor der Mannheimer Galerie berufen. Seine Landschaften zeichnen sich durch einen vornehmen, gedämpften, intim-harmonischen Ton vorteilhaft aus, einfach und schlicht in ihrer feinen Stimmung. Eichfeld war 1845 in Karlsruhe, als Sohn des Badischen Kriegsministers der Revolutionsempörung von 1849 seligen Gedenkens, geboren.

PERSONALIEN

Dr. **G. J. Kern,** dem Kustos der Berliner Nationalgalerie, Dr. **J. Sievers** und Dr. **Curt Glaser** vom Kgl. Kupferstichkabinett ist der Titel Professor verliehen worden.

Der Straßburger Kunstgelehrte Professor Dr. **Dehio** ist von der technischen Hochschule in Darmstadt zum Doktor-Ingenieur honoris causa ernannnt worden.

Dem Provinzialkonservator für Schleswig-Holstein Professor **Dr. Richard Haupt** in Preetz ist der Titel eines Geheimen Regierungsrates verliehen worden.

Der Senat hat den Hamburger Kunstmaler **Ernst Eitner** zum Professor ernannt. Damit hat der Senat zum ersten Male das Recht ausgeübt, auch an staatlich nicht beamtete Künstler den Professor-Titel zu verleihen. Eitner war seinerzeit einer der führenden Männer in der von Lichtwark stark begünstigten modernistischen Bewegung. Er ist seither auf einer, das Recht der Linie im Bilde ohne Einschränkung anerkennenden Mittelstufe angelangt. *W.*

DENKMALPFLEGE

Die **Bestandsaufnahme der Bronzedenkmäler.** Wenn die Kriegsbedürfnisse einen Eingriff in unsern Denkmälerschatz erfordern sollten, so würde es sich im wesentlichen doch nur darum handeln, die »rechte« Auswahl zu treffen. Man könnte ja erst einmal den Versuch mit einer freiwilligen Abgabe machen, um dabei das System der Auswahl zu erproben. Die einzelnen Landes-Kunstkommissionen hätten darüber zu wachen, daß nichts Wertvolles in den Schmelztiegel wanderte. Auf der anderen Seite sollte aber doch auf Gefühlsmomente, selbst beim völligen Mangel künstlerischer Bedeutung, Rücksicht genommen werden, wenn z. B. eine Stadtverordneten-Versammlung erklärt, aus örtlichen Interessen ihr Kriegerdenkmal nicht hergeben zu wollen. Unserer Ansicht nach sind solche Massen einschmelzbaren Gutes vorhanden, namentlich kunstgewerblicher und dekorativer Art, daß man beim erstmaligen Umlauf der Beschlagnahme sehr schonend und weitherzig wird verfahren können. Die spätere Ersatzfrage ist zwar eine cura posterior, auf jeden Fall aber eine viel schwierigere Aufgabe als alles andere.

Die Holzbauwerke Nordhausens. Leider haben sich die Versuche, die man in Nordhausen an alten, schönen Häuserfronten angestellt hat, durch Verschieferung oder Verputzung einen Verfall aufzuhalten, nicht bewährt. Es wird daher von fachmännischer Seite vorgeschlagen, diesen verderblichen Schutz möglichst sorgfältig zu entfernen, den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen und durch aufmerksame Pflege das schöne Äußere der Holzarchitektur zu erhalten suchen.

Denkmalschutz in der Türkei. Die türkische Regierung hat einen Ausschuß eingesetzt, dem die Pflege und Erhaltung alter Kunstdenkmäler übertragen worden ist.

SAMMLUNGEN

Auf einer kürzlich veranstalteten Ausstellung hat das **Stockholmer Nationalmuseum** drei bedeutende Werke der älteren deutschen Kunst, deren Erwerbung ihm in jüngster Zeit gelungen ist, zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Es sind dies drei ansehnliche Bronzebildwerke des Nürnberger Meisters Pancraz Labenwolff, die eine Höhe von etwa anderthalb Metern haben. Drei schwedische Kunstfreunde haben sich vereinigt, um diese Werke dem Museum zu stiften. Der 1585 verstorbene Meister ist durch sein lebensfrisches Gänsemännchen in Nürnberg allgemein bekannt und besonders volkstümlich geworden. Die drei Bildwerke stellen allegorische Gestalten dar: die Gerechtigkeit, die Tapferkeit und die Mäßigung.

VERMISCHTES

Die Vorbildung unserer Künstler. Die von W. v. Bode und v. Seidlitz angeregten Untersuchungen über die Zukunft der künstlerischen Vorbildung werden durch immer neue Vorschläge belebt. Karl Scheffler setzt im September-Heft von Kunst und Künstler in einem längeren Aufsatz seinen, von allen anderen Ansichten abweichenden Standpunkt auseinander. Er reduziert das auf Schulen Lehr- und Lernbare bis auf die handwerksmäßige Technik. Darum schlägt er vor, in seinen Darlegungen sehr überzeugend klingend, die Architekturabteilungen der technischen Hochschulen und die Kunstgewerbeschulen zu vereinigen und allen Jüngern der Kunst dort gemeinsam das »Handwerk« zu lehren.

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXVIII. Jahrgang 1916/1917 Nr. 44. 28. September 1917

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. 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, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer

EMANUEL LÖWY
ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAG

Emanuel Löwy ist in diesen Tagen sechzig Jahre alt geworden. Den Österreicher, der Professor in Rom werden konnte, den Unermüdlichen, der forschend, lehrend und helfend Jahrzehnte in der südlichen Wahlheimat verbrachte, findet dieser Tag im alten Vaterland, das ihn einst achtlos ziehen ließ und dem er Treue hielt.

Was der gelehrte Fachmann seinen Genossen und der nach ihm heranreifenden Generation an Ergebnissen vielseitiger, geduldiger und selbstloser Arbeit bot, mag anderweitig eingehender gewürdigt werden. Der Kunsthistoriker, der nur je gelegentlich archäologische Studien trieb, wird bekennen, was er dem Sammler der Inschriften griechischer Bildhauer verdankt. Löwy selbst hat übrigens, einseitiger Betätigung seinem innersten Wesen nach fremd, der nachantiken Kunst stets tätiges Interesse zugewandt — ich erinnere an »Das Vorbild einer Dürerzeichnung« in der Zeitschrift für bildende Kunst 1911 — und in seinen kleinen Aufsätzen, die an verschiedenen Stellen veröffentlicht der Sammlung warten, derer sie so würdig wären, wird man immer wieder jene tiefdurchdachten Bemerkungen finden, die nach der Art des philosophisch veranlagten Autors Grundprobleme aller Kunst mit knappsten Worten aufhellen. Die Geschichte antiker Kunst, ein eigenstes Arbeitsgebiet, dankt ihm Aufklärung wichtiger sachlicher Fragen fast aller Epochen. Davon sei hier nicht Einzelnes erwähnt. Wohl aber mag es ziemen, sich heute der Bedeutung klar zu werden, die dem Lebenswerk des Gelehrten im Ganzen der Kunstforschung unserer Zeit zukommt.

Es ist fast wunderlich, daß die Archäologie, deren großer Reformator Winckelmann die Geschichte der Kunst als Stilgeschichte zuerst erfaßte, auf dem ihr gewiesenen Weg nur zögernd und widerstrebend fortschritt, daß sie die Untersuchung der eigentlich kunstentwicklungsgeschichtlichen Fragen — in philologischen, ikonographischen und kulturgeschichtlichen Forschungsaufgaben befangen, — bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts vernachlässigte. Als jene glänzende Entwicklung der Stilkritik, die wir in Furtwänglers genialer Persönlichkeit kulminieren sahen, in Brunns und Friederichs' Tagen ihren Aufschwung nahm, war das Interesse für die Urgeschichte der Stile noch kaum geweckt. Gottfried Semper kam. In einer Epoche materialistischer Geschichtsauffassung auf allen Gebieten, griff er, der Künstler und Altertumsforscher, auf die Materie selbst in des Wortes gröbstem Sinn. Stoff bedingt Technik, Technik schafft Stil, und so ist Kenntnis der Stoffe die erste Wissensquelle des Stilhistorikers. Wie gewaltig der Eindruck war, den seine Lehre machte, es genügt auf Alexander Conzes Entwicklung hinzuweisen, um das zu ermessen. Und da kein Prophet ist, den seine Jünger nicht übermeisterten, begann eine wahre Jagd nach stilerzeugenden Techniken.

Damals schien es, als sei die sublimste Äußerung menschlicher Gesittung und persönlicher Freiheit ein Erzeugnis äußeren Zwanges. Zwei Forscher waren es, die der drohenden einseitigen Fortentwicklung dieser Richtung entgegentraten und dem Subjektiven in der Urentwicklung der Stile seinen Platz anwiesen, beide Österreicher, beide von der Archäologie ausgehend, dem Ethischen der eine zugeneigt, der andere voll ursprünglichen Verständnisses für das Gesetzmäßige des Vorstellungslebens, und so beide bestimmt, einander in der wissenschaftlichen Würdigung des Psychischen zu ergänzen.

Alois Riegl hat uns gelehrt, daß der Stil jeder Kulturgruppe ihre allgemeinste seelische Verfassung, ihr »Kunstwollen« offenbare, gelöst von den Bedingungen technischer Fertigkeit, ein Geheimnis dem Mitschaffenden selbst. Wie die Richtung des Technischen durch die der allgemeinen Lebensinteressen bestimmt ist, das wird als großartig erfaßtes Problem würdigen, auch wer dem Verfasser der »Stilfragen« nicht bis ans Ende aller Theorien seines gewaltigen Werkes über die »Spätrömische Kunstindustrie« zu folgen vermag.

Ist es das Irrationale, was Riegl stets vor allem anzog, floß sein Werk mit der mächtigen Strömung hin, die Nietzsches und Hartmanns Werk vereinte, so ist Löwy im Bedeutendsten seiner Leistungen von der exakten Naturforschung bestimmt worden. Seine psychologische Auffassung fußt auf physiologischen Erkenntnissen, er ist von Forschern wie Brücke und Exner beeinflußt — eine Verbindung, die in der Ästhetik häufig, in der Archäologie sehr selten erscheint.

Aus einer Studie über Lysipp ist Löwys »Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst« erwachsen. Ein schmales Bändchen, dessen Überschrift nur ein eng begrenztes Gebiet zu behandeln verspricht. Aber erstaunlich ist es, wieviel eigenste und allgemeinste Erkenntnis, wieviel Wesentliches und Überallgültiges, oftmaligem Studium und liebevoller Vertiefung erst sich offenbarend, in dies kleine Werk eingeschlossen ist. Unabhängig von Julius Lange, — dessen »Darstellung des Menschen« noch nicht in Übersetzung vorlag, — und eben darum die wissenschaftliche Entdeckung des großen dänischen Forschers in glücklichster Weise ergänzend hat Löwy hier die Gesetze der Entstehung des Kunstwerkes aus Sinneseindruck und vereinfachender Erinnerung, die historischen Zusammenhänge der Zeichnung und Plastik,

die Funktion der Reliefkunst in klassischer Übersichtlichkeit behandelt. Mehr noch als das Ergebnis seiner Untersuchung ist seine Art, den geschichtlichen Hergang zu betrachten, kostbarer Besitz der Wissenschaft worden. Dem Schicksal der Meister ist er freilich nicht entgangen. Er ist viel mißverstanden worden, und ein italienischer Jünger hat vor wenigen Jahren ein umfängliches Werk über die Entstehung der Verkürzung veröffentlicht, das uns wohl zeigt, zu welchem Unsinn man mit der besten Methode gelangt, wenn man sie unkritisch anwendet.

Schon in der »Naturwiedergabe« mußte Löwy sich mit Hildebrands »Problem der Form« auseinandersetzen. Eingehender und entscheidender geschah dies in seiner jüngsten und nebst der »Naturwiedergabe« vielleicht bedeutendsten Untersuchung, der Studie »Stein und Erz in der statuarischen Kunst« (Kunstgeschichtliche Anzeigen 1915). Der allzu programmatischen Arbeit des Künstlers Hildebrand tritt hier der unbefangene Forscher entgegen, um die scheinbaren Gesetze, die in der Tat nur ästhetische Forderungen von subjektivem, also von zweifelhaftem Wert sind, auf ihre historische Bedeutung zurückzuführen. Es ist eine bezeichnende Tatsache, daß Löwy in dieser Schrift — sie bekundet liebevolle Vertiefung in die Geschichte und Kunst Michelangelos — zu der Semperschen Frage nach der Bedeutung des Materials für den Stil zurückkehrt, um die Verwirrung mit gelassener Hand zu lösen.

Über die Fachkreise der Kunstgelehrten und Archäologen hinaus wurde Löwy zum Führer und Lehrer vieler durch die »Griechische Plastik«. Die Kunst präziser Kürze, die ihm stets am Herzen lag, ist am höchsten in diesem knappen Werk gediehen, das den ersten Versuch der einheitlichen entwicklungsgeschichtlichen Darstellung seines Gebietes auf stilkritischer Grundlage gibt. Die schönen Essays über »Typenwanderung« (Österreichische Jahreshefte 1909/1911) dürfen wir wohl als ein kostbares Parergon dieser Arbeit ansprechen.

Die Zeit ist der Feier nicht günstig. Inmitten des Volkes, dem Goethe, Winckelmann und Gerhard nun als feindliche Barbaren gelten sollen, hat Emanuel Löwy nicht weilen können. Ferne der Stätte tätiger Mannesjahre erlebt er die sechzigste Jahreswende. Möge Liebe und Verehrung geistiger Freunde, in bescheidener Stille dargebracht, ihm lautere Ehren ersetzen. *P. KU.*

DRESDNER KUNSTAUSSTELLUNG

II.[1])

In den noch übrigen Sälen der Ausstellung der Künstlervereinigung Dresden begegnen wir u. a. einer Sonderausstellung von Otto Hettner, der ja nunmehr als Professor an der Kunstakademie seiner Vaterstadt Dresden wieder angehört. Allerdings umfaßt diese Sonderausstellung fast nur Skizzen, Studien und Entwürfe zu größeren Arbeiten, zu Gemälden, Monumentalmalereien, auch zu einigen Lithographien, selbständige fertige graphische Werke aber nicht. Wir sehen da z. B. Entwürfe zur Sintflut (im Museum zu Stettin), zu Heinrich von Kleists Erdbeben in Chile, zu den Niobiden, zur Kreuzaufrichtung, zum Gedenkblatt für Ludwig Frank und für manche weitere »Kompositionen«. Man erkennt da das allmähliche Werden einzelner Werke Hettners, man erkennt sein energisches Stilgefühl, sein Streben zur großen Form und zum Monumentalen, zum Willen, Fluß der Linien und Rhythmus der Bewegungen dem Ausdruck dienstbar zu machen, alten Aufgaben neue Erfüllung zu bringen. Durch die Beschränkung auf solche Vorarbeiten ist diese Ausstellung Hettners etwas einseitig geworden, aber sie gibt Aussichten auf künftige Taten, die nicht zu unterschätzen sind.

Von dem verstorbenen Franz Marc sehen wir aus Privatbesitz eine Reihe seiner Zeichnungen von Tieren, die da bekunden, auf welchem einläßlichen Naturstudium, auf wie scharfer Beobachtung der lebenden, sich bewegenden Tiere seine Kunst beruhte; die Wahrheit dieser Natureindrücke ist erstaunlich. Junge Künstler, die dem Expressionismus huldigen, sollten sich diese Blätter Franz Marcs, auf denen er seine persönliche Kunst dann aufbaute, zur Lehre dienen lassen. Die Holzschnitte zeigen dann, wie Marc seine Naturkenntnis stilistisch verwertete, wie er aus der Naturform seine eigene künstlerische Form gewann und in sie seine graphisch-dichterische Phantasie hineinlegte. Freilich möchte man daneben auch die Gemälde sehen, die in dieser Beziehung sein Letztes geben. Max Pechsteins Zeichnungen aus Palau und Landschaftszeichnungen aus Belgien bringen nicht viel Neues und Überzeugendes; sie leiden durch die Zusammenstellung mit den reiferen Werken Franz Marcs.

Unter den kubistischen Versuchen sind am ehesten die von Lasar Segall und Paul Wilhelm als nicht ganz aussichtlos für weitere Entwicklung zu werten. Felix Müller geht mit ähnlichen Versuchen völlig in der Irre. Böckstiegels »Soldaten« sind als Farbenphantasien eher eingänglich. Nicht auf so abliegenden Wegen, deren Ziel noch nicht abzusehen ist, bewegt sich Cilio-Jensen mit stimmungsvollen, locker gezeichneten Landschaften aus dem Vogtlande, von den Ufern der Elster, aus Pillnitz. Vorzügliche Holzschnitte, farbige Landschaften aus dem Erzgebirge und aus dem Riesengebirge in wirksamer Vereinfachung stammen von Erich Buchwald-Zinnwald. Josef Hegenbarth weist sich durch seine acht Zeichnungen zum Vaterunser als ein Künstler mit eigenen Gedanken und eigenem Formwillen aus, während seine Aquarelle Lagernde Familie und die Musik ebenso kräftig das Streben bekunden, durch rein farbig gesehene Formen zu wirken.

Nennen wir von den jüngeren Dresdnern Arthur Hennig (Meißen), der in seinen Niobiden, in der Grablegung und in der Raubszene Skizzen voll Gehalt und entschiedenem Kompositionswillen bietet, dann Adolph Jentsch, dessen feine leichte Landschaften Aufmerksamkeit verdienen, Walther Rehn, der einige phantastische Erfindungen (Im Reiche der Menschen u. a.) ausgestellt hat, Hans Purrmann-Berlin, der mit ganz wenigen Strichen oder Tönen

1) Vgl. auch Nr. 42.

seinen Landschaften und Bildnissen Wirkung zu geben sucht, und Gustav Schaffer-Chemnitz, dessen biblische Bilder in Lithographie und Wasserfarben immerhin zeigen, daß dieser Künstler etwas Eigenes zu sagen hat. Auch Otto Richard Bosserts (Leipzig) Radierungen Vier Schiffer, Landschaft, Zwei Männer bekunden eine gewisse Größe und Eigenart. Auf eine Reihe einzelner Werke, die ja noch manches Gute enthalten, können wir leider nicht mehr eingehen.

NEKROLOGE

Toni v. Stadler †. Am 18. September starb in München nach längerem Leiden der Landschaftsmaler Toni Stadler. Mit ihm verliert die Kunststadt München mehr als einen sympathischen Künstler von ansehnlichem Talent. Ein Mann von lauterstem Charakter, ungewöhnlicher Bildung, ein Sammler von Geschmack, ein kluger und verdienstvoller Berater des Staates wie Privater in künstlerischen Angelegenheiten, ein opferfreudiger Kollege armen Kameraden gegenüber, ein herzlicher Mensch ist mit Toni Stadler dahingegangen. Er war Niederösterreicher von Geburt (1850 kam er in Göllersdorf zur Welt), wandte sich mit 23 Jahren nach etlichen Semestern Medizinstudiums der Kunst zu, wurde in Berlin von Paul Meyerheim und seit 1878 in München von Louis Neubert gefördert. Mit den Schweizern Adolf Stäbli und Frölicher verband ihn mehr als mit all den vielen anderen in München tätigen Malern, mit denen der gesellige Stadler rasch in enge Beziehung kam, Freundschaft und künstlerische Verwandschaft, nur daß Stadler nie sich zu Stäblis Pathos verstiegen hat, noch auch je so weichlich geworden ist, wie man es Frölicher mehr als einmal nachsagen muß. Eine leicht herbe, ganz unaufdringliche Lyrik erfüllt die sehr klug und sorgfältig aufgebauten Landschaften Stadlers, der sich weise stets auf kleine und mittlere Formate beschränkt hat. Diese Landschaften aus dem oberbayrischen Moos und den Vorbergen, mit ihrem hohen, weiten Himmel, der einfach großen und einsamen Natur sind in der Frühzeit oft von überraschendem, koloristischem Reiz und großer Zartheit. Später tritt ein gewisses graphisches Moment stärker hervor. Als Schwarz-Weißkünstler hat Stadler, in einfachen Zeichnungen wie in Lithographien, nicht minder Gutes geleistet denn als Maler. Die Öffentlichkeit kennt übrigens die besten Werke des Künstlers noch nicht, da sie stets von der Staffelei in den Besitz der Familie übergegangen sind. Eine Gedächtnisausstellung wird wohl Anlaß genug geben, sich nochmals eingehend mit dem Maler Stadler zu beschäftigen.

Stadlers vornehm-bescheidene, sich in alle Dinge vertiefende Art zeigt sich auch in seiner Sammlertätigkeit. Kleinkunst liebte er, japanische Holzschnitte und Schwertstichblätter, griechische Münzen, ägyptische Statuetten, alte persische Teppiche, antike Bronzen und Terrakotten. So war es selbstverständlich, daß Stadler jahrzehntelang den Staatlichen Kunstkommissionen angehörte, auf gar manches Gute überhaupt erst aufmerksam machte und dank seinem Ansehen schlimme Mißgriffe verhüten half. Tschudi hatte während seiner Münchener Wirksamkeit keinen aufrichtigeren Freund als Stadler, und er war es denn auch, der nach Tschudis allzufrühem Tod, von Heinz Braune unterstützt, das schwierige Erbe antrat. Als »Beirat« des Ministeriums übernahm der nicht mehr junge Künsler im Ehrenamt — in seiner bescheiden-zurückhaltenden Art — die Aufgabe, die Frage der »Neuen Pinakothek« zu lösen, die große von Tschudi begonnene Münchener Museumsreform weiter durchzuführen. Stadler hat sich während seines »Interregnums«, das die Ernennung Dörnhöffers zum Generaldirektor beendete, eifrig bemüht, Tschudis Kunstpolitik fortzusetzen. Vor allem gelang ihm, was keinem Beamten so gelungen wäre, das Ausstellungsgebäude am Königsplatz, die langjährige Heimstätte der Sezession für die Staatlichen Sammlungen wieder zu gewinnen. Freilich hat auch Stadler dies nicht erreicht, ohne mit seinen alten Kollegen und Freunden Kämpfe durchgemacht zu haben, die ihn, den äußerst feinfühligen Menschen, schmerzlicher berührten, als er dies nach außen hin merken ließ. Für die Neue Pinakothek gelangen ihm einige besonders glückliche Käufe, Bilder von Liebermann, Thoma, Schuch und Leibl, die eine außerordentliche Bereicherung der modernen Galerie darstellen; für die Alte Pinakothek erwarb er das Familienbildnis des Baldassare d'Este.

Stadler war ein ausgezeichneter Kenner der gesamten Münchener Malerei der letzten 40 Jahre. Es ist sehr bedauerlich, daß er sich nicht dazu entschließen konnte, seine reichen Erfahrungen und seine interessanten Erlebnisse niederzuschreiben, die ihm als Mittelpunkt eines weiten künstlerischen Kreises beschieden waren. So geistvoll und witzig er zu plaudern verstand, so sehr zögerte er trotz wiederholter Aufforderung von Freundesseite, seine Memoiren der Nachwelt zu bescheren. Einseitigkeit war ihm fremd, und mit Eifer suchte er stets neue künstlerische Erscheinungen verstehen zu lernen. Ein gütiger und vornehmer Mensch und Künstler, eine harmonische Persönlichkeit, deren Humor mit leichter Ironie köstlich gewürzt war, ist mit Toni von Stadler dahingeschieden, und sein Tod läßt eine Lücke klaffen, die noch lange zu spüren sein wird. *A. L. M.*

PERSONALIEN

Prof. **Rudolf Hellwag,** der bekannte Karlsruher Landschaftsmaler, vollendete am 14. September sein 50. Lebensjahr. Er war ein Schüler von Schönleber und hat mit seiner ernsthaften Kunst gute Erfolge erzielt. Ebenfalls ein Fünfzigjähriger ist **Ernst Oppler** geworden, eine bekannte Künstlerpersönlichkeit in den Berliner Sezessionsausstellungen. Bei der Spaltung hat er sich zur Corinth-Gruppe gehalten und gehört heute ihrem Vorstande an. Namentlich die graphische Tätigkeit der letzten Jahre ist mit großer Wertschätzung verfolgt und anerkannt worden.

FUNDE

Ein Gemäldefund in Lübeck. Das einzige, bisher unechte Stück an dem berühmten Lukasaltar des Hermann Rode, die Predella, konnte nunmehr durch ihr Original ersetzt werden. Und zwar fand man unter der aufgenagelten Predellatafel eine andere, die die ursprüngliche Malerei des Meisters Rode selbst aufwies. Es ist der leidende Christus von je zwei Kirchenvätern umgeben dargestellt.

SAMMLUNGEN

Ein **Ibsenbildnis** von **Walter Firle,** das der Künstler 1889 in Gossensaß gemalt hat, ist von dem norwegischen Volksmuseum in Christiania erworben worden.

LITERATUR

Max J. Friedländer, *Der Holzschnitt.* Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Mit 93 Abbildungen im Text und 2 Tafeln. Berlin 1917. Druck und Verlag Georg Reimer.

Die Reihe der »Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin«, die sich für die ideelle Nutzbarmachung der Sammlungsschätze als überaus wertvoll erwiesen haben, wird durch den vorliegenden Band, der den Holzschnitt behandelt, um ein Werk bereichert, das vor allem durch die sichere, über-

aus feine und kunstvolle Form der Darstellung Bewunderung erregen muß. Der beneidenswerte Reichtum an immer neuen bezeichnenden Beiworten, an treffenden Wendungen, die sinnliche Eindrücke hervorzurufen und zu vermitteln imstande sind, die eindringliche Anschaulichkeit des Ausdruckes, die dies Buch auszeichnen, wird nicht bloß literarischer Geschicklichkeit verdankt, sondern vielmehr einer außergewöhnlichen intellektuellen Klarheit, der einsichtsvollen Kenntnis der Werke dieser besonderen Kunstgattung und dem tiefen Verständnis für das künstlerisch Wesentliche am einzelnen Werke und für die Zusammenhänge der Erscheinungen untereinander und mit ihren Quellen in der monumentalen Kunst. Gerade hierin hebt sich das Holzschnitt-Handbuch sehr hoch über das in der Auswahl des Wichtigen und in der Charakterisierung des Einzelnen vortreffliche Lippmannsche über den Kupferstich.

Wenn vor einer so meisterlichen Behandlung des Gegenstandes ein Wunsch erlaubt ist, so wäre es der nach einer noch stärkeren und schärferen Hervorhebung derjenigen künstlerischen Wirkungen der Holzschnitttechnik, die ihr allein eigen sind.

Die ganz besonderen Schwierigkeiten, die gerade der Holzschnitt dem historischen Verständnis bietet, hat der Verfasser überall klar und mutig ins Licht gerückt. Mir scheint dies Verfahren auch für eine in gewissem Sinne der elementaren Belehrung gewidmete Darstellung nicht nur berechtigt, sondern auch weit wirkungsvoller als die schulmeisterliche Beschränkung auf den glättenden Vortrag der gesicherten oder für gesichert gehaltenen Forschungsresultate. Wissenschaftlicher Sinn — und der besteht ja in erster Linie in der Erkenntnis der Probleme — soll auch die Anfänge eines jeden Studiums durchdringen. Die Hauptfrage, die fast jedes Werk der Holzschneidekunst stellt: ob Zeichner und Holzschneider ein und dieselbe Person gewesen seien, und, wenn dies nicht der Fall ist, in welchem Verhältnis ihre künstlerische Arbeit gestanden habe, läßt sich schlechterdings ebensowenig umgehen, wie prinzipiell — auf deutsch aus Voreingenommenheit — kategorisch entscheiden. In richtiger Erkenntnis ihrer grundlegenden Wichtigkeit wird diese Schicksalsfrage des Holzschnittes vom Verf. beinahe bei jeder neuen Erscheinung wieder erörtert. Meine Erfahrungen eines langjährigen Studiums der Werke des Holzschnittes haben mich, wie ich mit Freude feststellen konnte, ungefähr zu den gleichen Ergebnissen geführt, wie den Verfasser. Allerdings scheint mir, daß er der Lösung dieses Problems nicht nur mit der hier besonders angebrachten Zurückhaltung, sondern oft sogar mit zuviel Resignation gegenüber getreten sei. Der »Dualismus bei der Arbeit«, den er als eine Besonderheit des Holzschnittes betrachtet (S. 12), scheint mir, wenn Zeichner und Holzschneider verschiedene Personen sind, hier nicht weniger groß zu sein wie bei der Nachbildung einer Zeichnung oder gar eines Gemäldes oder einer Statue in Kupferstich, und andrerseits, wenn der Holzschneider die eigene, gleich für die Ausführung in Holzschnitt gedachte Zeichnung aus der Holzfläche heraushebt, dünkt mich der Weg von der Erfindung oder Zeichnung zum Schnitt nicht weiter wie der von der Zeichnung des peintre-graveur zum Stich oder zur Radierung, von der Skizze zum Gemälde, zur Skulptur, zur Ausführung eines Gebäudes. Vielleicht wird hier die Schwierigkeit, die wohl weniger im Prinzipiellen der Sache als in unsrer mangelnden Kenntnis für jeden einzelnen Fall und in Voreingenommenheit gegen den Holzschneider liegt, übergewissenhaft unnötig vergrößert? —

In der Schilderung der einzelnen Entwicklungsabschnitte, der einzelnen Künstler und ihrer Werke, für die eine ganz neue, sehr übersichtliche Anordnung gefunden worden ist, wird auch der Spezialforscher dem Verfasser genießend und lernend gerne folgen und zu erheblichen Einwendungen kaum Anlaß finden, zumal alle zweifelhaften und strittigen Punkte mit der größten Zurückhaltung und Unparteilichkeit behandelt werden. Nur in einer ebenso schwierigen wie wichtigen Frage, in der den Verfasser die Verteidigung seiner ihm lieb und zur Überzeugung gewordenen Ansicht gegen viele Gegner und viele gute Gründe aus seiner kühlen Ruhe herauszulocken scheint, in der Frage, ob die Holzschnitte der Bergmannschen Druckerei in Basel vom jungen Dürer herrühren (S. 51 ff.), möchte ich meinen Widerspruch, den ich hier durch einen neuen Hinweis begründen kann, gegen des Verfasser entschiedenen Anspruch für Dürer nicht unterdrücken. Die Sache erhält nämlich, wie ich glaube, ein anderes Gesicht, wenn man sich überzeugt hat, daß die Nürnberger Buchholzschnitte vor dem Schatzbehalter, mit dem die einheimische Nürnberger Kunst erst selbständig eingreift, fast durchweg Ulmer Arbeiten sind, oder jedenfalls Holzschneidern der Ulmer Schule ihre Entstehung verdanken. Für das Heiligenleben von 1488 ist dies von Unbefangenen mehr oder weniger vorbehaltlos zugegeben worden. Das gilt aber auch für die anderen Holzschnitte in Nürnberger Drucken dieser Zeit, selbst für diejenigen, die man dem jungen Dürer hat zuweisen wollen. So widerlegt sich der Einwand des Verfasser (S. 52 oben); durch diese Einsicht läßt sich aber auch die innere künstlerische Gegensätzlichkeit zwischen den Werken der Baseler Offizin und denen des jungen Dürer, die von vielen stark empfunden wird, bis in ihre Wurzeln verfolgen. Der Meister der Bergmannschen Offizin stammt, wie Röttinger sehr richtig erkannt hat, aus der Ulmer Schule, Dürers Ausbildung als Holzschneider im Wolgemutschen Kreise wird demgegenüber schon in seinen ersten Arbeiten deutlich. Beide sind stark von Schongauer beeinflußt. Von den Bildern des Narrenschiffs und des Ritters vom Turn, die m. M. n. überschätzt werden, auch vom Verfasser, oder gar von den Terenzbildern kann sich mein entwicklungsgeschichtliches Konstruktionsvermögen keine Brücke zu Dürers Apokalypse bauen. Übrigens ist gerade das Fehlen einer Wiedergabe aus diesem wichtigen Werke ein Mangel in dem sonst vorzüglich und mit viel Geschmack ausgewählten Abbildungsreichtum des Handbuches. *Paul Kristeller.*

Gustav Doré, *Das heilige Rußland.* Mit 477 Bildern. Verdeutscht und herausgegeben von P. Scher. München, A. Langen.

Diese Neuausgabe der genialen Satire des 21jährigen Doré ist mit Freuden zu begrüßen, gehört doch dieses Werk mit zu den köstlichen Dingen, die uns Doré geschenkt hat. Nicht nur durch seine Aktualität erscheint es so außerordentlich modern, sondern das Genie seines Autors, seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, die Kraft seiner Karikatur, die an einigen Stellen bereits den ganzen Daumier vorwegzunehmen scheint, verleihen dem Buch von Anfang bis zu Ende eine erstaunliche Frische. Ein köstliches Bilderbuch, dem man recht viele Leser wünscht. *A. L. M.*

Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig