



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die berliner Bildergalerie und ihr Katalog.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die berliner Bildergallerie und ihr Katalog.

Die Verwaltung der berliner Bildergallerie hat kürzlich den Unwillen des Publicums auf sich gezogen, indem sie geschehen ließ, daß eins der Gemälde, welche ihrer Obhut anvertraut sind, ausgewaschen und darauf durch einen unfähigen Restaurator übermalt wurde. Betrachten wir jenen Vorfall nach dem Urtheile, das wir über die Sammlung im allgemeinen haben, so ist dies nicht die erste Gelegenheit gewesen, bei welcher derartige Unbill geübt worden ist. Bei all ihrem Werthe sind viele der Bilder in einem Grade restaurirt, daß ihre Beurtheilung äußerst unsicher wird; etliche sind ohne Zweifel in solchem Zustande erworben, andere dagegen sind erst im Museum selbst „verbessert“ worden. Man hat die ganze Gallerie einmal als ein Hospital für heruntergebrachte Gemälde bezeichnet; wir theilen diese lästerliche Meinung nicht, dennoch bekennen wir, auch in dieser Uebertreibung liegt ein bitteres Körnchen Wahrheit.

Bei der großen Vorliebe des Publicums für Andrea del Sarto erregte die Mißhandlung seines Altarbildes v. J. 1528 einen solchen Sturm der Entrüstung, daß die Autoritäten des Museums in sehr begreifliche Verwirrung geriethen: Einer schob die Schuld auf den andern, wie alle öffentlichen Diener zu thun pflegen, wenn sie sich eines Unrechts bewußt werden: dieser war abwesend, sonst hätte dergleichen nicht passiren können, jener war zwar gegenwärtig, hatte aber keine Ahnung von einem möglichen Unheil.

Wir geben zu bedenken, ob solche Entschuldigungen gelten können. Nach unserer Ansicht trifft der Tadel die Abwesenden nicht minder wie die Anwesenden; und sind die Pflichten der Herren Galleriebeamten so unerheblich, daß sie monatelang auf Reisen geschickt werden oder auf eigene Hand unbestimmten Urlaub nehmen können, dann wird man versucht, ihre Zahl aus öconomischem Gesichtspunkte zu betrachten.

Dies führt uns auf die Frage, woher es kommen mag, daß der Katalog der berliner Gallerie zu den ungenügendsten und unzuverlässigsten gehört, die in öffentlichen Kunstsammlungen des Continents zu finden sind? Geheimrath Dr. Waagen bereist die ganze Welt, Deutschland, England, Spanien,

— wer zählt die Länder —, und bei diesen Gelegenheiten bringt er dem Publicum immer von neuem ins Gedächtniß, wie oft er mit seinen Urtheilen recht gehabt, aber er unterläßt, daneben auch anzumerken, wie oft er unrecht gehabt hat; und doch würde das bei näherer Betrachtung der Angaben, die unter seinem Namen im Katalog des berliner Museums (14. Aufl.) stehen, sehr nützlich sein. Wir geben gern zu, daß die erste Auflage dieses Verzeichnisses den Ansprüchen des Publicums jener Zeit genügt hat, das noch nicht so kritisch war, wie das heutige, auch sind die gelegentlichen Hindernisse gewiß nicht gering anzuschlagen, die selbst einem Manne von ängstlicher Wahrheitsliebe bei dem Wunsche in den Weg traten, Bilder von zweifelhaftem Ursprunge mit bestimmten Namen auszustatten. Aber die Zeit der Zurückhaltung in dieser Beziehung ist für die berliner Bilder längst vorüber, und wir möchten der Gallerieverwaltung daher den Freimuth der Directoren des Städel'schen Museums in Frankfurt a. M. zur Nachahmung empfehlen, die seit Passavant's Tode die ursprüngliche Nomenclatur zwar beibehalten, aber keinen Anstand genommen hat, in Anmerkungen ihr eigenes Urtheil über die Richtigkeit derselben hinzuzufügen.

Berlin besitzt etliche Gruppen von Gemälden, über die das Urtheil mit größerer oder geringerer Sicherheit festgestellt werden kann. Bei einigen ist völlig anerkannt, daß sie von anderen Meistern herrühren, als denen sie officieell zugeschrieben werden, bei anderen sind die Meinungen streitig; noch größer endlich ist die Zahl solcher Werke, denen bisher überhaupt keine Aufmerksamkeit zugewendet worden ist, sei es wegen der Eigenthümlichkeit des Studiums, das sie erfordern, sei es weil sie nicht anziehend genug sind, um die Betrachtung dauernd zu fesseln. Sache eines guten Katalogs wäre es, diese Bilder durch genaues Verzeichniß ins rechte Licht zu stellen, gleichviel, welchen Rang die Maler als solche beanspruchen dürfen; dies erscheint vornehmlich als eine Pflicht gegen das große Publicum, das nicht zu der Meinung verführt werden soll, Meisterwerke von Künstlern ersten Ranges zu betrachten, während es in Wahrheit geringe Leistungen untergeordneter Leute vor sich hat. Man mag immerhin in längeren oder kürzeren Excursen Stilgattungen und Malerschulen charakterisiren, nur muß man darauf achten, daß die Werke, die als Beispiele gelten sollen, echt sind; sonst wird Urtheil und Geschmack der Beschauer irre geleitet. Welche traurige Begriffsverwirrung ist nicht schon in den Köpfen junger Leute dadurch angerichtet worden, daß sie sich ihre Vorstellung von diesem oder jenem Meister vor Gemälden bilden mußten, wie sie zahlreich, mit großen Namen ausgestattet, in unseren Museen hängen, und die niemals einsehen lernen, daß sie schief urtheilen, weil ihnen zufällig später keine Gelegenheit geboten worden ist, Originale solcher Meister zu sehen.

Gewiß ist es sehr verdienstlich, wenn ein Katalog es wenigstens versucht, in großen Zügen die Hauptmomente der Entwicklung und des Verfalles der Kunstthätigkeit innerhalb der Nation oder des Landestheiles zu skizziren, nach denen die Bilder geordnet sind. Dem Beschauer zu erzählen, wann der Maler, vor dessen Werke er steht, geboren und gestorben sei, ist sehr lehrreich; nur müssen solche Angaben streng correct sein; wo Zweifel vorhanden sind, muß es gesagt werden, sodaß die Controversen bestehen bleiben. Denn es ist kein Vortheil, sondern schadet sehr, wenn Angaben als positiv hingestellt werden, die zur Zeit noch Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen sind, wenn Stilbeschreibungen und Hypothesen über Ursprung und Verbreitung von Malerschulen als thatsächlich festgestellt erscheinen, wo das erst in der Zukunft möglich ist. Nach beiden Richtungen ist unablässig zu revidiren, damit solche Angaben nicht mit den Resultaten in Widerspruch treten, welche alle Jahre durch neue Forschungen gewonnen werden.

Der berliner Katalog genügt den Anforderungen nicht, die man heut zu Tage in dieser Beziehung zu stellen berechtigt ist; seine Darstellungen, veraltet wie sie sind, bedürfen überall der Berichtigung, seine Einzelangaben sind oft notorisch falsch, er ist sonach nichts weniger als das, was er sein will: ein Handbuch, das geeignet wäre, beim Studium der Kunstgeschichte zu den richtigen Gesichtspunkten anzuleiten.

Zur Rechtfertigung unseres Urtheils verweilen wir ein wenig bei einzelnen Partien der Einleitung, welche einen Ueberblick über die Entwicklung der christlichen Kunst zu geben versucht. Bei aller Kürze zeigt schon dieser Abriss der Kritik mancherlei Blößen. Wenn z. B. berichtet wird, daß Giotto seinen Bildern (S. XVIII) „eine bis dahin nicht gekannte Lebendigkeit ertheilte, aber durch willkürliche Behandlung der heiligen Gegenstände die vom vorigen Jahrhundert verfolgte alttraditionelle Darstellungsart derselben unterbrach;“ und dem nichts hinzugesügt ist, als daß er „zugleich allgemein die sogenannte Tempera-Malerei der Italiener einführte, wobei die Farben mit Eigelb und Pergamentleim gemischt werden“ — so vermiffen wir dabei ein Wort über die eigentlichen Verdienste, die sich der größte Reformator jener Zeit um die Kunst erworben hat. Denn nach der Beschaffenheit unserer Kunde vom technischen Verfahren der frühesten Jahrhunderte ist es sehr zweifelhaft, ob Giotto irgend welche eigenthümliche Mittel der Behandlung besaß, die seinen Zeitgenossen fremd gewesen wären; aber unzweifelhaft ist, daß er Begründer der Kunst malerischer Composition war. Auch die Behauptung, seine Kunstweise habe über ganz Italien Verbreitung gefunden, trifft nicht zu; denn wir sind nicht im Stande, ihre Spuren in irgend einem Theile Venedigs oder der Ländergruppe aufzuweisen, die sich nördlich und östlich davon erstreckt, derselben, welche nachmals die Titian und Pordenone

hervorgebracht hat. Statt dessen wäre es der Mühe werth gewesen mitzutheilen, daß, während man in den Niederlanden die Anwendung des Oeles vervollkommnete, in Mittelitalien ähnliche aber unabhängige Versuche gemacht und wenn auch durch andere Mittel und Wege als dort, erfolgreich durchgeführt worden sind. — Soviel sei nur angedeutet, um zu zeigen, daß jenes Vorwort nicht auf der Höhe des gegenwärtigen Wissens steht.

Ähnliche Einwürfe wie hier lassen sich nun bei den Einleitungen zu den Bildern einzelner Schulen wiederholen. Die Venetianer beginnen den Reigen im Katalog, und wir begnügen uns damit, einige Angaben, Thatsachen und Specialnotizen zu prüfen, die uns dort begegnen. Soweit sie Bilder und die Frage ihrer Echtheit betreffen, sind sie natürlich auch Gegenstand dieser Untersuchung. Wir erfahren unter anderem, daß die besten venetianischen Maler nach 1430 die Vivarini und Crivelli gewesen sind, deren Kunst mit dem Prädicat „übertriebene und zu schroffe Formenbezeichnung“ charakterisirt wird; ferner, daß die Mehrzahl, an ihrer Spitze Giovanni Bellini, von Antonello da Messina die Methode der „Delmalerei zugleich mit der Richtung auf treue Darstellung der vorliegenden einzelnen Naturerscheinungen und vorzugsweisen Ausbildung der Färbung“ erhielten. Gehen wir von den Venetianern zu den Paduanern über, so lesen wir, daß „schon etwas früher Francesco Squarcione die Malerei unter fleißiger Zuziehung antiker Bildwerke gelehrt habe, auf welchem Wege seine Schüler zwar eine gewisse Großheit der Charaktere erreichten, aber zugleich in zu scharfe Angaben der Formen, eine naturwidrige Behandlung des Gewandwesens und Vernachlässigung des Colorits geriethen.“ Zuletzt gedenkt der Verfasser noch mit wenigen Worten des Mantegna. Von ihm wird erzählt, er habe „durch seine vortrefflichen Compositionen einen weitverbreiteten Einfluß ausgeübt und zuerst mit Erfolg Gegenstände aus der antiken Welt behandelt.“

Nun ist aber, den angeführten Schilderungen zum Trotz, nichts bekannter, als daß die venetianische Schule ihre erste Reform durch einen Maler aus Umbrien, den Gentile da Fabriano, erhielt. Dieser hatte den Jacopo Bellini mit sich nach Florenz genommen und demselben dadurch ermöglicht, sich einige der großen Gesetze der Composition und Proportion anzueignen, deren Anwendung den hohen Rang der Florentiner erklärt. Während dann die Venetianer in der Richtung weiter arbeiteten, die sie indirect dem Fabriano verdankten, kehrte Jacopo Bellini in seine Heimath zurück und ließ sich später in Padua, dem Geburtsorte Squarciones, nieder. Gleichzeitig weilte dort der florentinische Bildhauer Donatello, dessen Atelier alle Künstler Paduas anzog. Dem Wirken dieses außerordentlichen Mannes ist der mehr plastische, die Farbenwirkung vernachlässigende Charakter zuzuschreiben, welcher der Malerei in Padua eigen ist. Angeregt von Donatello und andererseits durch

Jacopo Bellini, seinen Schwiegervater, beeinflusst, bildete Mantegna den paduanischen Stil aus, der sich nachmals über Venedig, Verona, Ferrara und andere unbedeutendere Städte verbreitete. Squarcione aber, der seines Zeichens ein Schneider war, und dessen Gemälde, wie man jetzt behaupten kann, sämmtlich von angestellten Gehilfen gemalt sind, war lediglich ein Impresario; er folgte dem landläufigen Kunststreiben seiner Zeit ohne irgend bestimmenden Einfluß auf dasselbe auszuüben.

Die Vivarini und Crivelli legten sich, jeder in seiner Weise, auf die Nachahmung des Mantegnesken, woran der Letztere bis ans Ende seiner Tage streng festhielt. In derselben Weise gestalteten sich bei Gentile und Giovanni Bellini, welche in Gemeinschaft mit Mantegna herangereift waren, die ersten Züge eigenen Stils; wir haben aus den Jahren vor 1470 zahlreiche Bilder von Giovanni, die bis vor ganz kurzer Zeit dem großen paduanischen Meister zugeschrieben wurden, so verwandt sind sie den echten Arbeiten desselben. Dann trat Antonello da Messina auf, der die Delmalerei als Neuigkeit aus den Niederlanden mitbrachte. Er führte diese neue Technik alsbald in Venedig ein, und die Bellini ergriffen dieselbe mit umso natürlicherem Eifer, da sie bereits einen gewissen realistischen Zug in sich trugen. Von Natur überdies mit der feinen coloristischen Ader begabt, die Antonello entbehrte, vermochten sie ihren Delgemälden einen Reiz zu verleihen, wie ihn weder er noch die van Eycks erreichten, und vermöge dessen sie die Lehrmeister der Schule wurden, die später in Giorgione und Tizian ihre höchste Blüthe entfaltet hat.

Wenden wir uns zu einigen Bildern aus der Schule, die oben charakterisirt ist, um die Angaben unseres Kataloges über ihre Meister, deren Lehrgang und Lebenszeit zu prüfen. Den Anfang möge gleich der früheste Künstler, Jacobello, machen. Da haben wir unter Nr. 1155 eine Holztafel mit der Darstellung des Erzengels Michael, wie er den Drachen niederwirft und die Seelen der Abgeschiedenen wägt; aus der Notiz, die der Beschreibung vorangeht, erfahren wir, daß dieser Künstler um 1401 blühte und 1431 noch am Leben war. Nun gibt es nichts Charakteristischeres für Jacobello, als die Accurateffe, mit welcher er die Details der Nebendinge, besonders Kleidersäume und erhabene Stickerei, und daneben die gewohnheitsmäßige rohe Vernachlässigung der Natur, mit der er die menschliche Form behandelt. Seine Figuren sind in der Regel in Zeichnung und Proportion gleich schlecht und ohne Durchbildung, seine Farbenzusammenstellung schroff und unharmonisch. Schon venetianische Zeitgenossen desselben, wie Antonio da Murano, mildereten die Härte dieser Formgebung, schmeidigten die Farbenübergänge in den Fleischtönen zu anmuthigerer Weichheit und enthielten sich vor allem des reliefartigen Auftrags. Da nun auch das vorliegende Bild dergleichen ver-

müssen läßt und überhaupt weit milder gehalten ist als irgend eins von Jacobello, so gehört es diesem Maler sicherlich nicht an, sondern vermuthlich der Schule von Murano. Und was die Angaben über Jacobellos Leben betrifft, so ist es eine Grausamkeit, dasselbe mit dem Jahre 1431 abzuschneiden, während doch die Academie zu Venedig ein Bild von ihm mit seiner Signatur und mit der Jahreszahl 1436 besitzt; und überdies ist ja auch sein Testament publicirt, das den Datum 1439 trägt!

Von Jacobello kommen wir auf Giambono, seinen Zeitgenossen, welchem das Bild Nr. 1154, eine Himmelfahrt der Magdalena, zugeschrieben ist. Mit zwei Gemälden, die wir zum Vergleich heranziehen können, einem Markus inmitten anderer Heiligen im Markuspalast in Venedig, auf dem Giambono's Name steht, und der Madonna mit dem Kind in der Gallerie des Conte Niva in Padua, hat dasselbe keine Aehnlichkeit. Diese lassen erkennen, daß Giambono ein Schüler der Veroneser und besonders des Victor Pisano war. Seine Zeichnung ist manirirt, ohne Einfachheit, seine Figuren heftig aber conventionell in der Bewegung, seine Farbe bunt. Jenes berliner Bild zeigt dagegen die Weichheit der Muraneser und rührt ohne Zweifel von Antonio da Murano her.

Antonio interessirt uns mehr, besonders weil die erste Nennung seines Namens mit einem höchst überraschenden und seltsamen Irrthum zusammenhängt. Das Bild Nr. 5, eine Anbetung der Könige, documentirt, wie vollständig dieser Meister unter dem Einflusse Gentile's da Fabriano stand. Wir bestätigen hierbei mit Freude die Genauigkeit der Nomenclatur, nur beklagen wir den Zusatz, wonach dem Bartolomeo Vivarini Antheil an dieser Arbeit zugeschrieben wird. Der Name Vivarini ist in der Anwendung auf diesen Antonio (da Murano) nicht gerechtfertigt, aber noch viel weniger die Behauptung, daß wir keine Kunde von Antonio hätten, die über das Jahr 1451 hinaus reichte, und daß er Schüler des Andrea da Murano gewesen sei. Zu den bekanntesten Bildern Antonios gehört eins im Museum des Lateran in Rom, und dieses trägt seinen Namen mit der Jahreszahl 1464; es befand sich jahrhundertlang in S. Antonio Abate in Pesaro. Andrea da Murano aber ist ein Maler, mit dessen Bildern italienische Kritiker sehr vertraut sind. Lorenzo Crico gibt in seinen *Lettere sulle belle arti Trevigiane* (Treviſo 1833) ausführlichen Bericht von einem Altarbild in der Landkirche zu Trebaseleghe, und behauptet den darauf bezüglichen Contract gesehen zu haben, der, von 1484 datirt, jetzt in einer andern Kirche, zu Mussolone aufbewahrt wird. In der Nähe von Treviso ist auch noch ein zweites Altar-gemälde mit Andrea da Murano's Namen und der Jahreszahl 1502. Der Stil dieser und anderer Bilder, die man für verloren hielt, die aber doch noch zu existiren scheinen, offenbart die Schule von Murano. Sonach lehrt

der Sachverhalt, daß Andrea ein Schüler des Antonio war, also gerade das Umgekehrte von dem, was der Katalog glauben machen will. — Nun gibt es aber im Museum (unter Nr. 1143) noch ein mehrtheiliges Altarbild, das gleich dem obigen dem Antonio und dem Bartolomeo Vivarini zugeschrieben wird. Ist auch die mittlere Abtheilung des oberen Stückes, welches Christus im Grabe zwischen zwei Engeln darstellt, ohne Zweifel von Antonio, so sind doch die übrigen Theile des Bildes weder von ihm noch von Bartolomeo, sondern von Luigi Vivarini. Von Bartolomeo Vivarini haben wir unter fünf Bildern zwei echte, 1160 und 1177. Ein drittes, Nr. 1152, die Figur eines Bischofs, wird mit mehr Wahrscheinlichkeit dem Luigi zuzuschreiben sein.

Was diesen letzteren Künstler anbelangt, so wünschten wir nur, daß uns der Catalog sagte, woher die Bilder desselben, die wir an den Wänden des Museums sehen, gekommen sind. Es wäre doch nicht uninteressant für das Publicum, zu wissen, daß Nr. 1165 (Madonna mit dem Kinde zwischen dem heil. Hieronymus, Johannes dem Täufer, Augustin und Sebastian) sich ehemals in der Kirche S. Cristoforo auf Murano befand und Nr. 38 (die Madonna mit der heil. Katharina, Petrus, Georg, Maria Magdalena, Hieronymus und Sebastian) der Scuola de' Battuti in Belluno angehörte. Uebrigens ist es ein starkes Stück von Nachlässigkeit, einen Maler von dem Rufe des Luigi Vivarini mit der Nothiz abzufertigen, er habe um 1490 geblüht. Wir erlauben uns hinzuzusetzen, daß sein frühestes Altarbild in Monteforentino, ein großes und sehr schönes Werk, die Jahreszahl 1475 trägt, und sein letztes, in S. Maria de' Frari in Venedig, 1503 gearbeitet ist.

Unter den Schülern der Vivarini muß hier im Zusammenhang mit Andrea da Murano nach Jacopo da Valentia genannt werden. Er ist wenig bekannt und seine Arbeiten haben allerdings nicht viel Anziehendes; aber er gehört hierher, weil zwei Bilder der Gallerie von ihm herrühren; eins ist sogar mit seinem Namen versehen, allein der Katalog nimmt sich nicht die Mühe, ihn oder seine Werke zu verzeichnen, ein arger Verstoß gegen Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt, denn es ist durchaus von derselben Wichtigkeit, Entartung und Untergang der verschiedenen Schulen kenntlich zu machen, wie ihre Anfänge und Ausbreitung, und da Jacopo da Valentia und Andrea da Murano uns zeigen, was aus der Schule der Vivarini wurde, nachdem die der Bellini ihr den Rang abgelassen hatte, so gebührt sich, wo sich Gelegenheit dazu bietet, wenigstens die Namen derjenigen zu nennen, welche zu dem Verfall beitrugen.

Sehen wir nun weiter zu, was der Katalog über die Werke und Lebensumstände des Gentile und Giovanni Bellini beibringt, so begegnen wir bei der Nothiz, daß ersterer 1425 geboren und 1507 gestorben und daß

er Schüler seines Vaters gewesen sei, an der ersten Ziffer einem Fragezeichen. Diesmal fällt uns der Wechsel der Behauptung mit dem Zweifel auf. Veränderung erfreut immer, aber wir müssen das Bild doch betrachten, zu welchem jene Notizen gehören. Es ist Nr. 12, zwei Brustbilder, „das eigene Bildniß des Künstlers von blasser, und das seines Bruders, des Giovanni Bellini, von wärmerer Farbe.“ Da wären wir denn wieder beim Autoritätsstil angelangt, aber wir bedauern, daß uns die Frage nicht erspart wird, auf welche Bürgschaft hin diesen Gemälden Aehnlichkeit mit den Malern und woher dem Gentile die Autorschaft zugeschrieben wird? Wir kennen ein Duzend sogenannter Portraits des Gentile und Giovanni — (eins vermeintlich von letzterem, das Cima gemalt haben soll, in unserer Gallerie selbst —) und jedes ist dem andern unähnlich. Im Louvre befinden sich ein Paar auf Leinwand gemalte Portraits, die den obigen zwar in Costüm, Anordnung und Maßverhältnissen völlig gleichen, aber die Gesichter sind ganz verschieden; auch sie gelten nicht nur für Bildnisse jener Künstler, sondern werden gleichfalls, obwohl sie von anderer Hand sind, demselben Gentile zugeschrieben. Wie nun ein Kriterium für die Entscheidung gewinnen, wo so viele einander widersprechende Zeugnisse vorliegen? Wir meinen, die einzigen echten Portraits des Gentile und des Giovanni bieten die Medaillen von Camello, und ein Vergleich derselben mit dem genannten Bilde in Berlin nimmt der Angabe des Katalogs allen Werth. Im Stil haben diese Köpfe, beiläufig bemerkt, nichts mit Gentile Bellini gemein; die Art der Ausführung erinnert eher an Giovanni.

Wir suchen weiter unter Gentile's Werken und treffen in Nr. 1180 auf eine Madonna mit dem Kinde und dem Donatorenpaar. Hier haben wir des Meisters Signatur, ein echtes Bild; und der Katalog — es klingt unglaublich — bemüht sich, bei dieser Gelegenheit uns von neuem das Geburts- und Todesjahr des Meisters einzuschärfen; diesmal aber soll er 1421 geboren und 1501 gestorben sein.

Da das eine wie das andere jedem Menschen nur einmal geschieht, so müssen wir fragen, welche Zahlen sind richtig — 1421 oder 25, 1501 oder 7? Der Sachverhalt stellt sich folgendermaßen zurecht: das Todesjahr ist an der frühern Stelle richtig angegeben (1507); über das Geburtsjahr aber sind wir im Ungewissen. Vasari sagt, Gentile sei 1501 ziemlich 80 Jahr alt gestorben; ist letzteres richtig, dann wäre er 1428 geboren. — Auch mit seinen Angaben über Giovanni Bellini ist der Katalog nicht glücklich. Nehmen wir das erste Bild, das unter seinem Namen geht, Nr. 3, (nebenher bemerkt, ein schwaches Schulbild auf Holz), ein segnender Christus: dazu bemerkt die Note, der Künstler sei 1426 geboren. Nun haben wir aber, trotz Vasari, guten Grund, anzunehmen, daß Giovanni der jüngere von beiden Brüdern

war; wenn dies und wenn Vasari mit der Angabe von Gentile's Alter recht hat, dann ist Giovanni nach 1427 auf die Welt gekommen. Das stärkste Beispiel von der Unzuverlässigkeit des Katalogs in der Benennung der Bilder nach ihren vermeintlichen Meistern gibt das Bild Nr. 6 (der todte Christus beklagt von Maria, Johannes, Magdalena, Joseph von Arimathia und Nicodemus) „bezeichnet: Johannes Bellinus“, wie unser Buch sagt. Vergebens suchen wir nach dieser Inschrift, wir finden nichts als in einer Ecke die Buchstaben: „ . a . . us B . x . i . . “ Das sind sechs Lettern, die zu zwei Worten gehören, und wir lesen sie: „Marcus Bazaiti.“ Das Bild ist also von Vasaiti und nicht von Bellini, wie der Stil desselben überdies lehrt; und das Werk ist dadurch von besonderem Werth, weil es uns zeigt, wie Vasaitis Manier sich allmählich aus dem Bivarinesken der Schönheit Bellini's näherte. Aber wie kam der Katalog in aller Welt zu jener Lesart, oder vielmehr: wo war die Brille des Autors? — Nur ein Wort noch über die „Darstellung Christi im Tempel“ (Nr. 36); das Bild, wohlweislich in beträchtlicher Höhe angebracht, scheint eine Replik jenes bekannten sehr mißhandelten im Belvedere in Wien zu sein, das selber ein schwaches Produkt aus Bellini's Schule ist. Höchst wahrscheinlich hat es mit dem Meister nichts zu thun.

Wir haben bisher noch nicht von Crivelli gesprochen; er ist in der Gallerie durch zwei Werke vertreten, von denen eins (Nr. 1173) seiner frühesten, das andere (Nr. 1156) seiner späteren Periode angehört. Ein Blick auf diese zeigt uns, was wir an all' den zahlreichen Bildern seiner Hand gewahr werden, die in den Museen zu finden sind, daß er mit einem Fond von venetianischer Bildung doch seinem Stile nach Paduaner war. Außer dem Namen hat er wenig oder gar nichts Venetianisches, und die Bemerkung, die wir aus dem bezüglichen Vorwort des Katalogs citirt haben, trifft daher in der Hauptsache nicht zu. Wie ungenau ist überdies die Angabe, daß Crivelli „um 1476“ geblüht habe, und wie unrichtig, daß er Schüler Jacobellos del Fiore gewesen sei. Ist er überhaupt bei einem Venetianer in die Lehre gegangen, dann war dieser Antonio Vivarini; und was die Zeit seines Wirkens betrifft, so kennen wir ein Altarstück von ihm mit dem Datum 1463, und ein andres in der Dggioni-Gallerie der Brera zu Mailand v. J. 1493.

Während wir bei Crivelli die Oberflächlichkeit tadeln müssen, mit der er abgethan wird, nehmen wir bei der Behandlung des Carpaccio an dem Gegentheil Anstoß. Er war Schüler des Gentile Bellini, und wir wissen, daß sein Name 1470 in der Brüderschaft von San Girolamo in Venedig aufgeführt ist, aber für die Bestimmung seines Geburtsjahres 1450, die wir hier finden, haben wir keinen Nachweis. Seine spätesten Arbeiten sind von 1519

— Von Mansueti, einem Schüler Giovanni Bellini's, heißt es, daß er 1500

geblüht habe, eine Angabe, die sehr ungenügend ist; denn sein großes „Mikrafel des heil. Kreuzes“ in der Academie zu Venedig ist 1494 gemalt und er lebte noch tief in das 16. Jahrhundert hinein. Von ihm ist die Darstellung der Geburt Christi (Nr. 48), welche fälschlich dem Bernardo Parentino zugeschrieben wird, von dessen Kunstweise uns die Reste der Fresken in Padua einen ganz anderen Begriff geben. Bei Parentino irrt der Katalog aber auch mit der Behauptung, daß er 1437 geboren und 1531 gestorben sei; sein Geburtsjahr ist unbekannt und sein Tod ereignete sich 1494.

Endlich begegnen wir hier noch einigen andern untergeordneten Gesellen der Bellini, über die wir ein paar Worte sagen möchten: es sind Marziale, Basaiti, Catena und Bissolo. Der erste von ihnen gehört zu denjenigen Venetianern, welche der heimischen Kunst etwas vom Typus der deutschen beimischten. Wir möchten glauben, daß er zu jenen mittelmäßigen Leuten gehörte, von denen Dürer gegen Pirkheimer klagt, sie machten seine Arbeiten schlecht und copirten sie nachher. Von diesem Maler nun, der 1494 in der Halle des großen Raths in Venedig mit beschäftigt wurde, und von dem wir eine „Beschneidung Christi“ v. J. 1499 in S. Giobbe und ein „Abendmahl in Emaus“ v. 1506 in der venetianischen Academie kennen, befindet sich eine zweite Darstellung des „Abendmahls in Emaus“ im Berliner Museum; es steht unter Nr. 1 und führt folgende Signatur: „Marcus Ma . . . i Venetus p. MDVII.“ Da nun der Verfasser des Katalogs niemals von Marco Marziale gehört und offenbar nichts über ihn zu erforschen hatte, so „sah“ er den Namen: „Marco Marcone“, (s. Bemerkung zu Nr. 1) von dem er berichtet, er habe um 1500 gelebt: so ist der unbekannte Meister in die Annalen der venetianischen Kunstgeschichte gekommen.

Von Basaiti haben wir bereits ein Bild unter den besten derjenigen angetroffen, die im Museum für Werke Giovanni Bellini's gelten. Er war, wie oben schon bemerkt wurde, zuerst Schüler des Luigi Vivarini, dann wurde er Nachahmer Giambellini's und folgte später nacheinander den Anregungen des Cima, Carpaccio, Lotto, Palma und Giorgione. Ein Maler aber, dessen Wandlungen für die Kunstkritik so wichtig sind, darf nicht mit der Bemerkung abgespeißt werden, daß er Schüler des Giovanni B. gewesen sei und 1520 noch am Leben war. Die Vollendung der „Glorie des heil. Ambrosius“ in S. Maria de' Frari in Venedig setzt ein sehr kompetenter Kritiker in das Jahr 1503; auf dem Bilde lesen wir:

Quod, Vivarine, tua fatale sorte nequisti,
 Marcus Basitus nobile prompsit opus.

Ueber einen andern dieser talentvollen Nachahmer, Vincenzo Catena, der in seinen verschiedenen Kunstphasen mit Basaiti wettweiserete, erfahren

wir nichts weiter, als daß er 1530 gestorben und daß Giovanni Bellini sein Meister gewesen sei. Wahrscheinlich aber war Catena, der in Treviso geboren ist, Schüler des Girolamo von Treviso. Unter dem Namen Vincenzo da Tarvisio malte er schon 1495 im Rathssaale in Venedig, und er muß 1530 noch gelebt haben, sonst wäre sein Testament nicht 1531 unterschrieben.

Pietro Francesco Bissolo oder degli Ingannati figurirt im Katalog in zwei verschiedenen Gestalten: zuerst als Bissolo, Schüler Giambellins um 1520, dann als Pietro degli Ingannati mit keiner bestimmten Zeitangabe. Diese beiden Peter sind identisch, und wir haben hier ein Beispiel, daß aus einem Maler, auch wenn er nur Nachtreter Giovanni Bellini's war, heute immer noch zwei gemacht werden können. Anfang und Ende seines Wirkens, dessen Urkunden aller Welt offen stehn, werden bezeichnet durch die Nachricht von seiner Thätigkeit in der Stadthalle in Venedig, 1492, einerseits, und andererseits durch das Altarstück in Lavada unweit Oderzo, welches die Jahreszahl 1530 trägt.

Schließlich kommen wir, indem wir die venetianische Schule hier ver-lassen, auf Männer, deren Namen Kennern und Laien gleich bekannt sind, und wir fragen nur, wie viele von all den Palma's (nämlich Palma vecchio), Giorgiones und Tizians im Museum echt sind? Dem ersten dieser Meister schreibt der Katalog fünf Bilder zu; vier davon, mit Einschluß von Nr. 31, welches fälschlich „Jacobus Palma“ signirt ist, sind entweder Schulbilder oder Copien, oder sie rühren von anderen Malern her; eins (Nr. 174), welches bis vor kurzer Zeit als Gemälde aus Giorgione's Schule classificirt war, ist echt. Die beiden Portraits, die dem Giorgione zugeschrieben werden, haben durchaus keinen Anspruch auf diesen Namen.

Von den zwölf Tizians sind zwei richtig benannt — die Lavinia Nr. 166, und sein Selbstportrait 163 —, ein drittes, Nr. 159, ist von seinem Bruder Francesco; die übrigen sind nur zu augenfällig Schulbilder und obenein von untergeordneter Bedeutung.

Das Pressorgan der jungtürkischen Partei.

Am 31. August 1867, 1. Dschumâda el-ula 1284 d. H., erschien zu London das erste Stück einer türkischen Zeitung in vier zweispaltigen Foliosseiten unter dem Namen Mûchbir, d. i. Anzeiger, und zugleich eine Abonnements-Einladung fl. 8. von demselben Datum. Die Doppelbestimmung des Blattes