



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Neuere Kunstliteratur.

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

## Neuere Kunstliteratur.



Das gleichzeitige Erscheinen neuer Auflagen von zwei Monographien, die gleichsam zu den Grundvesten unsrer kunstwissenschaftlichen Literatur gehören, giebt uns Veranlassung, einen Rückblick auf die wichtigsten Publikationen dieses Literaturzweiges zu werfen, welche während des laufenden Jahres an den Tag getreten sind. Der Ausdruck „Monographie“ trifft eigentlich nur auf das eine dieser standard-books, auf Thausings Dürer zu. Denn das andre ist Springers berühmte Doppelbiographie, welche sich mit dem Leben Raffaels und Michelangelos beschäftigt. Beide Werke sind im Seemannschen Verlage in Leipzig erschienen. War schon ihre erste Auflage ein Ereignis innerhalb der Gemeinde der Kunstgelehrten, welche freilich diesen Namen noch weniger verdient als jede andre Gelehrten-gemeinde, so sah man der zweiten Auflage dieser Bücher mit großer Spannung entgegen, weil man begierig war zu sehen, wie ihre Autoren sich den Resultaten neuerer Forschungen gegenüber verhalten, was und wieviel davon sie in den Rahmen ihrer Darstellungen aufnehmen würden. Die Spannung nahm sogar ein gewisses dramatisches Interesse an, weil Springer eines der wesentlichsten Ergebnisse der Thausingschen Forschung einer zu einem entgegengesetzten Resultate führenden Kritik unterzogen und Thausing in seiner Rezension des Springerschen Buches auf manche ihm schwach erscheinende Stelle mit einer gewissen Schärfe hingewiesen hatte. Man war also gespannt zu sehen, inwiefern die beiden Kämpen einander Recht oder Unrecht geben würden.

Umso größer ist das Erstaunen, um nicht zu sagen die Enttäuschung, welche die neuen Auflagen hervorgerufen haben. Ist soviel Scharfsinn umsonst aufgeboten worden oder sind es nur Scheingefechte gewesen, welche die beiden berühmten Kunsthistoriker einander geliefert haben? Jeder ist fest auf dem einmal abgesteckten Terrain stehen geblieben und dem Gegner nicht um eines Fingers Breite gewichen. Die neueren Auflagen unterscheiden sich zwar äußerlich von den früheren, indem der Verleger mit geschickter Hand für ein handlicheres Format und für eine Vermehrung und Verbesserung der Illustrationen gesorgt hat. Beide Werke präsentiren sich jetzt in je zwei Oktavbänden nach englischem Muster und gelangen, gleichfalls nach englischer Sitte, in haltbaren Leinwanddecken auf den Markt, ein Verfahren, dessen Nachahmung man allen deutschen Verlegern nicht dringend genug ans Herz legen kann, da dem Bücherkäufer dadurch mancher Verdruß erspart wird. Das innere Gefüge beider Bücher aber ist nach keiner Richtung verändert und keines ihrer Fundamente ist als un-

brauchbar befunden worden, wie auch fremde Hände in den acht, bez. fünf Jahren, die seit dem Erscheinen der ersten Auflagen verfloßen sind, daran gerüttelt haben.

Es muß etwas großes, etwas erhebendes sein um das Bewußtsein, ein Werk geschaffen zu haben, das — aere perennius — selbst den schärfsten Angriffen der Feder, den schwärzesten und galligsten Fluten der Tinte Stand hält. Man sieht hier wieder, wie die Geschichte immer noch ihre große Mission ausübt, die Lehrmeisterin des Lebens zu sein. Aus der unablässigen Beschäftigung mit den großen Männern der Renaissance, aus dem inbrünstigen Studium ihrer Gedanken und Thaten ist auch auf ihre Geschichtschreiber und Biographen jenes starke Selbstbewußtsein, jene Vorliebe für eine stark ausgeprägte Individualität übergegangen, welche, wie heute jedermann weiß, hervorstechende Charaktereigentümlichkeiten jener Heroen des Quattro- und Cinquecento waren. Alfred von Neumont hat der zweiten Auflage seiner Biographie Lorenzios de' Medici mit der Gelassenheit des objektiven, hoch über dem irdischen Wirrsal der Diskussionen und Meinungen stehenden Historikers ein stolzes Wort vorausgeschickt, welches so recht das gewiß gut begründete Selbstbewußtsein der Renaissance-Geschichtschreiber charakterisirt: „Biel ist währenddessen [seit dem Erscheinen der ersten Auflage] geforscht und gearbeitet worden, in Italien, in Deutschland, in andern Ländern, über die Epoche, mit welcher dies Buch sich beschäftigt, über den Mann, dessen Geschichte es erzählt. Alles, soweit es mir bekannt geworden, wie manches Urkundliche habe ich durchgesehen, erwogen, dankbar benutzt. Manches in meiner Darstellung ist teils gekürzt, teils erweitert und ergänzt worden: die Physiognomie des Mannes und der Zeit ist dieselbe geblieben.“ Diese Worte könnte man ebensogut den biographischen Werken Springers und Thausings vorausschicken: „Die Physiognomie der Männer und der Zeit ist dieselbe geblieben,“ ein Zeichen, wie fest und sicher die Striche waren, mit welchen die erste Anlage der Charakterzeichnung erfolgt ist.

Mit dem starken Selbstbewußtsein, mit der vollen Erkenntnis des eignen hohen Wertes ist aber gewöhnlich eine gleich starke Empfindlichkeit verbunden. Die Geschichte überliefert uns fast groteske Belege dafür aus dem Leben der Renaissancemänner, z. B. aus demjenigen Michelangelos, und Thausing sprach gewiß aus eigner Erfahrung, als er in der Rezension von Springers „Raffael und Michelangelo“ im Repertorium für Kunstwissenschaft schrieb: „Wir Kunsthistoriker sind ein empfindliches Geschlecht. Wir lassen uns nicht gerne beraten, und bald bildet jeder Einzelne allein seine Partei.“ Auch in den neuen Auflagen der beiden Bücher, die uns hier beschäftigen, wird man Proben solcher Empfindlichkeit finden und vielleicht mehr noch in dem, was sie verschweigen, als in dem, was sie sagen. Thausing erwähnt den Aufsatz Springers über den Meister W, welcher die Hypothese Thausings, daß gewisse altdeutsche, mit W bezeichnete Kupferstiche Arbeiten des Michael Wohlgenuth und von

Dürer nachmals kopirt worden seien, zu erschüttern sucht, mit keiner Silbe, sondern er begnügt sich nur, unter voller Aufrechterhaltung seiner ursprünglichen Beweisführung, in einer Note auf eine Abhandlung in einer nicht jedermann leicht zugänglichen Zeitschrift hinzuweisen, in welcher er vermutlich die Einwendungen Springers entkräftet hat. Ebenso ignorirt Springer für seinen Teil fast alle kritischen Bemerkungen Thausings. Springer hält nach wie vor an dem 28. März als dem Geburtstage Raffaels fest, ohne zu bedenken, daß er dadurch mit jener Methode historischer Kritik, welche er selbst zuerst systematisch auf die kunstwissenschaftliche Forschung angewendet hat, in Widerspruch gerät. An Michelangelos Madonna von Brügge geht Springer immer noch mit leisen Zweifeln vorüber und auch dem jugendlichen Johannes, welcher im Berliner Museum für eine unzweifelhafte Jugendarbeit Michelangelos gilt, will er noch nicht recht trauen. Mit welcher Beharrlichkeit sich Springer gegen Thausing verschließt, mag ein Beispiel beweisen. Thausing hatte eine von Springer in Holzschnitt reproduzirte angebliche Studie Raffaels zur Madonna mit dem Stieglitz in Oxford als ein „Pasticcio“ bezeichnet. Aus der zweiten Auflage ist der Holzschnitt freilich verschwunden, im Texte wird nach wie vor aber an der Echtheit der fraglichen Zeichnung festgehalten, ohne daß mit einer Silbe der Kontroverse gedacht oder der Grund, weshalb der Holzschnitt ausgemerzt worden, angedeutet würde. Dagegen hat sich Springer gegen die Einwände, die Thausing in Bezug auf die parallele Behandlung beider Meister und die Zusammenfassung beider Biographien zu einem kunstvoll ineinander gefügten Ganzen erhoben hat, sehr geistvoll verteidigt, indem er in der Vorrede sagt: „Schiller schrieb einmal an Süvern: »Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen.« Italien im sechzehnten Jahrhundert war beides; darum besaß es Raffael und Michelangelo. Wie das Glück der Renaissance nicht von ihrem Unglück zu trennen ist, so lassen sich auch die beiden Meister nicht scheiden. Sie gehören zusammen, und erst, wenn man sie gemeinsam betrachtet, erkennt man vollkommen ihre Stellung und Bedeutung in der Geschichte des italienischen Volkes.“

Und damit kommen wir zu den großen Lichtseiten des Springerschen Buches, welche selbstverständlich nicht durch jene Regungen der Empfindlichkeit und der Rechthaberei verdunkelt werden können, auf welche wir auch nur hingewiesen haben, weil sie uns eines so bedeutenden Mannes wie Springer nicht recht würdig erscheinen. Nicht die unablässige Gereiztheit Michelangelos, nicht der Verfolgungseifer Bandinellis sollte die Richtschnur für den echten und großen Historiker sein, sondern die ruhige Vornehmheit und Leidenschaftslosigkeit Raffaels. Springer hat mit unendlicher Sorgfalt das ganze Material durchgearbeitet und geprüft, das seit dem Erscheinen der ersten Auflage seines Buches über Raffael, namentlich über den Anfang seiner Entwicklungsgeschichte, über das ihm zuge-

schriebene „venetianische Skizzenbuch,“ über sein Verhältnis zu Perugino und Pinturicchio, über seine ersten Madonnenbilder durch die Forschung aufgebracht worden ist. Weniger der Text, der aber auch im Einzelnen durchgearbeitet, erweitert und umgestaltet worden ist, als die umfangreichen Noten legen ein Zeugnis für seine kritische Sorgfalt ab. Mit der Sicherheit des echten, geschulten Historikers wägt er die Gründe gegen einander ab und hütet sich wohl, sich für eine Partei zu engagiren, wo ihm die Sache noch nicht spruchreif erscheint. So läßt er auch mit Recht alles irgendwie zweifelhafte Bildmaterial, welches mit Raffael in Verbindung gebracht worden ist, bei Seite und baut die Darstellung seines künstlerischen Entwicklungsganges nur auf ganz sichere Werke auf. Deshalb gedenkt er auch mit keiner Silbe jenes Bildchens „Apollo und Marsyas,“ welches sein Besitzer, Mr. Morris Moore, nachdem er länger als dreißig Jahre mit diesem angeblichen Raffael hausirt, endlich in diesem Jahre für 200 000 Franks dem Louvre aufgehängt hat, wo es in der salle carrée neben den echten Jugendbildern Raffaels paradirt. Von der deutschen und englischen Forschung wird es dem Timoteo delle Vite zugeschrieben. Wir wüßten kaum etwas aus der neuen Raffaelliteratur zu erwähnen, das der Aufmerksamkeit Springers entgangen wäre; es sei denn die Mitteilung Milanesis in den Noten zur Biographie Raffaels in seiner Vasariaausgabe, daß der Palazzo Ugucioni in Florenz erst in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zu bauen begonnen wurde und zwar nach einem Modell des Zanobi Folpi, genannt L'Anmogliato (1521—1600). Namentlich aus den urkundlichen Forschungen von Eugen Müng und einigen Italienern hat Springer für die zweite Auflage reichen Gewinn gezogen. So steht z. B. jetzt positiv fest, daß die berühmten Arrazzi, die nach den Kartons Raffaels für die Sixtinische Kapelle gewebten Teppiche mit Darstellungen aus der Apostelgeschichte, in Brüssel und zwar in der Werkstatt des Pieter van Aelst angefertigt worden sind.

Die Raffaelliteratur verdankt aber Springer dies Jahr noch einen zweiten wertvollen Beitrag. Da der im Auftrage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien von Louis Jacoby unternommene Stich nach Raffaels Schule von Athen gerade zum vierhundertjährigen Geburtstag des Meisters fertig geworden ist, nahm die Gesellschaft Veranlassung, Springer mit der Anfertigung eines erklärenden Textes zu betrauen, welcher zu einer stattlichen, ungemein reich illustrierten Festschrift angewachsen ist, die im Organ der Gesellschaft, den „Graphischen Künsten,“ dann aber auch separat in jener vornehm luxuriösen Ausstattung erschienen ist, welche alle Publikationen der genannten Gesellschaft kennzeichnet. Der größte Teil der noch vorhandenen Vorstudien Raffaels zu diesem Bilde und sein Originalkarton in der ambrosianischen Bibliothek in Mailand sind in vortrefflichen Heliogravüren der deutschen Reichsdruckerei der Abhandlung beigegeben, und diese selbst verbreitet sich sehr gründlich über die Entstehung und die Geschichte des Bildes wie über seine Deutung, welche be-

kanntlich seit Vasari den Kunstforschern und Biographen Raffaels außerordentliche Schwierigkeiten bereitet hat. Da das detaillirte Programm nicht mehr existirt, welches Raffael bei der Aufstellung seines Entwurfs, bei der Gruppierung der vornehmsten Vertreter der wissenschaftlichen Kultur des Altertums um ihre Häupter, die Philosophen Plato und Aristoteles, vorlag, so wird es nach der Meinung Springers auch nicht gelingen, für jede einzelne Figur eine vollkommen überzeugende Deutung zu finden. Wohl aber läßt sich aus der gleichzeitigen schönen Literatur, in welcher die Anschauungen der italienischen Humanisten über die Wissenschaft des Altertums zum Ausdruck gelangen und aus welcher auch Raffael seine geistige Nahrung zog, wenigstens der Kreis und die Zahl derjenigen Männer feststellen, welche in den Augen der Renaissance die antike Weisheit repräsentirten. Springer gewinnt durch seine große Belesenheit in der Literatur des 15. und 16. Jahrhunderts die Mittel, diese Persönlichkeiten ausfindig zu machen. Er ist aber weit davon entfernt, jeder Figur einen berühmten Namen aufzuzwängen. Raffael hat sich vielleicht nicht einmal selbst unter jeder Figur den Träger eines solchen gedacht, sondern nur eine freie lebensvolle „Schilderung der sieben freien Künste verflochten mit der Darstellung der hervorragendsten und bekanntesten griechischen Philosophen“ geben wollen. Für eine jede Figur nach einem bestimmten Namen zu suchen, ist daher nur ein unfruchtbares Geduldsspiel, welches niemals zu einem unanfechtbaren Endresultate führen kann. Die sichere Methode der wissenschaftlichen Forschung und die souveräne Beherrschung eines weitreichenden und vielverzweigten Materials sind auch die Vorzüge dieser Springerschen Arbeit, die überdies von jeder subjektiven Anwendung vollkommen frei ist.

Endlich hat uns das Raffaeljahr noch eine köstliche Gabe gebracht, welche in ihrer Art ein ebenso würdiges Ehrendenkmahl für das Gedächtnis des göttlichen Meisters ist wie die Biographie Springers, den Stich Eduard Mandels nach der Sixtinischen Madonna. Ein volles Jahrzehnt, das letzte seines Lebens, hat der Meister diesem Werke gewidmet, und er war noch bei der Arbeit, als ihm der Tod den Grabstichel aus der rastlosen, bis an sein Ende unerschütterlich sichern Hand nahm. Im wesentlichen war aber die Arbeit vollendet, und als wir im Februar dieses Jahres in der Mandelausstellung der Berliner Nationalgalerie den Probedruck des herrlichen Blattes sahen, schienen uns nur einige Härten in den Augenpartien der Madonna und des heiligen Kindes darauf hinzudeuten, daß die Hand des Stechers noch hie und da etwas nachgeholfen hätte, wenn der Tod nicht dazwischen getreten wäre. Inzwischen hat die Kunsthandlung von Amster und Rutherford (Gebrüder Meder in Berlin) die Platte erworben, und die von ihr veranstalteten, kürzlich in den Handel gebrachten Drucke sind auf dem warmtönigen chinesischen Papier mit so außerordentlichem Geschick ausgeführt, daß man auch jene Härten nicht mehr gewahr wird und die Plattenabzüge den Eindruck absoluter Vollendung machen. Auf jener Ausstellung waren sämtliche

hervorragende Stiche nach dem Juwel der Dresdner Galerie zum Vergleiche um den Mandelschen gruppiert, und man hatte sogar eine große Originalphotographie des Bildes danebengestellt. Wenn das objektive Resultat der Arbeit des Zeichners auch die subjektive Arbeit des Künstlers in Bezug auf Treue gegen das Original hinter sich zurückließ, so übertraf der Stich Mandels doch bei weitem alle seine Rivalen. Friedrich Müllers mit Recht geschätzter Stich wird zwar immer seinen Wert auch neben dem Mandelschen für die Mappen der Sammler behalten; wer sich aber mit der Sixtinischen Madonna einen vornehmen, alle Zeit erhebenden und erfreuenden Zimmerschmuck schaffen will, der wird nach dem Stiche Mandels greifen, welcher alle Vorzüge dieses geborenen Raffaelinterpreten zusammenfaßt. Mandel hat nicht nur die keuschen Reize, die wunderbare Reinheit der raffaelischen Zeichnung mit feiner Nachempfindung wiedergegeben, sondern er ist auch den koloristischen Eigenschaften des Bildes vollkommen gerecht geworden. In der Erfassung der erhabenen Schönheit der Madonna und des Kindes, in der Übertragung ihrer durchsichtigen, unergründlich tiefen Augen aus der transparenten Farbe in die schwarzen, harten Linien ist Mandel dem Original so nahe gekommen wie kein anderer Stecher vor ihm. Überdies darf man nicht vergessen, daß Friedrich Müller seinen Stich nach einer fremden Zeichnung, nach derjenigen von Madame Seydelmann, anfertigte, während Mandel volle sechs Monate vor dem Bilde über seiner Zeichnung zugebracht hat. Er hat sich dabei so tief in die Malweise Raffael's eingelebt, daß er gewissermaßen durch die Farbensichten bis auf die Untermalung hindurchgedrungen ist und sogar die Konturen herausgeholt hat, welche Raffael für jede Hand, für jeden Fuß mit dem Pinsel auftrug, bevor er an die Durchführung im einzelnen, an die Modellirung und Abrundung ging. Mandel hat ferner als der einzige die auf die Kasula des heiligen Sixtus eingewebten Figuren so getreu nachgebildet, wie sie das Original selbst noch erkennen läßt, und endlich hat sein Stich vor dem Müllerschen, mit welchem allein er verglichen werden kann, noch den Vorzug voraus, daß er das Bild vollständig wiedergiebt. Zu Müllers Zeit war der obere Teil der Leinwand umgeschlagen; deshalb konnte Müller auf seinem Stiche nicht die Stange mit den Ringen wiedergeben, an welchen die beiden Flügel der grünen, den Hintergrund zum Teil verdeckenden Gardine angebracht sind.

Bis zu welcher Höhe des Vermögens die reproduzirenden Künste unsrer Zeit emporgestiegen sind, beweist uns auf breiter Grundlage ein etwa seit Jahresfrist im Gange befindliches Unternehmen, welches sich die Aufgabe gestellt hat, die hervorragendsten Kunstdenkmäler Italiens in Radirungen zu publiziren. Man könnte freilich einwenden, daß Italien auf dem Wege der Pracht- und Kupferwerke zur Genüge ausgebeutet worden sei, und daß sich schwerlich neue Gesichtspunkte würden finden lassen, unter welchen die Kunstwerke Italiens betrachtet werden könnten. Indessen hat die kunstgeschichtliche Forschung gerade

mit Bezug auf Italien, besonders seit dem epochemachenden Erscheinen der kritischen Untersuchungen von Crowe und Cavalcafelte, während der beiden letzten Jahrzehnte so mächtige Fortschritte gemacht, daß dieselben auch von der populären kunstgeschichtlichen Darstellung nicht mehr ignoriert werden können. Die verschiedenen Auflagen von Burckhardts „Cicerone“, welcher wohl jeden gebildeten Kunstfreund nach Italien begleitet, sind ein Spiegelbild der Wandlungen in der kunstgeschichtlichen Erkenntnis, und seufzend muß man sich der Notwendigkeit unterziehen, fast von Jahr zu Jahr umzulernen, was uns voreiliger Enthusiasmus von dilettierenden Kunstschreibern eingeprägt hat. Unter solchen Umständen macht sich denn doch das Verlangen nach einem übersichtlichen und zusammenhängenden Werke geltend, in welchem gründlich mit den alten Irrtümern aufgeräumt und die feststehenden Resultate der neueren Forschung zu einem geschmackvollen Ganzen gruppiert werden, damit man endlich einen sichern Boden gewinne. Und dieses Verlangen wird durch das Unternehmen befriedigt, welches unter dem Titel Die Kunstschätze Italiens, in geographischer Übersicht geschildert von Carl von Lützow bei F. Engelhorn in Stuttgart in 25 Lieferungen erscheint, von denen mehr als die Hälfte bereits vorliegen.

Wenn der Text aller früheren Werke über die Kunstschätze Italiens mit Ausnahme des sich stets auf der jeweiligen Höhe erhaltenden „Cicerone“ vor dem Lichte des gegenwärtigen Forschungsseifers nicht mehr bestehen konnte, so galt dies fast in demselben Maße von den Abbildungen. Die früher üblichen Stahlstiche betonten zu sehr die Zeichnung. Ein Tizian sah wie ein Raffael aus, und ein Correggio wie ein Andrea del Sarto. Den koloristischen Charakter eines Gemäldes zu betonen kam den Stechern niemals in den Sinn, wie ja überhaupt das Verständnis für die Verschiedenartigkeit des stilistischen Gepräges erst in neuester Zeit errungen und allgemein geworden ist. Insbesondere sind Stiche nach architektonischen Denkmälern noch aus den fünfziger Jahren heutzutage für ein gebildetes Auge geradezu unerträglich. Man war zufrieden, wenn man im allgemeinen den „pittoresken“ Eindruck wiedergegeben hatte. Ob die Details romanisch oder gothisch waren, oder ob sie dem Renaissancestil angehörten, war vollkommen gleichgiltig. Nachdem aber durch die Behandlung der Kunstgeschichte vom Standpunkte einer strengen Wissenschaft der historische Sinn auch in weiteren Kreisen erweckt worden ist, steigern sich auch die Ansprüche an die bildlichen Darstellungen der Kunstwerke. Man hat anfangs in der Photographie das einzig richtige Reproduktionsmittel gesehen, gewiß mit vollem Rechte. Leider steht mir die italienische Photographie auf einer so niedrigen Stufe, daß ihre Erzeugnisse als Vorlage für den Lichtdruck oder die Heliogravüre fast unbrauchbar sind. Namentlich erweist sie sich den Bildern der venetianischen Schule und allen Gemälden gegenüber, welche stark nachgedunkelt sind, als unzulänglich. Dieser äußere Grund führt dazu, auf ein

mechanisches Verfahren zu verzichten und die menschliche Hand zu Hilfe zu nehmen. Wir haben aber inzwischen die Zeit der mageren und ausdruckslosen Stahlstichtchnik längst überwunden. In der Radirung ist uns eine reproduzierende Kunst erwachsen, welche wie keine andre den malerischen Charakter eines Gemäldes festzuhalten weiß, ohne die Strenge der Zeichnung zu vernachlässigen. Die Leichtigkeit, mit welcher der Radirer die Nadel handhaben kann, gestattet ihm, allen Absichten des Künstlers, jedem Pinselstriche gerecht zu werden, in der Licht- und Schattenwirkung mit dem Originale zu wetteifern und selbst ein Kunstwerk von harmonischem Eindruck zu schaffen. Die Radirung hat also nicht bloß den sinnlichen Vorzug größerer Deutlichkeit vor der Photographie voraus, sondern vor allen Dingen denjenigen der künstlerischen Selbständigkeit. Der Radirer dringt in den Geist eines Kunstwerkes ein und spielt zugleich die Rolle eines Erklärers, welcher uns zu einem leichteren Verständnisse des dargestellten Objectes verhilft.

In seiner Eigenschaft als Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst“ hat C. von Lützow gemeinsam mit dem Verleger E. V. Seemann gewissermaßen eine Pflanzschule für Radirer begründet, deren Ergebnisse ihm bei diesen und andern Publikationen, z. B. bei dem Belvederewerk, zu Gute kommen. An den „Kunstschätzen Italiens“ wirken W. Unger, E. Forberg, W. Wörnle, W. Krauslopf, L. H. Fischer — damit wir nur die bekanntesten Namen nennen — mit, und sie haben bereits einzelne Blätter von ausserlesener Schönheit beigezeichnet, welche nicht nur Werke der Malerei, sondern auch solche der Architektur und Plastik wiedergeben. Aus der Zahl der letztern heben wir nur das Reiterdenkmal des Colleoni in Venedig, ein mit gewohnter Bravour ausgeführtes Blatt von W. Unger, Donatellos Bronzestatue des David von P. Halm, ein Madonnenrelief des Michelangelo von P. Groh und den Mailänder Dom nach einer Altischen Aquarelle von K. von Siegl hervor. Bei der Reproduktion von Gemälden war die Aufgabe der Radirer noch um vieles schwieriger, weil es sich zum Teil um weltberühmte Werke handelt, die jedem Kunstfreunde tief im Gedächtnis haften und mit deren Reproduktion sich schon die ausgezeichnetsten Stecher beschäftigt haben. Gleichwohl kann sich Ungers Bella di Tiziano neben Mandel behaupten, namentlich was die Leuchtkraft des Fleisches und die zarte Modellirung des Halses betrifft. Nächst Rembrandt und Rubens ist Tizian immer der dankbarste Vorwurf für Meister Ungers Nadel. Fr. Böttchers Radirung nach Raffaels Madonna della Sedia faßt trotz des kleinen Formats den ganzen Liebreiz dieses köstlichen Bildes zusammen, und selbst die stolze Schönheit und Hoheit der heiligen Barbara von Palma vecchio ist durch Woernle soweit zum Ausdruck gebracht worden, wie dies bei der starken Verkleinerung überhaupt möglich war. Als besonders wohlgelungene Blätter heben wir noch die Bellinische Madonna in den Frari in Venedig von P. Halm, Antonius und Kleopatra nach Tiepolo von Woernle, ein Bildnis nach Moroni von K. von Siegl

und die Krönung Mariae nach Fiesole von Doris Raab hervor. Zu diesen Radirungen, deren das vornehm ausgestattete Werk fünfzig enthalten wird, kommen zahlreiche in den Text oder auf ganze Blätter gedruckte Holzschnitte und Zinkätzungen, welche mit wenigen Ausnahmen neu angefertigt sind. Das Werk hält sich also von dem immer mehr umfichgreifenden verwerflichen Klisteeschwindel fern.\*)

In der Auswahl der Kunstwerke ist der Herausgeber mit großer Umsicht verfahren. Er bietet uns nicht nur bekannte Meisterwerke, welche jedermann in einem Werke über Italien erwartet, sondern er vermittelt uns auch eine Reihe von Werken, die nicht jedermann zugänglich sind, weil sie außerhalb der großen Heerstraße der Reisenden liegen, z. B. Giorgiones Madonna von Castelfranco, eine der Veronesischen Fresken aus der Villa zu Maser bei Treviso. In der Schilderung des Entwicklungsganges der italienischen Kunst, welche nach Landschaften gegliedert ist, bewährt sich nicht nur der geschmackvolle Darsteller, der feinsinnige Kritiker und der Meister des Stils, sondern auch der methodisch arbeitende Historiker, welcher in der Fülle der Erscheinungen niemals den Faden verliert und durch eine geschickte Gruppierung selbst bekannnten Dingen ein neues Interesse abzugewinnen weiß. An der Hand der Kunstdenkmäler Italiens erhält der Leser zugleich eine Geschichte der gesamten italienischen Kunst, wie sie sich im Zusammenhange mit den natürlichen Bedingungen des Ortes und des Volkscharacters in Venedig, in der Lombardei, in Toskana, in Rom und in den südlichen Gebieten entwickelt hat.

Alle formalen Vorzüge, welche wir der Litzowschen Darstellung nachrühmen durften, vermiffen wir leider an einem andern gleichfalls der italienischen Kunst gewidmeten Werke, der Baukunst des Mittelalters in Italien von der ersten Entwicklung bis zu ihrer höchsten Blüte von Oskar Mothes (Genä, H. Costenoble), einem umfangreichen Bande von tausend Seiten, dessen Lektüre, namentlich wenn man sich auch durch die endlosen Anmerkungen hindurcharbeiten will, eine wahrhaft heroische Ausdauer fordert. Wenn man auch billigerweise in Betracht zieht, daß, die Vorarbeiten von Schnaase und Kugler abgerechnet, vor Mothes sich niemand an die systematische Bearbeitung dieses Themas gewagt, daß Mothes also gewissermaßen einen ersten Schritt auf meist unbetretene Pfade versucht hat und daß seine Arbeit schon deswegen allein verdienstlich ist, so hätte er umsomehr bestrebt sein sollen, Ordnung in seine Darstellung hineinzubringen und den Schutt, welcher sich nach seiner Meinung über den frühesten Denkmälern christlicher Kunst in Italien zusammengehäuft hat, nicht vor den

\*) Das stärkste in dieser Hinsicht leistet eine soeben erschienene „Kunstgeschichte“ von Emma Ribbach, deren Illustration ausschließlich aus alten und meist sehr schlechten Klistees beschafft worden ist. Der Text steht auf gleicher Höhe: er ist ebenfalls aus allgemein verbreiteten Handbüchern zusammengeborgt. Vor Ankauf wird also gewarnt!

Augen der Leser hinwegzuführen. Auch hätte er den Leser mit der minutiösen, sich um geringfügige Kleinigkeiten drehenden Polemik gegen andre Schriftsteller verschonen sollen. Wenn dieselbe durchaus nicht zu umgehen war, so hätte sie in einen Anhang verwiesen werden müssen. Die Darstellung hätte dann wenigstens an Übersichtlichkeit gewonnen. Jetzt muß man sich oft durch seitenlange Diskussionen hindurchwinden, ehe man zu einem positiven Ergebnis gelangt. Die stilistische Seite des Buches ist wie an allen Schriften des eifrigen Verfassers besonders mangelhaft: entweder, wie namentlich in den allgemeinen Einleitungen, blühende Phrasen, bei denen man sich garnichts denken kann, oder eine unklare, unbeholfene, oft unlogische Ausdrucksweise, welche das Verständnis außerordentlich erschwert. Man thut am besten, sich an die zahlreichen, meist vortrefflichen Illustrationen zu halten, zu welchen Mothes selbst einen großen Teil nach eignen Aufnahmen beigezeichnet hat. Sie bringen eine Fülle wertvollen Materials und bereichern wirklich unsere Kenntnis der mittelalterlichen Baukunst Italiens, während man sich aus dem Text die einzelnen Goldkörner mühsam herausholen muß.

Von der eingangs erwähnten zweiten Auflage der Dürer-Biographie Thausings liegt der erste Band vor, welcher die Geschichte des Meisters und seiner Kunst bis zu dessen zweitem Aufenthalte in Venedig behandelt. Zu den interessantesten Partien dieser neuen Auflage gehört unstreitig die Vorrede. Auffallend ist die Bitterkeit, welche sich in derselben ausdrückt. Schon der erste Satz: „Dieses Buch hat vornehmlich in nichtdeutschen Ländern Beifall gefunden“ ist für jeden, welcher in der Kunsfliteratur heimisch ist, nicht mißzuverstehen, wenn auch schwer zu begreifen. Wenn das Buch in Deutschland keinen Beifall gefunden hat, warum ist dann eine neue Auflage nötig geworden? Die Franzosen haben seit 1878 eine französische, die Engländer eine englische Ausgabe. Also muß die erste deutsche Auflage doch vornehmlich in Deutschland verkauft worden sein. Daß die Hypothese „Wohlgemuth als Kupferstecher“ zunächst allgemeinen Zweifeln begegnet ist, ist das Schicksal jeder neuen Entdeckung. Umso besser für Thausing, wenn er neue Beweisgründe gefunden hat, welche seine Hypothese über diese Zweifel erheben. Welche tiefe Verachtung spricht sich gegen diese Zweifler aus, wenn er hervorhebt, daß die Erkenntnis Dürers neuerdings „insbesondere durch die Bemühungen seiner lieben Schüler“ gefördert worden sei. Aber dieser Sarkasmus ist noch harmlos im Vergleich zu dem Eifer, mit welchem er den in französischer Sprache schreibenden Ungarn Charles Ephrussi verfolgt, der im Grunde genommen doch kein andres Verbrechen auf sich geladen hat, als daß er auch über Dürer schreibt, was allerdings in den Augen Thausings unverzeihlich zu sein scheint. Thausing ist nämlich der Ansicht, daß sich Ephrussi eines Plagiats an den ersten Kapiteln seines Dürerbuches schuldig gemacht habe, und nachdem sich dieser nicht ungeschickt verteidigt und einige nicht üble Scherze über die von Thausing in Sachen Dürers geübte Polizei

gemacht hat, straft ihn Thausing mit souveräner Verachtung, welche soweit geht daß er Ephrussi's Schriften nicht mit dessen Namen, sondern unter der Firma' des Verlegers zitiert! Man kann nicht behaupten, daß die Feierlichkeit, mit welcher Thausing diesen Entschluß in der Vorrede ankündigt, einen erhebenden Eindruck machte.

Andre Forscher haben sich auch durch die Warnungstafel, welche Thausing vor den Werken des Nürnberger Meisters aufpflanzte, nicht abhalten lassen, ein paar wertvolle Beiträge zur weitem „Erkenntnis Dürers“ zu liefern, obwohl sie nicht das Glück haben, Thausings „liebe Schüler“ zu sein. Da ist zunächst ein dem Ruhme des Meisters gewidmetes Werk von wahrhaft monumentaler Bedeutung zu nennen, nämlich eine Sammlung von Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinet und aus drei englischen Privatsammlungen, neun- undneunzig an der Zahl, welche Friedrich Lippmann, der Direktor des Berliner Kupferstichkabinet's, in getreuen Nachbildungen im G. Grote'schen Verlage in Berlin herausgegeben hat. Bei den außerordentlich großen Anforderungen, welche der Herausgeber an die reproduzierenden Techniken stellt, sind die Herstellungskosten des Werkes so gewachsen, daß ein Preis normirt werden mußte, welcher die Anschaffung nur den mit Glücksgütern besonders gesegneten Kunstfreunden erlaubt. Lippmann hat sich nicht begnügt, die Aquarelle einfach zu reproduzieren, sondern er hat jedem farbigen Blatte noch einen farblosen Lichtdruck beigelegt, damit man imstande sei, an diesem die beim Kolorieren etwa undeutlich gewordenen Kontouren der Zeichnung zu kontrollieren. Einige dieser Aquarelle sind lediglich durch den Lichtdruck mit drei und vier Farben reproduziert; bei andern, die komplizirter sind, mußte menschliche Hand zu Hilfe genommen werden. Aber auch bei dieser sorgfältigen Methode hat sich der Herausgeber noch nicht beruhigt. Er hat im Texte genau die kleinen Abweichungen der Kopien von den Originalen beschrieben, die freilich nur dem Auge eines scharfen Beobachters auffallen können. Zweiundsiebzig der den Reproduktionen zu Grunde liegenden Originale gehören dem Berliner Kupferstichkabinete an, welches namentlich durch den Ankauf der Sammlung Posonyi-Hulot unter den Sammlungen von Dürerzeichnungen einen hohen Rang erlangt hat. Die ganze großartige Universalität des Dürer'schen Geistes führt in diesen Blättern eine beredete Sprache, und namentlich seine intime Stellung zur Natur zeigt sich in ihrer erstaunlichen Vielseitigkeit. Nichts war ihm so geringfügig, daß es nicht eine Nachbildung nach der Wirklichkeit verdient hätte. Einen interessanten Beleg lieferten dafür u. a. zwei sauber mit feinen Pinselstrichen aquarellirte Blätter in englischem Privatbesitz, auf welchen er das Maul eines Kindes von vorn und von der Seite gesehen nach der Natur dargestellt hat. In diesen Natur- und in andern Landschaftsstudien steigt Dürer weit über seine Zeit hinaus zu einer allgemeingiltigen künstlerischen Bedeutung, welche durch keine Zeitbegriffe und durch keine Anschauungen individueller Art beschränkt wird. Daher sind gerade seine Zeichnungen von unschätz-

barem Werte für die Erkenntnis seines Wesens, und es ist nur zu wünschen, daß Pippmann durch die Unterstützung der Kunstfreunde zu dem ihm vorschwebenden Ziele gelange, sämtliche Zeichnungen Dürers in Facsimilenachbildungen zu einem Corpus zu vereinigen, welches den jetzt noch vorhandenen Bestand an Originalen wenigstens der kunstgeschichtlichen Forschung ein- für allemale sicherstellt. Durch die Möglichkeit der Vergleichung wird den Forschern außerdem ein Dienst von unberechenbarem Nutzen geleistet, und wenn sich auch der Einzelne nicht in den Besitz des ganzen Corpus setzen kann, so übersteigen die Kosten desselben doch nicht die Mittel von öffentlichen Bibliotheken und Museen. Freilich in einem Lande, wo die erste würdige Ausgabe der Werke Luthers und noch dazu im Jahre des Lutherjubiläums nur vierhundert Subskribenten findet, muß man sich selbst vor den geringsten Illusionen hüten! Ich bin überzeugt, daß der größte Teil der Auflage dieses Dürerwerkes — es sind nur dreihundert Exemplare gedruckt worden — nach England verkauft werden wird, wo man deutsche Kunst von jeher besser geachtet und geschätzt hat als in Deutschland selbst.

Noch eine andre Dürerpublikation erinnert uns daran, nämlich Albrecht Dürers Tagebuch der Reise in die Niederlande, welches Friedrich Leitschuh, der Vorsteher der königlichen Bibliothek in Bamberg, nach der in derselben befindlichen Abschrift Johann Hauers im Verlage von F. A. Brockhaus in Leipzig herausgegeben hat. Campe hat zwar in seinen „Reliquien“ bereits einen Abdruck dieses Tagebuches veröffentlicht, welcher auch der Thausingschen Übertragung ins Neuhochdeutsche zu Grunde gelegen hat; aber dieser Abdruck ist so fehler- und lückenhaft, daß eine genauere wissenschaftliche Publikation nach philologischen Grundsätzen nur erwünscht sein konnte. Die Hauersche Abschrift, welche uns das verlorengegangene Original ersetzen muß, ist mit dem Nachlaß des bekannten Dürerforschers Joseph Heller in die Bamberger Bibliothek übergegangen und blieb solange darin verborgen, bis sie im Jahre 1878 von Leitschuh wieder aufgefunden wurde. Die Dürersche Originalhandschrift befand sich einst in der Bibliothek Wilibald Pirtheimers, des bekannten Freundes von Albrecht Dürer, und kam später mit dieser in den Besitz der Familie von Imhoff, in welche eine Tochter Pirtheimers hineingeheiratet hatte. Ihr Sohn hielt die ererbten Schätze der Wissenschaft hoch in Ehren und legte auch eine Dürersammlung an. Aber schon seine Witwe und vor allen Dingen seine Söhne und Enkel respektirten des Vaters Vermächtnis so wenig, daß sie einen förmlichen Schacher mit Dürer- und Pirtheimer-Reliquien trieben. Im Jahre 1636 verkauften sie die Büchersammlung und einen großen Teil der Kunstfachen nach England an den Grafen Arundel, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sich darunter auch die Handschrift von Dürers Tagebuch befunden hat. Der größere Teil dieser Schätze ging bei der englischen Revolution im Jahre 1642 durch Feuer zu Grunde, und es ist daher ein Glück gewesen, daß der Nürnberger Maler Grenzboten IV. 1888.

und Kunsthändler Johann Hauer zwanzig Jahre zuvor die Abschrift genommen hatte, wie Dr. Leitschuh vermutet, sogar auf direkte Veranlassung der Imhoffs, damit diese das Original nach England verkaufen könnten, ohne sich besondere Skrupel zu machen. Es ist anzunehmen, daß Hauer die Abschrift gewissenhaft angefertigt habe, daß also wenigstens die Gedanken Dürers unverfälscht auf uns gekommen seien. Der Herausgeber hat nicht nur über die Schicksale der Handschrift genauen Bericht erstattet, sondern auch in einer mit wohlthuender Wärme geschriebenen Einleitung die auf Dürers Reise bezüglich historischen Notizen zusammengestellt. Die sehr sorgfältig gearbeiteten Anmerkungen enthalten, was bei den Fortschritten der wissenschaftlichen Forschung natürlich ist, mehr als die Erläuterungen Thausing's in dessen vor zehn Jahren erschienener Ausgabe.

Dürers Tagebuch hat uns in die Niederlande geführt, welchen die deutsche Kunst und die deutsche Wissenschaft von jeher mit besondrer Liebe zugethan gewesen ist. Neuerdings ist aber auch in den Niederlanden selbst, in Belgien wie in Holland, die den alten Kunstdenkmälern des Landes zugewendete wissenschaftliche Forschung zu neuem Leben erwacht. In Belgien stehen diese Bestrebungen, welche besonders durch das Rubensjubiläum einen kräftigen Antrieb erhalten haben, auf nationalem Boden, d. h. auf dem Boden des autochthonen flämischen Volksstammes. Das zeigt sich zunächst äußerlich in der eifrigen Pflege des flämischen Idioms, und es war in der That keine leere Huldigung, als man dem nationalen Dichter Hendrik Conscience noch kurz vor seinem Tode in Antwerpen ein Denkmal errichtete. In Antwerpen hat die flämische Bewegung gerade während der letzten Jahre so außerordentliche Fortschritte gemacht, daß die Stadt heute bereits wieder so gut germanisch ist, wie sie es zu Dürers Zeiten war.

Das Rubensjubiläum gab dem Antwerpener Gemeinderat die Veranlassung zu einem Preisausschreiben, welches eine populäre Geschichte der Antwerpener Malerschule verlangte. Zwei Werke wurden dieses Preises für würdig erachtet, eine Arbeit des Direktors des Museum Plantin-Moretus in Antwerpen, Max Rooses, welche vor zwei Jahren auch unter dem Titel Geschichte der Malerschule Antwerpens von D. Massijs bis zu den letzten Ausläufern der Schule P. P. Rubens' in deutscher Übersetzung von F. Neber (München, Th. Riedel) erschienen ist, und eine Arbeit des Antwerpener Stadtarchivarius F. Joseph van den Branden, Geschiedenis der Antwerpsehe Schilderschool, welche in Lieferungen ausgegeben wurde (bei F. E. Buschmann in Antwerpen) und erst kürzlich vollendet worden ist. Mit einem wahren Bienenfleiß hat der Verfasser des letzteren Buches die Archive durchforscht und soviel neues biographisches Material über die großen und kleinen Mitglieder der Antwerpener Malerschule zutage gefördert, daß man ihm gern den eigensinnigen Patriotismus verzeiht, mit welchem er und andre Lokalhistoriker die Fiktion, daß Rubens in Antwerpen geboren sei, aufrecht zu erhalten suchen. Im Grunde ist dieser

Streit höchst überflüssig und das Ergebnis desselben, mag es nun endgiltig für Siegen oder für die Scheldestadt ausfallen, überaus gleichgiltig, da durch dasselbe nicht der geringste Beitrag zur nähern Kenntnis des Meisters geliefert wird. Rubens war durch und durch Vlamländer, und daran würde auch die Thatsache nichts ändern, daß er in Siegen das Licht der Welt erblickt hätte, wo seine Eltern durch traurige Verhältnisse zu einem Aufenthalt wider ihren Willen genötigt waren.

Mit gleichem Eifer haben sich die holländischen Gelehrten auf die Ausbeutung der Archive gelegt, und auch sie haben eine so reiche Ernte gehabt, daß auf ganze Partien der Geschichte der holländischen Malerei neues Licht gefallen ist. Fast jedes neue Heft der holländischen Kunstzeitschriften bringt neue archivalische Mitteilungen, welche durch ihre urkundliche Kraft manche geistreiche und scharfsinnig begründete Hypothese umstoßen. Der Umstand nun, daß diese Ausnutzung der Archive bei weitem noch nicht zum Abschluß gelangt ist, hat auch denjenigen deutschen Gelehrten, von welchem die Kunstfreunde mit Ungeduld die lange vermifste Geschichte der holländischen Malerei erwartete, bewogen, einstweilen diese Arbeit noch aufzuschieben. Wilhelm Bode hat jedoch zur Entschädigung einen Teil seiner Vorarbeiten unter dem Titel Studien zur Geschichte der holländischen Malerei (Braunschweig, Vieweg und Sohn) veröffentlicht, welche für die nähere Beschäftigung mit diesem umfangreichen und weitschichtigen Thema wenigstens eine sichere Basis schaffen. Die erste dieser Studien giebt sogar in kurzen prägnanten Zügen einen Überblick über die Entwicklungsgeschichte der holländischen Malerei, sodaß man wenigstens den Faden hat, mit dessen Hilfe man sich in diesem Labyrinth von Kunststätten, in dieser außerordentlichen Fülle von Künstlerindividualitäten zurechtfinden kann. Das Hauptgewicht ist in diesen Studien jedoch auf die beiden Führer der Schule, auf Frans Hals und Rembrandt gelegt, von denen besonders der erstere eine so eingehende Behandlung erfahren hat, daß kaum noch etwas für ihn zu thun übrig bleibt. Bei Rembrandt hat der Verfasser die biographischen Einzelheiten nur insofern berücksichtigt, als sie ihm für seinen Zweck, Rembrandts künstlerischen Entwicklungsgang nach seinen Gemälden darzustellen, nötig erschienen. Die Gemälde aber haben durch Bode eine geradezu meisterhafte Analyse gefunden, welche ebensowohl bahnbrechend als grundlegend ist. Er hat zum erstenmale ein kritisches Verzeichnis der Rembrandtschen Gemälde aufgestellt und dabei eine staunenswerte Bilderkenntnis bewiesen. In der Studie über Frans Hals hat er den Kreis weiter gezogen, indem er dem Einflusse nachgespürt hat, welchen der Harlemser Meister nicht nur auf seine Schüler im engern Sinne, sondern auch auf andre Künstler, auf die Meister des Sittenbildes, wie Terborch, Metsu und Steen, auf die Bauernmaler, wie Ostade, auf Architektur- und Stilllebenmaler ausgeübt hat.

Einen Beitrag zur Kenntnis der modernen Malerei in den Niederlanden hat Herman Kiegel in einer Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856 (Berlin, Ernst Wasmuth) geliefert, welche in der Schilderung der an Cornelius und Overbeck anknüpfenden Bestrebungen der Maler Guffens und Swerts gipfelt, die im Gegensatz zu der von der französischen Partei begünstigten Richtung des einseitigen Kolorismus in ihren umfangreichen Fresken in Antwerpen und Ypern auf geistige Vertiefung und reichen Gedankeninhalt drangen. Kiegel giebt dabei zugleich in kurzen Zügen einen gut orientirenden Überblick über die ganze moderne Malerei in Belgien überhaupt. Guffens und Swerts hatten im Jahre 1859 eine große Ausstellung von Kartons deutscher Meister in Brüssel veranstaltet, von welcher sie sich eine Förderung der monumentalen Malerei in Belgien versprachen. Die Vorbereitungen zu dieser Ausstellung brachten die beiden belgischen Künstler mit vielen Deutschen, wie Cornelius, Overbeck, Schwind, Kaulbach, Schnorr von Carolsfeld, in Verbindung, und daraus entspann sich ein Briefwechsel, aus welchem Kiegel manche interessanten und für die Geschichte der zeitgenössischen Kunst wichtigen Stücke mitteilt.

Kiegel hat auch den hundertsten Geburtstag von Peter von Cornelius nicht vorübergehen lassen, um dem von ihm so hochverehrten und gepriesenen Meister ein neues literarisches Ehren Denkmal zu setzen. Seine Jubiläumsschrift Peter Cornelius (Berlin, R. v. Deckers Verlag) zerfällt gleich der eben genannten in zwei Teile, deren erster Mitteilungen aus Kiegels Tagebuche über seinen Umgang mit Cornelius in den Jahren 1864—1867 enthält, während der zweite eine stattliche Anzahl unpublizirter Briefe von Cornelius, neue Mitteilungen anderer über seine Persönlichkeit und schätzbare Nachrichten über verschiedene seiner Werke bringt. In der Vorrede läßt sich Kiegel sehr bitter über diejenigen aus, welche dem Meister nicht dieselbe enthusiastische Verehrung, nicht dieselbe warme Begeisterung entgegenbringen wie er. „Wenn auch die Kunst der Gegenwart, heißt es hier, immer mehr und mehr eine Richtung eingeschlagen hat, welche von den Wegen dieses bahnbrechenden Künstlers verschieden ist, so ist doch die Erkenntnis seiner geschichtlichen Bedeutung und künstlerischen Größe derart gewachsen, daß absprechende Meinungen und schiefe Urteile in ihrer eignen Hohlheit zusammenfallen und keine andre Wirkung haben, als ihren Urheber bloßzustellen.“ Hoffentlich trägt Kiegels Buch dazu bei, die Gleichgiltigkeit, welche in den Kreisen unsers Volkes gegen Cornelius herrscht, einigermaßen zu besiegen.

Auch in der Berliner Nationalgalerie, welche bekanntlich die Cornelius'schen Kartons zur Münchener Glyptothek und zu der projektierten Camposanto für Berlin in ihren beiden vornehmsten Räumen beherbergt, hat man aus Anlaß des Jubiläums versucht, gegen diese beklagenswerte Gleichgiltigkeit anzukämpfen. Man hatte dort die Erfahrung gemacht, daß das Gros der Besucher nach flüchtiger Umschau durch die Cornelius'säle hindurcheilte, um sich in die Seiten-

räume zu zerstreuen, in welchen Bilder von Menzel, Knaus, A. Achenbach und andern Vertretern des modernen Realismus aufgehängt sind. Einen Hauptteil der Schuld an dieser geringen Teilnahme des Publikums glaubte man der völlig unangemessenen Dekoration der beiden Räume zuschreiben zu müssen, deren Grundton ein kaltes, unerfreuliches Grau bildete. Es wurde demnach durch eine dunkelrote Bemalung der Wände ein wärmerer Hintergrund geschaffen und durch eine reichere Vergoldung der die Kartons umschließenden Rahmen der Gesamteindruck heiterer gestaltet. Vielleicht wird sich infolge dieser vorteilhaften Veränderung ein lebhafteres Interesse an den gewaltigen Schöpfungen des großen Mannes ausbilden. Immerhin wird das Verständnis derselben auf kleine Kreise beschränkt bleiben, wie ja idealistische Bestrebungen zu allen Zeiten nur eine kleine Gemeinde gefunden haben.

An keinem unter den neueren Künstlern hat sich diese trübe Wahrheit herber bestätigt als an Anselm Feuerbach, welcher uns jetzt wieder durch die splendide Publikation der Galerie des Grafen Schack in München nahegebracht worden ist, die Oskar Berggruen im Auftrage der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien veranstaltet hat. Der edle Dichter und feinfühligste Kunstmäcen hat seine vornehmste Aufgabe als Sammler darin gesehen, mit den ihm verfügbaren Mitteln denjenigen Vertretern des künstlerischen Idealismus im Kampfe ums Dasein beizustehen, an welchen die Menge teilnahmslos vorüberging. Zwei solcher Idealisten, Böcklin und Feuerbach, wären ohne die stützende Hand des Grafen Schack frühzeitig in diesem Kampfe zu Grunde gegangen, und auch für andre, welche später abweichende Bahnen eingeschlagen haben, ist er eine Zeit lang Steden und Stab gewesen. Seine auserlesene Galerie kann man wohl als den Sammelpunkt aller idealistischen Bestrebungen innerhalb der deutschen Malerei unsers Jahrhunderts bezeichnen, und da dieselbe abgeschlossen ist und der größte Teil der in ihr vertretenen Künstler nicht mehr unter den Lebenden weilt, gehört sie gewissermaßen schon der Geschichte an. Eine Publikation derselben beansprucht also ein kunsthistorisches Interesse, und diesem letzteren ist der Herausgeber insofern gerecht geworden, als er seinem begleitenden Text sorgfältig gearbeitete Biographien und treffende Charakteristiken der Künstler einverleibt hat, deren Werke durch W. Hecht, D. Raab, Krauskopf, Halm u. a. musterhaft radirt worden sind. Außer den beiden genannten sind besonders Cornelius, M. v. Schwind, Steinle, Genelli, Rottmann, Preller, Henneberg, Lenbach und Schleich berücksichtigt worden. Die Publikation der Galerie Schack reiht sich in der künstlerischen Form würdig den großen, ebenfalls durch die Radirung hergestellten Galeriewerken des Wiener Belvedere und der Münchener Pinakothek an.

Da das Interesse des Publikums an den Werken der Kunst und Kunstindustrie und demzufolge auch an den damit in Verbindung stehenden Literaturzweigen in der letzten Zeit erheblich zugenommen hat, ist das Bedürfnis nach

Nachschlagebüchern in lexikalischer Form rege geworden, wie sie Franzosen und Engländer längst besitzen. Die bis jetzt in Deutschland gemachten Versuche dieser Art gehören einer früheren Periode der Kunstforschung an und sind daher heute bereits veraltet. Das letzte Jahr hat uns indessen zwei Wörterbücher gebracht, welche sich auf die neuesten Ergebnisse der kunstwissenschaftlichen Arbeit stützen konnten, Bruno Buchers Lexikon der technischen Künste und G. A. Müllers umfassender angelegtes Lexikon der bildenden Künste (Leipzig, Bibliographisches Institut), das vor jenem den Vorzug hat, mit Abbildungen versehen zu sein, welche heute in einem für das große Publikum berechneten Kunstbuche kaum zu entbehren sind. Einen weiteren Vorzug seines Werkes hat Müller in möglichster Vollständigkeit gesucht, die allerdings nur dadurch erreicht werden konnte, daß die einzelnen Artikel (es werden ihrer etwa 4000 werden) ganz knapp gefaßt sind. Das Werk ist auf siebenzehn Lieferungen zu je vier Bogen berechnet, von denen etwa die Hälfte erschienen ist. Auf einem so beschränkten Raume ist allerdings alles geleistet worden, was nur in den Kräften eines Einzelnen steht. Es ist dies umsomehr anzuerkennen, als wir nicht nur ein Sach- und Fachwörterbuch, sondern auch ein sehr reichhaltiges Künstlerlexikon in diesem einen Werke erhalten.

Einen vorwiegend didaktischen Zweck hat auch Heinrich Ottes Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie, von welchem in diesem Jahre die fünfte Auflage (bei T. D. Weigel in Leipzig) erschienen ist. Der ehrwürdige Verfasser, welcher sich um die Erforschung der christlichen Kunst im deutschen Mittelalter unvergängliche Verdienste erworben hat, ist im Dezember 1877 von einem schweren Mißgeschick heimgesucht worden. Eine Feuersbrunst zerstörte seine Pfarrwohnung und mit ihr seine Bibliothek, seine Sammlungen und die langjährigen Vorarbeiten zu der schon damals geplanten neuen Auflage seines Handbuches. Da der hochbejahrte Mann sich nicht mehr die Kraft zutraute, das zeitraubende Werk des Sammelns und Sichtens von neuem mit Erfolg zu unternehmen, sah er sich nach einem jüngeren, thatkräftigen Beistande um und fand ihn in der Person des Oberpfarrers Ernst Wernicke in Coburg, mit dessen Hilfe die neue Auflage ins Leben getreten ist. Bis jetzt ist der erste Band derselben vollendet, welcher sich mit dem Äußeren der Kirchengebäude, mit seiner innern Einrichtung und Ausschmückung, mit der Epigraphik, Heraldik und Ikonographie beschäftigt. Die neue Auflage steht in jedem Punkte auf der Höhe der Forschung, sodaß der schwere Verlust, welcher den Verfasser betroffen hat, wenigstens seinem Werke nicht zu fühlbarem Schaden gereicht hat.

Aus den der antiken Kunst gewidmeten Werken können wir nur eines hervorheben, welches auf das Verständniß der weitem Kreise des gebildeten Publikums berechnet ist, die erste Abtheilung der sehr weitläufig angelegten Geschichte der Kunst im Altertum von Georges Perrot und Charles Chipiez. Dieselbe beschäftigt sich mit der Kunst Ägyptens und ist von

H. Pietschmann ins Deutsche überſetzt worden (Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig). Für uns Deutsche iſt es eine beſchämende Thatſache, daß wir uns eine Geſchichte der antiken Kunſt aus dem Franzöſiſchen herüberholen müſſen. In Wirklichkeit exiſtirt aber außer Overbecks Geſchichte der griechiſchen Plaftik und Rebers Geſchichte der antiken Baukunſt keine zuſammenfaſſende Darſtellung auch nur von gewiſſen Abteilungen der antiken Kunſt, man müßte denn etwa noch Woermanns Geſchichte der antiken Malerei hinzurechnen, welche einen Beſtandtheil des großen von Woermann begonnenen Handbuchs bildet. Wir Deutſchen haben aber gerade in der jüngſten Zeit nicht bloß durch unfre Ausgrabungen, ſondern auch durch literariſche Vorarbeiten die weitaus wichtigſten und zuverläßigſten Bausteine zu einer Geſchichte der antiken Kunſt geliefert. Nun kommt ein formgewandter, entſchloſſener Franzoſe und erntet die Früchte von Bäumen, die andre gepflanzt haben. Unter den deutſchen Gelehrten herrſcht eine heilige Scheu vor abſchließenden, ſyſtematiſchen Arbeiten. Mit einem wahren Ameiſenfleiß wird Material über Material zuſammengetragen, aber jeder hütet ſich, aus Furcht vor einem andern, der möglicherweise im ſtillen ſchon das kritiſche Meſſer ſchleift, dieſes Material zu einem brauchbaren Bau zuſammenzuſügen. Wir ſind alſo wirklich auf die Arbeiten der Franzoſen angewieſen, und in dieſem Falle können wir uns ſchließlich auch zufrieden geben, da Perrot nicht einer jener oberflächlichen Büchermacher iſt, welche ihren Mangel an poſitivem Wiſſen durch wohlklingende Phraſen zu verbergen ſuchen, ſondern ein gründlicher Gelehrter, dem man mit Vertrauen folgen kann. Er beſitzt zugleich die Gabe einer angenehmen Darſtellung und, da er das Material, obgleich er kein eigentlicher Ägyptolog iſt, mit großer Sicherheit beherrſcht, bietet er eine Fülle von intereſſanten Einzelheiten, welche bis dahin wohl nur dem Spezialforſcher bekannt waren. Sein Buch iſt die erſte zuſammenhängende Darſtellung der ägyptiſchen Kunſt in allen ihren Erſcheinungsformen, welche keineswegs ſo wandelloſ, ſo ſtarr und typiſch geweſen iſt, wie man nach oberflächlicher Kenntnis der Denkmäler früher angenommen hat. Die ägyptiſche Kunſt hat ebenſogut ihre realiſtiſche Periode gehabt, in welcher ſie ſich ſogar zu einer faſt vollſtändigen Unabhängigkeit von dem hieratiſchen Kanon hindurchzuringen wußte. Der Architekt Chipiez hat die reiche Illuſtration des Buches (etwa 600 Abbildungen im Text, 4 farbige und 15 ſchwarze Tafeln) überwacht, und durch ſeine geſchickten Reſtaurationen von Tempeln, Paläſten und Kultſtätten nicht wenig dazu beigetragen, daß uns dieſes Buch ein ſo lebendiges und anſchauliches Bild von der ägyptiſchen Kunſt entrollt.

Dieſe Ueberſicht war bereits abgeſchloſſen, als uns noch der erſte Band der von Carl Aldenhoven beſorgten deutſchen Ueberſetzung der Raffaelbiographie von Crowe und Cavalcaſelle in die Hände kam (Verlag von S. Hirzel in Leipzig), mit welcher die berühmten Forſcher das Gebäude, an welchem ſie ſeit zwei Jahrzehnten arbeiten, offenbar zu krönen beabſichtigen. Das Selbſt-

bewußtsein der deutschen Kunstschriftsteller, von welchem ich oben gesprochen habe, charakterisirt sich nur als eine schüchterne Regung des Stolzes auf ehrliche Arbeit im Vergleich zu dem, was das englisch-italienische Dioskurenpaar in diesem Stücke leistet. Man durfte freilich erwarten, daß sich Crowe nach den Maliken, welche ihm Vermolieff-*Morelli* zu kosten gegeben hat, mit dem ganzen Stolze seines Englands umgürten würde; daß er und sein italienischer Arbeitsgenosse sich aber auf ein so über alle Mitstrebenden hoch erhabenes Piedestal stellen würden, darauf war niemand gefaßt gewesen. Man traut seinen Augen kaum, wenn man in der Vorrede liest, daß alle bisherigen Arbeiten über Raffael eigentlich fogut wie ergebnislos gewesen seien und daß mit diesem *Life of Raphael* erst ein „etwas helleres Licht über Raffaels Lebensgang“ verbreitet werde. Die beiden Verfasser gelten als tüchtige Bilderkenner und Bilderkritiker, obwohl ihnen dieser Ruhm erst neuerdings durch *Morelli* stark bestritten worden ist. Für tüchtige Historiker hat sie aber niemand gehalten, und nun schreiben sie angesichts von *Springers* historischem Meister- und Musterwerke ganz kaltblütig: „Wir besitzen noch keine Biographie Raffaels, welche seine Beziehungen zu der Kunst und den Künstlern seines eignen und der vorhergegangenen Jahrhunderte erschöpfend behandelte. . . . Niemand hat bisher in überzeugender Weise die Entwicklung des Künstlers festgestellt.“ Der böse Autoritätsleugner *Morelli* wird natürlich in diesem Buche mit souveräner Verachtung abgestraft, und auch sonst werden die von der neuesten Kritik erhobenen Zweifel und aufgeworfenen Fragen möglichst ignoriert. Alles, was den Namen Raffael trägt, wird mit unerschütterlicher Ehrfurcht behandelt, an dem Venetianischen Skizzenbuch wird nicht der mindeste Zweifel ausgesprochen, und selbst das Bildchen „*Apollo und Marysas*“ aus dem Besitze von *Mr. Morris Moore* im *Louvre* findet in den Herren *Crowe* und *Cavalcafelles* gläubige Verehrer.

Berlin.

Adolf Rosenberg.

