



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

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

Italienische Kunst in deutscher Bearbeitung

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

zu können. Denn in seiner letzten Veröffentlichung, einer Novellensammlung, der er nach der umfang- und gehaltreichsten den Titel *Adotja* gegeben hat (Berlin, G. Grote), ist er von der Gymnasialhumoreske bereits zu humoristischen Erzählungen aus dem Leben von Universitätsprofessoren und Dozenten gediehen, ohne damit freilich mehr zur Hebung dieses Standes in der öffentlichen Meinung beizutragen. Mit dem wirklichen Leben haben diese Schilderungen, die an und für sich sehr unterhaltend sind, nichts zu thun. Aber um so mehr die erste, die der Sammlung den Namen gegeben hat. Hier wird Eckstein zum Sittenprediger; er, der vor Jahren den Übermut der Schuljugend zu noch kühnern Thaten angestachelt hat, zeigt die letzten Folgen der Emanzipation, die Tragödie der freien Liebe, die ein edel geartetes Weib in den Armen eines schwachen Mannes zu leiden hat. Die Lehre ist sehr eindringlich und wird wohl viele Leser überzeugen, wie wir wünschen, am meisten die weiblichen. Die freie Liebe ist und bleibt immer eine größere Fessel für das Weib als für den Mann, und die Frauen können nichts unsinnigeres thun, als wenn sie die Probe auf ihre Theorien an Massenbeispielen machen wollten!



## Italienische Kunst in deutscher Bearbeitung



ir pflegen Italien das Land der Kunst zu nennen. Aber zu dem Lande fehlt leider das Volk, womit nicht gerade das Volk der Künstler gemeint ist, das ja auch in andern Ländern den Vergleich mit der Vergangenheit nicht aushält, sondern die Menschen, die die Kunst ihrer Vorfahren schätzen, verstehen und verwerten.

Zwar sieht in Italien auch der Mann aus dem Volk in der Regel mit einem gewissen Stolz auf die Kunstwerke seines Orts, und die Gebildeten wissen auch in ihrer schönen, phrasenreichen Sprache von ihrer glänzenden Kunst und ihrer prächtigen alten Kultur zu reden und zu schreiben, aber höher schätzen sie doch die Eintrittsgelder, die die fremden Reisenden zurücklassen, und den vielfältigen Gewinn, den sonst der Fremdenverkehr mit sich bringt, und der sich auf viele Millionen beläuft. Davon hat der praktische Italiener etwas. Die Kunst überläßt er herzlich gern den Fremden, den Deutschen, Engländern und Franzosen, zu denen neuerdings noch die Amerikaner gekommen sind. Die mögen sie studiren und zu Büchern verarbeiten. So ist es in Italien mit der antiken Archäologie gegangen, und so geht es mit dem Studium der italienischen Kunst.

Die Italiener verhalten sich also hier in Bezug auf ihre Kunst wie die Chinesen, die den Fremden die Verwertung ihrer ganzen Kultur überlassen, anders als die Japaner, die das selbst übernommen und zu dem Zwecke von weiter vorgeschrittenen modernen Völkern gelernt und angenommen haben. Dafür gewinnen sie aber auch zum Staunen Europas große Schlachten, die die Chinesen verlieren! Wir wollen den Vergleich nicht auf die Italiener anwenden, da wir von Kunst zu reden haben und nicht von Kriegskunst, obwohl man ja auch sagen könnte, daß, wer sich nicht die Kultur seiner Vergangenheit durch täglich neue Arbeit zu eigen macht, sie nicht erhalten kann und darüber auch endlich seine nationale Kraft einbüßen muß. Spanien ist gerade jetzt nicht weit von diesem Ende.

In Bezug auf die Kunst also haben die Italiener das Feld so gut wie ganz den Fremden überlassen. Auf den Ruhm Vasaris ist nur enge Lokal- forschung gefolgt, so nützlich sie auch oft gewesen sein mag. Die wenigen hervorragenden Männer, die weiter ausgriffen, haben mit dem Widerstand und der Trägheit, wenn nicht mit noch schlimmern Eigenschaften ihrer eignen Landsleute zu kämpfen gehabt. Aus welcher Verwahrlosung mußten so viele Kunstwerke erst in unsern Tagen gerettet und neu geborgen werden! Wie mangelhaft ist noch jetzt, abgesehen von wenigen großen Sammlungen der Hauptstädte, ihre Bewahrung, Aufstellung und Anordnung! In welchem skandalösen Zustande verharren die Kataloge! Aber wie wenig Italiener sieht man auch in den Galerien! Es giebt ferner kein einziges brauchbares kunstgeschichtliches Handbuch eines Italieners, und als Lesebuch für höhere Schulen schleppt ein Auszug aus Milanesis Vasari seine zahlreichen Irrtümer und Druckfehler geduldig von einer Auflage in die andre. Und so ziemlich in der ganzen Geschichtswissenschaft ist es ja so gegangen: die brauchbarsten Arbeiten über italienische Geschichte werden von Ausländern gemacht. Man wird sich darüber kaum wundern, wenn man bedenkt, daß die Italiener nicht einmal eine genügend ausführliche allgemeine Darstellung ihrer eignen politischen Geschichte geliefert haben (wozu sie in den fünf und zwanzig Jahren seit der Einigung des regno doch hinlänglich Zeit gehabt hätten), dergleichen doch z. B. wir Deutschen für unsre Geschichte in mindestens einem Duzend guter Schulbücher besitzen. Wer von uns sich über italienische Geschichte unterrichten will, muß zunächst, also bis er in die Spezial- oder Lokallitteratur vordringen kann, wieder zu Büchern Fremder greifen.

Kommen dann die Fremden und verarbeiten das Material zu ihren Büchern nach ihren Grundsätzen und für ihre Zwecke, denn sie schreiben ja nicht für Italiener: so hinken diese höchstens in ihren verschiedenen Lokalblättern mit allerlei kritischen Vörgeleien und Nachträgen hinterher und wissen doch aus eignen Mitteln kaum etwas dazu beizutragen als die immer wieder gehörten Phrasen von ihrer herrlichen Kunst und ihrer unvergänglichen Kultur. Selbst

der vortreffliche Morelli war nicht ganz frei von dergleichen auf Eifersucht zurückzuführenden kritischen Anwandlungen. In Hans Trog's eben erschienener Biographie von Jakob Burckhardt, auf die wir demnächst zurückkommen werden (Basel, Reich), kann man es ja lesen, wie spät sich die Herren Akademiker von San Luca, und die sich einst um ihres Scharfblicks willen als Luchse benamten, die Lincei, entschlossen, den zu ihrem Ehrenmitgliede zu machen, durch den ihnen selbst erst das Verständniß ihrer eignen Kunst war erschlossen worden. Oder sollten sie die vielen Wendungen einer rührenden litterarischen Bescheidenheit, mit denen der feinfühlende Fremde sich gewissermaßen als Eindringling in das Besitztum der Berechtigten vorzustellen und zu entschuldigen pflegt, sollten sie sich das wirklich dahin ausgelegt haben, als verstünden sie das alles noch viel besser? Warum hat denn keiner von ihnen etwas ähnliches geschrieben, und warum lebt man in Italien bis auf den heutigen Tag von den übersezten Handbüchern der Fremden? Cavalcajelle ist tot, Adolfo Venturi ist ein weißer Kabe, die Kupferschätze der italienischen Sammlungen muß ein junger deutscher Gelehrter ordnen. — So hart und unfreundlich das klingt — aber man kann doch nicht jemand immer bloß deshalb verehren, weil seine Väter ihm recht viel hinterlassen haben, womit er nicht umzugehen weiß oder Lust hat!

Ein Buch, aus dem die Italiener aufs neue sehen können, wie man in Deutschland die herrliche alte Kunst ihres Landes nicht nur zu schätzen, sondern auch zu bearbeiten versteht, ist die kürzlich erschienene Festschrift zu Ehren des kunsthistorischen Instituts in Florenz, dargebracht vom kunsthistorischen Institut der Universität Leipzig, ein stattlicher, reich illustrirter Folioband (Leipzig, Liebeskind) mit nicht weniger als neun Aufsätzen oder vielmehr Bündeln von einzelnen Abhandlungen, die der Leipziger Professor der Kunstgeschichte, A. Schmarsow, aus seinen frühern Arbeiten ausgewählt und in neuer Überarbeitung zusammengestellt hat. Schmarsow wird an Vielseitigkeit nur von wenigen seiner deutschen Fachgenossen erreicht; er hat sich mit nordischer sowohl wie italienischer Kunst, mit Architektur nicht minder als mit Skulptur und Malerei sowie mit vielen Zweigen der Kunstdecoration eingehend und erfolgreich beschäftigt. Er kennt aber auch, wie wenige, die zeitgeschichtliche Litteratur und verwertet sie mit historischem Blick zur Erläuterung des einzelnen Kunstwerks, und er weiß ebenso gut in dem heutigen Leben die Fäden zu finden, durch die die Kunst mit Landes- und Volksart zusammenhängt. So ordnet anstatt willkürlich ästhetisirender Betrachtung die wissenschaftliche, historische Auffassung alle einzelnen Überbleibsel zu einem wieder lebendig gewordenen Ganzen.

Um nur von dem Wichtigsten des reichen Inhalts in einer kurzen Übersicht eine Vorstellung zu geben, sei zunächst auf eine Charakteristik der Bildhauer Niccolò und Giovanni Pisano hingewiesen, in der der Versuch gemacht

wird, das Gotische in seiner Bedeutung für Giovanni's Kunst schärfer zu erkennen. Dann folgt eine Schilderung Andrea Pisano's namentlich auf Grund der Thürreliefs am Baptisterium. Daß hier Giotto an den Entwürfen geholfen habe, weist Schmarzow mit Recht zurück, dagegen sucht er bei den Reliefs am Campanile den Anteil Giottos in der mehr malerischen Haltung einzelner Felder bestimmter zu umschreiben. Nach einer Beschreibung neu entdeckter Fresken aus dem Leben der heiligen Katharina von Spinello Aretino in einer Kapelle nahe bei Florenz werden eingehend die Skulpturen an der San Michele behandelt. In ihnen zeigt sich am deutlichsten, wie die Renaissance-Skulptur aus der Gotik hervorstößt, und auch wer sich über ihr Verhältnis zur Antike klar werden will, kann nichts Besseres thun, als die sehr verschiedenartigen Statuen dieser vierzehn Pfeilernischen des eigentümlichen kleinen Bauwerks aufmerksam studiren. Hier sind sicher vertreten mit Werken Nanni d'Antonio, Ghiberti und Donatello in je drei Nischen, Verrocchio in einer; unbekannt ist der Meister des gotisirenden Jakobus in einer weiteren, und wegen der übrig bleibenden drei Nischen ist man auf Mutmaßungen angewiesen. Als Ganzes ist dieser Aufsatz wohl der interessanteste, er enthält viele feine Bemerkungen, die in dieser Form noch nicht ausgesprochen worden sind. In dem folgenden wird das höchst werkwürdige Relief mit der Krönung eines Kaisers durch einen Bischof im Museo Nazionale ausführlich gewürdigt. Man wird mit Vergnügen der feinen Stilanalyse folgen und dem Verfasser das Verdienst lassen, das Werk noch entschiedener aus dem Mittelalter heraus in die Renaissance gerückt zu haben. Aber wenn er nun auch den Meister ermittelt zu haben meint, nämlich Luca della Robbia, so ist das doch mehr durch ein der *exclusio tertii* der alten Logiker entsprechendes Verfahren zustande gebracht: das Werk muß einen bedeutenden Urheber haben, andre bekannte Bildhauer passen nicht, also bleibt nur dieser übrig. So verfährt man ja oft, aber das Ergebnis befriedigt so wenig, wie sonst in solchen Fällen. Ebenso ist es mit der bekannten Thonbüste des Museo Nazionale, die manche Piero de Medici nennen, und die Schmarzow ebenfalls mit großer Entschiedenheit Luca della Robbia zuweist. Im Porträt wird in der Regel aus dem Stil allein der Meister noch schwerer zu ermitteln sein als in andern Gattungen, weil da das Modell des Dargestellten sich meistens etwas widerspenstiger zeigt gegenüber der persönlichen Manier des Künstlers, wenigstens in der Plastik, denn bei Malern wie Rubens, Van Dyck oder Frans Hals liegt die Sache schon anders. Müssen wir also Schmarzow's Attributionen ablehnen, so halten wir doch gern die Gedanken fest, aus denen sie hervorgegangen zu sein scheinen. Schmarzow hat nämlich das Gefühl, als wäre Luca della Robbia eine noch eigenartigere und kräftigere Persönlichkeit gewesen, als wie man ihn sich gewöhnlich, z. B. namentlich auch Donatello gegenüber, denkt.

Sehr gehaltvoll ist ein größerer Aufsatz über die Federzeichnungen, die

man das Venezianische Skizzenbuch Raffael's zu nennen pflegt. Schmarfow hat die Originale genau geprüft und ist überzeugt, daß sie dem jungen Raffael gehören, ebenso urteilen andre Genossen seines Faches, und nicht viel anders die Herausgeber der neuesten Auflage des Cicerone. Andre wieder können sich nicht denken, daß alle diese Blätter, soweit sie unter einander zusammenhängen, von Raffael gezeichnet worden seien, und wenn man aussondert, bleibt für den Rest keine Berechtigung, gerade dem Raffael zugeschrieben zu werden. Man wird sagen dürfen, daß nicht nur die so Urteilenden an Zahl überwiegen, sondern auch einzelne von ihnen ein großes Maß von Autorität für sich in Anspruch nehmen können. Schmarfow hält eine Entscheidung der Frage nur vor den Originalen für möglich, da sämtliche photographische Nachbildungen die Feinheit des Duktus entstellen zeigten und irre führen müßten. Damit sind die meisten vom Mitreden ausgeschlossen, und eine Vereinigung auf eine Meinung wird niemals eintreten. Es muß aber doch möglich sein, aus mechanischen Nachbildungen, wenn die Farbe wegfällt, wenigstens etwas pro oder contra zu entnehmen, und zu etwas sollten doch auch die dem Aufsatze beigegebenen Autotypien dienen. Übrigens scheint auch hier wieder ein wenig die oben berührte Methode der *exclusio tertii* im Spiele zu sein. Schmarfow fragt: Auf welche Weise soll denn sonst diese Sammlung von Zeichnungen entstanden sein, da alle bisherigen Erklärungen unwahrscheinlich sind? Darauf können die Gegner der Echtheit sagen: Das zu ermitteln sind wir nicht verpflichtet, um Raffael abzulehnen zu dürfen; *ignorabimus!* Diese Position ist nicht so unhaltbar, und wer sich nicht ganz ohne eigne Meinung dahin gestellt hat, wird sich durch diesen Aufsatz nicht veranlaßt finden, sie aufzugeben.

Endlich hat der Verfasser mit seinen Schülern die wenig gekannte und für ältere italienische Bilder außerordentlich wichtige Sammlung des 1854 verstorbenen Ministers von Lindenau in Altenburg neu katalogisirt und giebt uns, als eine damit zusammenhängende Grundlage, Abhandlungen über sienefische und florentinische Trecentisten und hauptsächlich florentinische Quattrocentisten. Hier mußte die „Bestimmung“ von Grund auf neu gemacht werden, denn in der Kenntnis dieser Schulen ist man doch in den letzten dreißig Jahren wirklich weiter gekommen. Den Fachmann wird die Art, wie Schmarfow hier verfahren ist, lebhaft interessiren, und der Kunstfreund findet dazu einige recht gute Gemälde abgebildet, an denen er sich schadlos halten kann, wenn er für die Feinheiten der Bilderkennerschaft nicht die nötige Empfindung haben sollte.

Wir haben von dem mannigfachen Inhalt des Werkes nur einiges berührt und möchten, anstatt die Übersicht zu vervollständigen, lieber noch einige Bemerkungen über den Eindruck des Ganzen machen und zwar gerade an diese Mannigfaltigkeit anknüpfen. Der Verfasser giebt Sicheres und zum Teil Bekanntes neben sehr viel Hypothetischem; beides wird verbunden durch eine die Tugenden vielfach verdeckende blühende, novellistisch angehauchte Sprache. Den

angehenden Fachgenossen, denen hier ja wohl in erster Linie ein Musterbuch zum Lernen in die Hand gelegt werden sollte, wird es eine nützliche Übung sein, Gewisses von Ungewissem zu scheiden, sie sehen alle Kunstgriffe ihres schönen Handwerks auf die anmutigste Weise gehandhabt und werden nicht leicht ein Buch finden, das ihnen größere Lust zu ihrem Berufe einflößen könnte. Es wäre schade, wenn der Eindruck des Subjektiven und Unsichern, wie er namentlich aus den vielerlei „Bestimmungen“ der Kunstwerke spricht, dem Genuße im Wege stehen sollte, den sonst ein größeres kunstfreundliches Publikum an derartigen Büchern zu haben pflegt. Deswegen und weil es sogar schon einzelne Kunsthistoriker giebt, die von „Verseuchung“ sprechen, wenn ihre Fachgenossen die Kunstwerke als Produkte lebendiger und historischer Kräfte auffassen und nicht nur Einwirkungen der Zeit im allgemeinen in ihnen sehen, sondern auch Einflüsse von Schule zu Schule und sogar von Person zu Person aus ihnen herauszulesen bemüht sind, mag hier noch ein Wort über diese Richtung und was davon in diesem Buche zum Vorschein kommt, gesagt werden. Die Grundanschauung läßt sich geschichtlich stützen. Alle großen Zeiten, in denen die Menschen etwas zum Beeinflussen in sich hatten, bestätigen sie, in der Malerei z. B. das siebzehnte Jahrhundert. Nicht nur die vielen kleinern holländischen Maler, sondern auch manche großen gehören sichtlich diesem „Gesetz der Beeinflussung.“ Es ging eben in der Kunst lebendiger her als heute, wo bei übrigens viel größerem und leichterem Verkehr der Künstler froh ist, wenn er seine mühsam gewonnene Individualität unbehelligt durch Experimente und Wandlungen durchs Leben bringt. Und von jenem Leben möchte nun der Kunstforscher noch etwas in den Werken der Zeit entdecken; er will den Mann hinter dem Bilde begreifen, oder er sucht auch wohl einen andern Mann dahinter. Der Mißkredit dieser Methode stammt nicht erst von gestern. Der alte Waagen war seiner Zeit in Berlin namentlich unter den Künstlern, die sich für alte Bilder interessirten, wegen seiner Bestimmungen geradezu berüchtigt. Und doch hält man jetzt, nachdem die Zeit klärend gewirkt hat, die Mehrzahl seiner Bestimmungen für das Fundament der Geschichte der Malerei und ihn selbst immer noch für den umfassendsten Bilderkenner, der je gelebt hat. Burckhardt hat, wie wir in dem erwähnten Buche von Hans Trog lesen, über die „Attribuzler“ gespottet, aber als Mittel zum Zweck hat er die Sache nicht verachtet, wie sein Verhältnis zu Waagen zeigt. Und die „Attribution“ ist doch auch für den Kunstforscher nur der kürzeste Ausdruck einer Ansicht über den Charakter des Kunstwerks. Anstatt umständlicher Beschreibung sagt er: In der Art des M., und seine Fachgenossen verstehen ihn. In der Polemik der Kunsthistoriker klingt dergleichen ja oft für den Laien lächerlich, aber in Wirklichkeit ist damit keine größere Unsicherheit des Wissens bezeichnet, als sie auch auf manchen andern Gebieten herrscht, wo man nur eben eine derartige Terminologie nicht ge-

braucht. Zuweisungen dieser Art finden sich bei Schmarsow durch das ganze Buch hin.

Etwas anders ist es ja, wenn namenlosen Werken bestimmte Urheber gegeben werden sollen. Hier sollte größte Vorsicht walten. Wir haben uns Schmarsows Luca della Robbia als Meister solcher namenlosen Werke nicht aneignen können. Ebenso wenig mögen wir ferner den Hieronymus der Sammlung Lindenau, soweit der vortreffliche Lichtdruck ein Urteil erlaubt, dem Filippo Lippi geben. Und ebenso wenig endlich das herrliche Profilbrustbild einer jungen Frau dem Sandro Botticelli. Die Figur mit den zwei Durchblicken in die Landschaft hat etwas so absonderlich bestimmtes, problemartiges, an einen Plastiker erinnerndes, daß man am besten sagen wird: Art, aber keineswegs Werk, des Piero dei Franceschi. Schmarsow hat sogar die Persönlichkeit der Dame bestimmt: Katharina Sforza Riario. Eine Medaille, die nur freilich die Katharina viel älter vorstellt, scheint das zu bestätigen. Daß der Verfasser erkannte, daß die gemalte Dame mit den Attributen einer heiligen Katharina dargestellt sei, und er sich nun nach weltlichen, historischen Katharinen umseh und auf die Sforza geriet, ist gewiß eine feine Kombination, und daß beide Damen, die auf dem Bilde und die auf der Medaille, wirklich eine auffallend gebogene Nase haben, könnte man als die Belohnung ansehen, die das Glück solchem Verdienst zu teil werden läßt. Aber den Verfasser selbst hat ein Zweifel beschlichen an der Richtigkeit seiner Entdeckung, wie man aus seiner Anmerkung über den langen Hals der gemalten Dame sieht, und wir bekennen offen, daß uns die gebogenen Nasen die einzige Ähnlichkeit zu sein scheinen, die zwischen den beiden Personen besteht.

Dr. W. Koopmann in Kassel, der sich schon durch eine größere Veröffentlichung über die Entwicklungsgeschichte Raffaels nach dessen Handzeichnungen bekannt gemacht hat, bietet uns neuerdings ein vollständiges, systematisch geordnetes Verzeichnis mit ausführlichen Bemerkungen über Echtheit, Wert und Charakter, sowie Zugehörigkeit der einzelnen Zeichnungen, mit Hinweisen auf die Ansichten anderer Forscher, also einen catalogue raisonné unter dem Titel: Raffaels Handzeichnungen in der Auffassung von W. Koopmann (Marsburg, Ewert). Koopmann ist ein Schüler von Morelli, aber ein selbständiger, der namentlich in Bezug auf die Zeichnungen aus der Jugendzeit Raffaels vielfach von der Ansicht seines Meisters abweicht. Morelli hat das große Verdienst, mit Nachdruck eine Reihe von Kriterien für die echten Handzeichnungen Raffaels hingestellt und dadurch das Feld für weitere Forschungen geebnet zu haben; er ist trotz vielen einzelnen Mißgriffen doch zu den ersten Kennern der Gattung zu rechnen. Das Gebiet umfaßt zwei große, deutlich von einander unterschiedne Gruppen: Feder- oder Stiftzeichnungen zu den frühern Werken, den kleinern Tafelbildern, Madonnen usw., und mehr malerisch angelegte Kreide- oder Rötelskizzen zu den römischen Fresken. Zene ersten,

mit denen sich bis jetzt die Forschung am gründlichsten beschäftigt hat, enthalten am meisten eigenhändige Arbeiten Raffaels; von den andern, denen man erst neuerdings mit eindringlicher Sorgfalt nachgegangen ist, werden die meisten als Arbeiten seiner Schüler angesehen und viele sogar als nachträgliche Kopien der ausgeführten Werke ausgetrieben (Dollmayr). Diese Fragen sind von großer Bedeutung für das Werk Raffaels, und bei der Unsicherheit, die dadurch einstweilen an einer Stelle, wo man früher die sichersten Fundamente sah, platzgegriffen hat, ist die verständnisvolle Arbeit Koopmanns ein willkommenes Hilfsmittel zu jeder ernstern Beschäftigung, vor allem für die Forscher.

Koopmann hat eine hohe Vorstellung von der selbständigen Kraft Raffaels. Er kann sich ebenso wenig wie Morelli davon überzeugen, daß das oben erwähnte Venezianische Skizzenbuch auf ihn zurückgehen soll, er spricht sich auch gegen manche in neuerer Zeit angenommenen, rein äußerlichen Entlehnungen Raffaels aus Werken des Quattrocento aus und meint, gerade das ernstliche Studium seiner Handzeichnungen müsse den Blick sicher machen gegen solche unzulässigen Vorurteile und vermeintlichen Entdeckungen. Auch den Kunstsinne des weitem gebildeten Publikums und den reinen Geschmack in der Kunst selbst müsse solches Studium befördern. Wir fürchten in dieser Hinsicht, daß unser schnell lebendes Geschlecht sich kaum die Zeit lassen wird, den etwas mühsamen Umweg über die Handzeichnungen Raffaels „in der Auffassung von W. Koopmann“ einzuschlagen, und hätten in Anbetracht dessen eine viel knappere Fassung der Bemerkungen zu den einzelnen Nummern wünschen mögen. Dies ist aber die einzige Ausstellung, die wir machen, und die wir auch mit Rücksicht auf die das Werk benutzenden Fachmänner nicht für überflüssig halten. Sonst halten wir das Buch in seiner Anordnung sowohl wie in der Sorgfalt der Ausarbeitung für durchaus lobenswert.

Bruckmanns Klassischer Skulpturenschatz, dessen erste Hefte schon in den Grenzböten besprochen worden sind, soll, nachdem der erste Jahrgang nun vollendet vorliegt, noch einmal nachdrücklich mit dem Hinweis darauf empfohlen werden, wieviel dieser eine Jahrgang allein für die italienische Renaissancekunst schon gebracht hat. Die drei Pisaner (Niccolò, Giovanni, Andrea), Brunellesco, Ghiberti, Donatello und Verrocchio sind schon durch ihre Hauptwerke auf vielen Tafeln vertreten, und mit A. Pollajuolo, Luca della Robbia und Michelangelo (warum schreiben die Herausgeber beständig Buonarroti?) ist der Anfang gemacht worden. Sämtliche Abbildungen sind gleich vorzüglich. Der deutsche Kunstverlag hat ein Anschauungswerk geschaffen, dem keine andre Nation etwas an Güte und Wohlfeilheit gleich empfehlenswertes an die Seite zu stellen hat.

Auch von Burckhardts Cicerone ist nun endlich die siebente Auflage erschienen, „unter Mitwirkung von E. von Fabriczy und andern Fachgenossen bearbeitet von Wilhelm Bode“ (Leipzig, Seemann). Das Altertum bildet

einen Band für sich, den zweiten die nachantike Skulptur und Architektur (in dieser Reihenfolge aus technischen Gründen), den dritten die Malerei. Kleine und große Zusätze zum Teil mit Rücksicht auf neue Entdeckungen finden sich in kaum übersehbarer Menge, der Umfang ist bei knappster Fassung und sorgfältiger Ausnutzung des Raums nicht unbedeutend gewachsen, und das Ganze ist ein wirkliches kleines Denkmal deutschen Fleißes und deutscher Gründlichkeit. Es ist schon oft von Seiten der Freunde Burckhardts der Wunsch laut geworden, man hätte, da der ursprüngliche Burckhardt aus diesen neuen Auflagen immer mehr verschwände, einfach zu einem Neudruck der ersten Auflage zurückkehren sollen. Aber dafür würde kein Verleger zu haben gewesen sein, da der Cicerone nun einmal als Hand- und Reisebuch gedacht und nur durch fortwährende Erneuerung lebensfähig zu erhalten war. Auch die Klammern, die früher die Zusätze kenntlich machten, konnten bei der zunehmenden Umgestaltung nicht beibehalten werden. Aber der alte Burckhardt ist in dieser neuen Auflage vielfach wieder hergestellt worden, und für die wenigen, die noch weiter auf ihn zurückgehen möchten, wird es ja nicht schwer sein, sich noch ein Exemplar der ersten oder der zweiten Auflage zu verschaffen.

Kein Buch ist fehlerlos, und auch zu diesem ließe sich noch mancherlei kleine Nachlese halten. So z. B. erkennt man Seite 586 nicht, wem die Herausgeber das Leben der Einsiedler der Thebais im Camposanto zugeschrieben wissen wollen, wenn sie Pietro Lorenzetti verwerfen, und es war ganz überflüssig, zu den Weltgerichtsbildern Seite 594 als Urheber den obskuren Francesco Traini zu nennen nach einer neuesten italienischen Arbeit über den Camposanto. Es ist ferner gelegentlich der Schule von Athen von Raffael Seite 780 nicht richtig gesagt, daß Papst Julius II. nach einem Briefe vom 16. August 1511 den jungen Prinzen Federigo von Mantua „in diesem Gemach,“ d. h. in der Stanza della Segnatura porträtirt zu sehen gewünscht hätte. Vielmehr heißt es in dem Briefe, es solle geschehen „in dem Gemach, wo der Papst selbst in natürlicher Größe gemalt sei,“ was uns also auch die Wahl der zweiten Stanze (Heliodor) frei läßt. Aber solche und ähnliche Ausstellungen bedeuten nichts gegenüber der gar nicht in Worten auszudrückenden Arbeit nicht nur der Herausgeber, sondern auch des Verlags, die in diesen in seiner Art einzigen kleinen Bänden niedergelegt ist. Hoffentlich werden das auch unsre Schweizer Freunde erkennen und mit uns den gelehrten Herausgebern und dem verständnisvollen Verleger dafür dankbar sein.

