andere zu Isotta. Sie überbieten sich in Schmeicheleien; in ihren Versen erscheint Gismondo als „Gott der Dichter" und Isotta als Auserwählte des Jupiter; über diese Wahl, welcher die Tugend der Isotta ein schweres Hindernis entgegenstellt, gerät der Olymp in Aufregung; die Götter schreiben einander Briefe und schicken Kund-



Die Schlacht bei S. Egidio. Gemälde von Paolo Uccello in der Nationalgalerie in London.

schafter auf die Erde; sie vermögen nach langen Unterhandlungen das Haupt der Götter zu bewegen, die Sterbliche, freilich der Unsterblichkeit Würdige dem mächtigen Fürsten zu überlassen und sich mit dem ästhetischen Wohlgefallen an ihr zu begnügen. Der Liebesbund, durch die Götter besiegelt, verdient auch den Preis der Menschen; daher bemühen sich die Dichter, Liebesbriefe des Herrschers an die Herrin zu geben,

in welchen die Treue beider, welche allen Lockungen widerstehe, gepriesen wird. In anderen Lobgedichten wieder wird Isotta Krone der Menschheit genannt, Gismondo als der mächtige Fürst bezeichnet, der durch sein Erscheinen allein den Barbaren von Italien abhalte und billig daher die Krone Italiens verdiene. Wie solche Verherrlichung mit der Wahrheit übereinstimmte, mag man aus dem Umstande ersehen, daß Gismondo, der als Herrscher Gerühmte, mit ebenso großem Rechte der Diener aller genannt werden konnte, da er ja allen sein Schwert zur Verfügung stellte, und aus dem ferneren, daß er, der angebliche Barbarenbefreier, nach dem allgemeinen Glauben jener Zeit für fähig gehalten wurde, die Türken ins Land zu rufen und, wie es scheint, die Ausführung des Planes nicht von sich wegwies.

Derartige Lügendichter, wenn man wirklich die überzeugungslosen Hofpoeten, die bei keinem Fürsten der Renaissance fehlen, mit so starkem Ausdrucke nennen will, konnten bei Gismondo verweilen, ohne ihrer Würde etwas zu vergeben. Aber auch andere Schriftsteller hielten sich dort auf, die eine höhere Stellung einnahmen und größere Selbstachtung besaßen als die genannten: Rob. Valturio und Leo Battista Alberti. Beide fanden freilich an diesem Hofe ihre Beschäftigung, Valturio (1413—1484, seit 1446 dauernd in Rimini), der Kriegstheoretiker, der für sein nicht im Feldlager entstandenes Werk: De re militari keine besseren Studien machen konnte, als hier am Hofe eines allezeit gerüsteten Kriegers, und Alberti, der unter anderem auch Baumeister war und von dem baulustigen Fürsten Beschäftigung genug erhielt. Indessen beide waren Männer von Charakter, welche bei einem Herrscher, der ihnen gänzlich charakterlos erschienen wäre, schwerlich ausgehalten hätten. Zumal Alberti, der jede Stadt Italiens seine Heimat hätte nennen können, weil jede stolz darauf war, ihn zu besitzen, mußte gerade an Gismondo etwas finden, was ihn anzog und festhielt. Was er fand, das war einerseits die eigenartige Persönlichkeit des Herrschers, die dem Menschenbeobachter stets erneueten Stoff zu Studien bot, und andererseits seine ausgesprochenen litterarischen Neigungen, die bei ihm nicht blos Modesache waren, sondern seiner geistigen Richtung vollkommen entsprachen.

Denn in der That ist Gismondo eine litterarische Persönlichkeit, ein Mann, der vielleicht zum Schriftsteller getaugt hätte, wenn er nicht zufällig Herrscher gewesen wäre, der aber, obgleich er nun eben Herrscher war, die litterarischen Bestrebungen bewahrte. Er brachte es darin so weit, daß er auch von seinem Todfeinde, dem Papst Pius II., bezeichnet wurde als einer, „der die Historien kannte, eine große Kunde der Philosophie besaß und zu allem, was er ergriff, geboren schien." Wirklich war er fast ein Gelehrter zu nennen. Während er im Felde keine Ruhe hatte, von einer Unternehmung zur andern eilte, immer beschäftigt, alles selbst anordnend, unwillig über jeden Widerspruch, hörte er die Disputationen seiner Gelehrten ruhig an, duldete die Gegenrede, die sich gegen ihn erhob, erfreute sich freilich mehr an den heftigen Redekämpfen, die die Gelehrten sich untereinander lieferten. Er erklügelte selbst mit Hilfe gelehrter Männer, wie Valturio berichtet, „aus den verborgensten Abgründen der Philosophie" bildliche Formen für die in den Gemälden seiner Kirche zu allegorisirenden Begriffe. Aber am schönsten bewies er diese litterarische Tendenz durch Ehren, die er nicht seinen Hofpoeten und sonstigen um ihn verdienten Männern, sondern solchen Gelehrten und Dichtern anthat, die mit ihm selbst in fast gar keiner Beziehung standen und die niemals das Wort zu seinem Lobe ergriffen hatten. Als Beispiel für diese Gesinnung mag die

Thatsache dienen, daß er als erste Beute des von ihm unternommenen Türkenzuges die Leiche des Gemisthos Plethon mitgebracht und „wegen der ungeheuern Liebe zu den Gelehrten, von der er entbrannt ist", wie es auf dem Leichenstein heißt, in seiner Kirche hatte beisetzen lassen, jenes Philosophen, der, einer der selbständigsten Denker der Renaissancezeit, in Denken und Leben das Altertum lauter und rein zu verkörpern gestrebt, der vor dem Aussprechen wahrhaft heidnischer, jedenfalls der Lehre des Christentums durchaus entgegengesetzter Meinungen sich nicht gescheut, die Christen als Sophisten bezeichnet, der aber dabei auch politische und ökonomische Überzeugungen ausgesprochen hatte, die nicht dem Studium des Altertums entnommen, sondern aus einer kenntnisreichen und vorurteilsfreien Würdigung des modernen Staatslebens geschöpft waren. Diese dem Andenken des griechischen Philosophen dargebrachte Huldigung erfolgte 1465; 16 Jahre früher hatte er einem andern diese Ehre zu teil werden lassen, Giusto de' Conti (gest. 1449, der zwei Jahre vorher nach Rimini gekommen war), einem feinsinnigen Lyriker, der in seinen zarten melodiösen, inhaltsarmen, aber trotz ihrer beständigen Wiederholungen wirklich gefühlvollen Sonetten eine strenge Geliebte, die entweder, weil sie in Klostermauern gefangen oder weil sie, obschon äußerlich frei, der Liebe keinen Zugang zu ihrem Herzen gewährte, sich hart bezeigte, gepriesen, ihre schöne Hand (la bella mano, nach der auch der Titel seiner Gedichtsammlung gewählt wurde), sowie die Reinheit ihres Geistes verherrlicht hatte.

Die genannten Schriftsteller und Dichter haben, wenn sie auch nicht alle hervorragend sind, doch eine gewisse Bedeutung; neben ihnen muß aber noch einer genannt werden, dessen einzige Bedeutung in Bettelbriefen bestand. Drei solcher Briefe des Trajalus, Trachalo, der sich charakteristisch genug Servulus nennt, um schon durch diesen Namen seine Stellung und Gesinnung zu bezeichnen, teilt Yriarte mit; sie würden ergötzlich sein, wenn sie nicht so erbärmlich wären. In dem einen rühmt der Briefschreiber den Tempel, um dem Fürsten zu schmeicheln, in dem zweiten giebt er politische Ratschläge, um ihm gefällig zu sein, knüpft natürlich an Lobpreisungen und Weisheitssprüche seine Bitten und Forderungen; im dritten bettelt er ohne Umschweife: „Körperliche Anstrengungen bedürfen der Kraft, geistige Mühen der inneren Befriedigung", ihm fehle beides und da solle er schaffen und arbeiten. Er brauche Schuhe und Kleider, freilich habe er zwei Röcke, aber es sei ein Jammer sie anzusehen. Mehr noch als das augenblickliche Elend quält ihn der Gedanke, daß man ihm nicht glauben und nicht helfen werde. „Die Herren sind ihren Litteraten gegenüber, wie die Liebhaber gegen ihre Mätressen; da diese lügen, so oft sie den Mund aufthun, so finden sie auch dann keinen Glauben, wenn sie wirklich einen kostbaren Schmuck verloren haben."

Die bezahlten Hofdichter wissen von der gepriesenen Frau, die nach der übertreibenden Weise jener Zeit und solcher Dichter als ein Idealwesen erscheint, hauptsächlich drei Eigenschaften zu rühmen: Keuschheit, Schönheit, Bildung. Sieht man nun genauer zu, so bleibt von diesen gepriesenen Tugenden nicht sonderlich viel übrig. Denn Keuschheit hatte das Mädchen nicht bewiesen, als es dem stürmisch nach unerlaubter Liebe werbenden Manne sich ergab; Schönheit war keine hervorragende Eigenschaft der Isotta, es müßten denn alle künstlerischen Darstellungen zu ihren Ungunsten lügen; und wie steht's mit ihrer Bildung? Bisher meinte man, sie hätte selbst die lateinischen Huldigungen, die ihr erwiesen wurden, verstanden, und an gelehrter Kenntnis mit

mancher ihrer hochgebildeten Zeitgenossinnen gewetteifert; jetzt erfährt man, daß sie nicht einmal die Vorstufe der Bildung erreicht hatte, daß sie nämlich nicht schreiben konnte.

Die wichtigen Dokumente, aus denen Yriarte diese auffällige Thatsache schließt, rechtfertigen ein längeres Verweilen. Es sind zwei im Archiv von Siena gefundene Briefe, deren erster vom 20. Dez. 1454 in deutscher Übersetzung (ich benutze die von



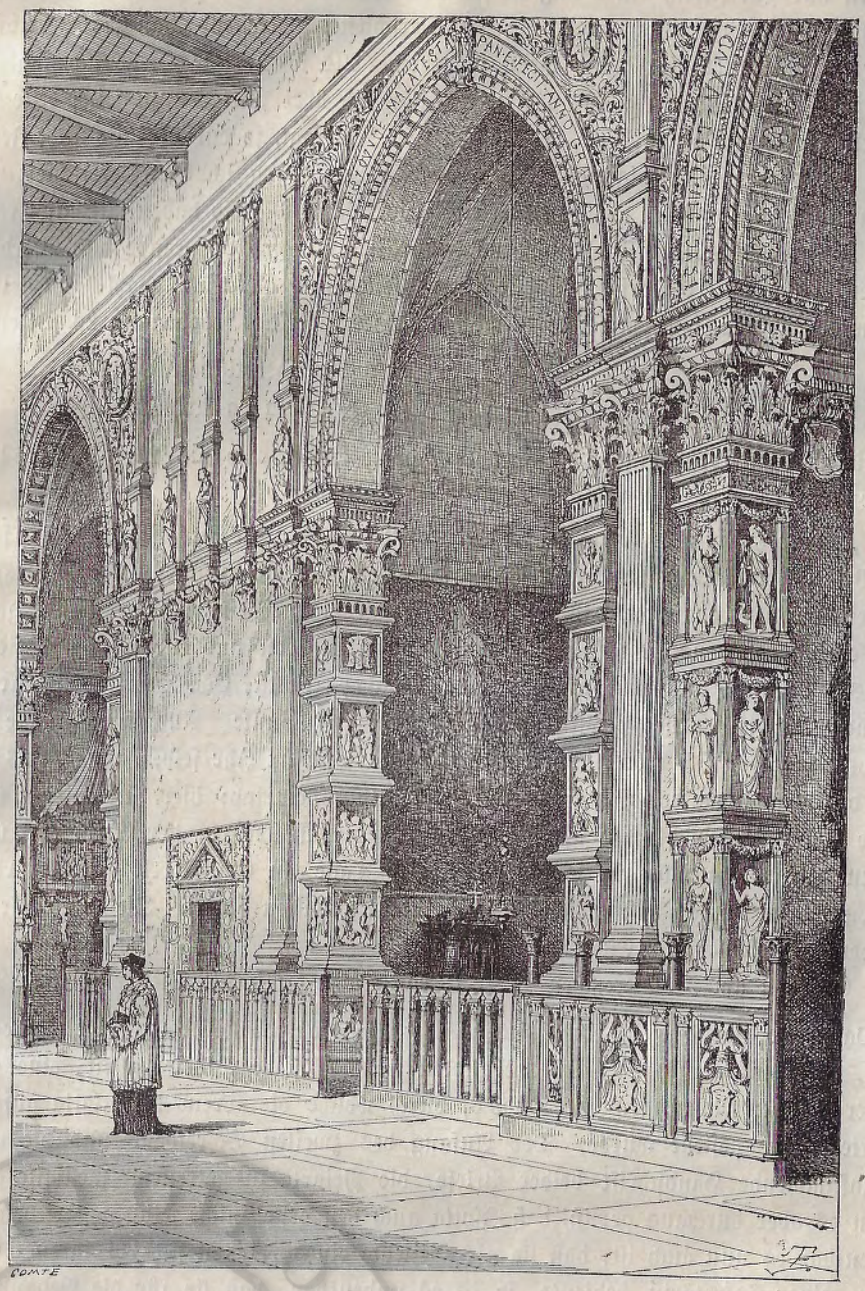
Francesco Sforza. Relief im Bargello zu Florenz.

Moritz Ehrlich in der Berliner „Tribüne" vom 29. Juli 1882 mitgeteilte, die die charakteristische Ausdrucksweise des Originals treffend wiedergiebt) so lautet:

„An den großmächtigen Herrn, Herrn Gismondo Pandolfo da Malatesta,
meinen erlauchtesten Herrn.

Lieber Herr. Ich habe Euern Brief erhalten, durch welchen Ew. Herrlichkeit mir heilig zuschwört, daß Ihr mir mehr als je zugethan seid. Gewiß und wahr-

haftig, lieber Herr, ich glaube es, und ich würde über solchen Schwur klarer und sicherer sein, wenn jener Sache ein Ende gemacht würde, welche mich in steter Aufregung erhält. Um wie vieles sicherer würde ich dann Eures Schwures sein. In



Das Innere von S. Francesco zu Rimini.

Betreff dessen, was Ew. Herrlichkeit mehr wünscht als ich, so bitte ich inständig Ew. Herrlichkeit, wenn Ihr es auch sonst ganz und gar nicht wünschen solltet, daß Ihr es mir zu Liebe, da Ew. Herrlichkeit mein Leben und meine Ruhe will, wünschen möchtet, und die wahre Verehlichung so rasch als Ihr nur immer könnt, ins Werk richtet. In Betreff, daß Ew. Herrlichkeit mir schreibt, daß ich auf Euern Brief nicht

so antworten sollte wie eine Person, die immer auf Argwohn und Eifersucht um Euch aus ist, so habe ich aus sicherer Kundschaft erfahren, daß Ew. Herrlichkeit mir Jenes an der Tochter des Herrn Go gethan hat, über welches und meine anderen Leiden mir gut schien, ein wenig in jenem Schreiben mit Ew. Herrlichkeit zu sprechen, weshalb mein Brief Euch ein wenig schroff erschien. Betreffend, daß Ew. Herrlichkeit sagte, Ihr wolltet mir nicht mehr schreiben. Als ich besagte Stelle sah, sagte ich mir: es fehlt mir nun nichts mehr, als gänzlich übel zufrieden zu sein; bitte Ew. Herrlichkeit, wenn sie mich völlig so liebt, wie Ihr sagt, so entzieht mir nicht Jenes, was meine Hauptbefriedigung ist, eben das Schreiben, da ich Ew. Herrlichkeit nicht sehen kann, daß ich dann doch Eure Briefe sehe. Wollet Mitleid haben mit mir Armen.

Unser Malatesta befindet sich wohl und hat mit großer Freude das Pferd erhalten. Alle unsere übrigen Söhne und Töchter sind gleichfalls wohl. Soviel für diesmal. Tausendfach empfehle ich mich Ew. Herrlichkeit. Gegeben am 20. Dezember

Von Ew. Herrlichkeit Dienerin
Yrotta da Arimini.

Diesem Schreiben folgte bereits am nächsten Tage, also am 21. Dez. 1454 ein zweiter kürzerer Brief, der so lautet:

„Lieber Herr! Heute hat mich Madonna Isotta an Euch schreiben lassen, in Betreff der Tochter des Herrn Galeazzo. Derjenige hat wohlgesprochen, Ew. Herrlichkeit, welcher behauptet, daß die jungen Hühner immer eine magere Brühe geben. Dieser Tage haben wir uns zu diesem Mädchen begeben und kurz und gut, sie hat Alles geleugnet und uns gute Miene gemacht; Isotta, Ew. Herrlichkeit, hat ihr, meines Erachtens Alles gesagt, was man ihr sagen konnte. Alle Eure Söhne und Töchter befinden sich wohl. In dem Lande, in welchem Ihr seid, ist man aus Anlaß der Einnahme des Schlosses in Freude und Triumph; hier sind wir in übler Lage und man möchte sagen, daß wir ohne Kompaß steuern, der Strömung überlassen. Madonna Lucrezia sollte wohl dieser Tage an Ew. Herrlichkeit geschrieben haben; ich vermute, daß dieselben ihren Brief erhalten haben. Sie und alle die Anderen empfehlen sich Euch.

Gegeben am 21. December von Ew. Herrlichkeit Dienerin A. de M.

Daß diese Briefe zeitlich durchaus zusammengehören, obwohl beide keine Jahreszahl haben, liegt auf der Hand. Sie behandeln beide dieselbe Angelegenheit, eine jener vorübergehenden Neigungen Gismondo's, durch welche die Treue der Isotta auf eine so harte Probe gestellt wurde. Der Anfang des zweiten Schreibens und die völlig übereinstimmende Handschrift beider Briefe, die Yriarte in getreuem Facsimile giebt, machen es aber durchaus gewiß, daß Isotta auch den ersten nicht selbst geschrieben hat. So denkbar es nun auch ist, daß sie als Geliebte eines Fürsten sich bei ihren Schreibereien einer Sekretärin bediente, so ist es undenkbar, daß sie für die Behandlung solch intimer Angelegenheiten eine andere Hand gebrauchte, außer in zwei Fällen, dem einen, daß sie krank war, dem andern, daß sie nicht schreiben konnte. Der erstere Fall ist aber ausgeschlossen, denn sie berichtet und läßt berichten von Besuchen, die sie an demselben Tage gemacht hat; es bleibt also nur der zweite übrig. Isotta konnte nicht schreiben und ferner, sie behandelte die italienische Sprache willkürlich, ohne zureichende Kenntnis der Regeln, ja sie spricht wie eine gänzlich ungebildete Frau. Man ersieht aus

einer Vergleichung der beiden mitgeteilten Briefe ganz deutlich, daß der erste diktirt, der zweite von der Schreiberin abgefaßt ist, der letztere, zwar auch echt weiblich unorthographisch geschrieben, aber die feine, bilderreiche Ausdrucksweise einer gebildeten Frau verratend, der erstere durch seine unbeholfene, sprachlich unrichtige Ausdrucksweise die mangelhafte Kenntnis der sprachlichen Gesetze bekundend.

Streicht man nun aus dem Register der guten Eigenschaften der vielgerühmten Isotta von Rimini alle diejenigen, deren Ungrund sich gezeigt hat, also gerade diejenigen, die von den Zeitgenossen am meisten gepriesen wurden, Keuschheit, Schönheit und Bildung, so wird man mit dem Berichterstatter Clementini antworten können: „Gismondo liebte Isotta, weil sie große Fähigkeit zum Regieren hatte, wovon sie bei ihrer Verwaltung der Stadt in Abwesenheit des Gatten deutliche Beweise gab"; oder, allgemeiner gesagt, wegen ihrer Klugheit und ihrer Treue. Diese bewies sie allerdings während ihres ganzen Lebens: hingebendes Festhalten an dem Manne, dem sie sich ergeben, treue Unterstützung seiner Pläne, Zuspruch im Unglück, Mahnreden im Glück. Während er in Kriegen beschäftigt war, bewies sie sich als die redlichste Verwalterin des Landes, war er zugegen, als die mäßigende und besänftigende Ratgeberin des leicht Aufbrausenden, in allen Lagen unentbehrlich dem rasch und launenhaft nach Veränderung Begehrlichen, und zwar nicht infolge langjähriger Gewöhnung, sondern weil sie dem Gatten in allen Wechselfällen eine stets gleichbleibende thätige Liebe bewies.

Mit Gismondo's Tode (1468) hört die Bedeutung Rimini's nicht völlig auf, aber der Beginn des Verfalls tritt ein. Gleichzeitig mit ihm hatte sein Bruder, Malatesta Novello (1418—1465) in Cesena geherrscht und gleich seinem größern Verwandten Kriegstüchtigkeit mit Pflege der Studien zu verbinden gesucht. Er war ohne Zweifel gelehrter als Gismondo, stand mit Cosimo von Medici in eifrigem Büchertausch und kannte auch den Inhalt und Wert seiner Handschriften, so daß er z. B. die Hoffnungen, die jener auf ein Terenzexemplar gesetzt, mit den Worten niederschlug, seine Lesarten seien nicht gut. Nach Gismondo's Tode herrschte in Rimini, obwohl nach einer früheren Bestimmung Rimini so gut wie Cesena an den Papst fallen sollte, Isotta mit ihrem Sohne Sallust, dann in Gemeinschaft mit Roberto, einem unehelichen Sohne Gismondo's aus dessen Verbindung mit Vanetta di Galeotto dei Toschi, der statt dem ihm gewordenen Auftrage nachzukommen, Rimini für den Papst einzunehmen, es lieber für sich in Besitz nahm und verbündet mit dem Herzog von Urbino die gegen ihn ausgesendeten päpstlichen Truppen besiegte (1470). Wenige Tage nach diesem Siege wurde Sallust in einer Straße der Stadt ermordet gefunden; einige Wochen später starb Isotta an einem schleichenden Fieber; fast gleichzeitig mit ihr ein jüngerer Sohn Gismondo's, Valerio; alle drei Todesfälle wurden, gewiß nicht mit Unrecht, dem Roberto schuldgegeben, der sich in dieser summarischen Weise seiner unbequemen Nebenbuhler entledigte und erbärmlich genug war, Anderen gegenüber Trauer über die Unglücksfälle zu heucheln. Infolge dieses Verbrechens wurde er Alleinherrscher, als solcher vom Papste anerkannt, heiratete die Tochter des Herzogs von Urbino, erfreute sich aber nicht lange seines Glückes und seines durch große Kriegsthaten erworbenen Ruhmes, denn er starb 1479. Mit ihm ist die Reihe der glücklichen Malatesta zu Ende, die letzten Sprossen des Hauses im 15. und 16. Jahrhundert bedeuten nichts; Rimini wurde nun wirklich als päpstliches Lehen eingezogen; die Herrscherrolle des Geschlechts war ausgespielt.

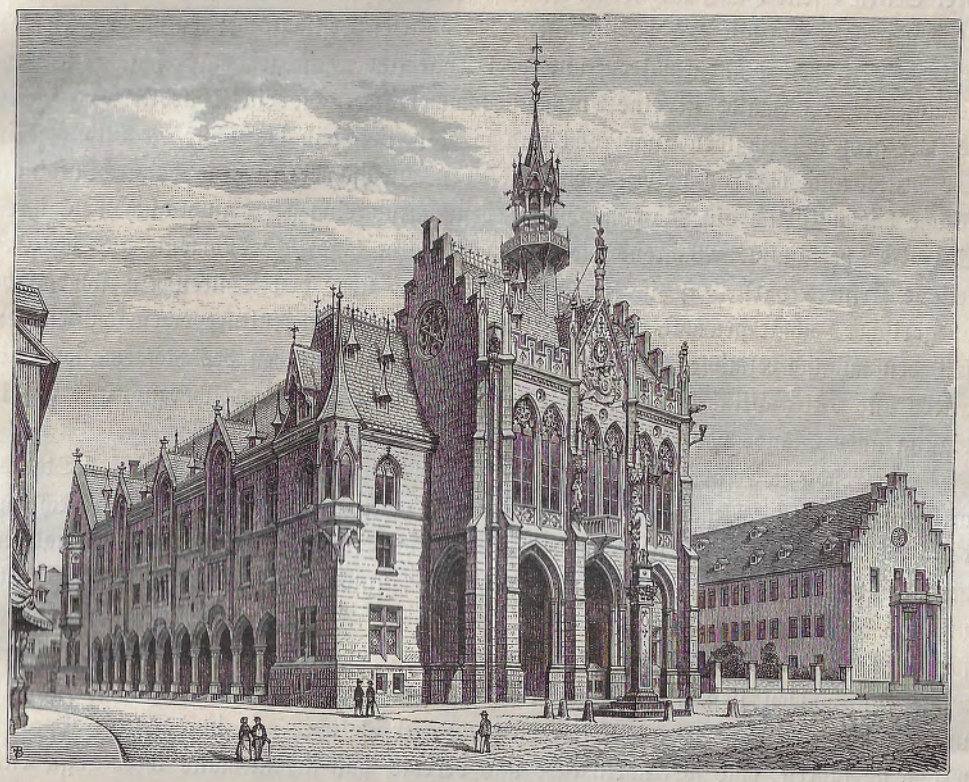
Peter Janssens Wandgemälde im Rathaussaale zu Erfurt.

Mit Illustrationen.

Seitdem die preußische Staatsregierung nach der Konsolidirung und äußeren Sicherstellung des deutschen Reiches den Künsten des Friedens ihre Fürsorge zuwenden konnte, ist auch die Pflege der monumentalen Malerei in den Vordergrund dieser Sorgen getreten. Nach Vollendung der Wandgemälde im Treppenhause des neuen Museums durch Wilhelm von Kaulbach war von der Ausführung großer monumentaler Malereien weder in Berlin noch in anderen Städten des preußischen Staates die Rede gewesen. Die Kompositionen eines Cornelius kamen über das Stadium der Kartons nicht hinaus. Diese selbst wurden vergessen und erst bei der Eröffnung der Nationalgalerie im Frühjahr 1876 aus langer Verborgenheit wieder an das Tageslicht gezogen. Die dem monumentalen Charakter angemessene Technik, die ohnehin in Berlin nicht zu einer erfreulichen und verheißungsvollen Entwickelung gediehen war, ging allmählich verloren, und, wenn es galt, dekorative Malereien in Sälen oder Hallen auszuführen, malte man in Öl auf Leinwand und fügte die Rahmen in die Wände ein. Mit neidischen Augen durften die Freunde der Kunst auf Frankreich blicken, wo seit Napoleon I. alle Regierungen in der sorgsamen Pflege der monumentalen Malerei wetteiferten und jahraus jahrein große Aufträge zur Ausschmückung öffentlicher Gebäude erteilten. Mit der Zeit trat sogar ein empfindlicher Mangel an solchen zur Ausschmückung geeigneten Gebäuden und an großen Wandflächen ein, und man wählte schließlich Gebäude, deren Bestimmung mit dem Zwecke und dem Nutzen eines monumentalen Kunstwerkes gar nicht in Einklang zu bringen war. Die Budgetkommission sah sich daher im Jahre 1880 veranlaßt, die Hoffnung auszusprechen, daß man wenigstens davon Abstand nehmen würde, die Irrenhäuser mit dekorativen Wandmalereien zu versehen, was in dem Budgetentwurf beabsichtigt worden war.

Während des letzten Jahrzehnts hat sich in der preußischen Kunstverwaltung ein so gewaltiger Umschwung vollzogen, daß die französische Kunstpflege, für Preußen wenigstens, aufgehört hat, der Gegenstand des Neides zu sein. Mit dem Minister Dr. Falk zog ein freierer Geist in die Verwaltung des preußischen Kultusministeriums ein, der auch seine wohlthätige Wirkung auf das ganz besonders stiefmütterlich behandelte Ressort der Kunstangelegenheiten übte. Durch die Berufung des jetzigen Geheimen Oberregierungsrates Dr. Richard Schöne zum vortragenden Rate und Decernenten für dieses Ressort hat sich Minister Falk ein Verdienst erworben, dessen ganze Tragweite erst jetzt übersehen werden kann. Schöne hatte sich die lange vernachlässigte

Pflege der monumentalen Kunst als eine Art Herzensaufgabe gestellt, die er mit der ihm eigentümlichen zähen Energie zu lösen entschlossen war. Die lange Reihe monumentaler Arbeiten, welche während der letzten sieben Jahre in öffentlichen Gebäuden preußischer Städte ausgeführt worden sind, ist zum Teil auf seine Initiative, zum Teil auf die des Geheimen Regierungsrates Dr. Jordan in Angriff genommen worden, welcher an Schöne's Stelle ins Kultusministerium trat, als dieser zum Generaldirektor der königlichen Museen berufen wurde. Die Berliner Nationalgalerie eröffnet diese stattliche Reihe, in welcher sich die Ministerien der Hauptstadt, die Regierungsgebäude,



Das neue Rathaus in Erfurt.

Museen und Rathaussäle der Provinzen, wie auch ganz besonders die Aulen der Universitäten, Gymnasien und Realschulen vertreten finden. Es braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden, von wie großem Einflusse die Einwirkung von erhebenden Bildwerken, die sich bei feierlichen Gelegenheiten dem Auge der Jünglinge und Knaben darbieten, auf Phantasie, Herz und Gemüt der heranwachsenden Jugend sein kann. Die Hellenen wußten diesen Einfluß wohl zu schätzen und verwendeten deshalb eine ganz besondere Sorgfalt auf die künstlerische Ausschmückung von Räumen, welche der Jugend zum Aufenthalt während der Lehre und des Spieles dienten.

In der Nationalgalerie, welche am Anfange jener Reihe steht, hat auch ein Künstler seine Sporen verdient, dem eine neue, in diesem Jahre vollendete Arbeit das Siegel der Meisterschaft auf die Stirn gedrückt hat. Auch der Schmuck des Erfurter Rathaussaales wäre nicht zustande gekommen, wenn die Staatsregierung nicht einen bedeutenden Teil der Kosten zur Verfügung gestellt hätte, da der Baufonds völlig erschöpft war.

Mit Recht durften daher die Geheimen Räte Schöne und Jordan zwei Ehrenplätze an der Tafel einnehmen, als der Saal am 3. Juni dieses Jahres in Gegenwart der Minister v. Puttkammer, v. Goßler und Dr. Lucius durch ein festliches Mahl geweiht wurde.

Unsere Abbildung zeigt den schönen gotischen Bau, welchen Stadtbaurat Sommer mit Benutzung der von seinem Vorgänger, Baurat Tiede in Berlin, entworfenen Pläne an Stelle eines älteren in den Jahren 1870—1875 errichtet hat. Der Mittelbau ist stark aus dem gesamten Baukörper herausgeschoben. Im Erdgeschoß bildet er eine an drei Seiten offene Halle, welche als Unterfahrt dient, und im obersten Geschoß enthält er den großen, durch sechs hohe Bogenfenster geöffneten Festsaal, welchen Peter Janssen mit sechs großen Wandgemälden und drei Thürbildern ausgeschmückt hat. Die Verteilung dieser Gemälde ist eine durchaus symmetrische. Je ein Thürbild ist zwischen je zwei großen Gemälden angebracht und so disponirt, daß die Thür die Bildfläche in der Mitte und bis zur halben Höhe derselben durchschneidet. Die dadurch bedingte Fläche hat natürlich auf die Komposition bestimmend eingewirkt und auch wohl ihren Charakter beeinflußt. Während die großen Gemälde historische Momente aus der Geschichte Erfurts darstellen, ist für die Schildereien über den Thüren ein symbolisch-allegorischer Inhalt gewählt, welcher den Geist dreier großer Kulturepochen kennzeichnen soll, den mystisch-religiösen des Mittelalters, den humanistischen des Reformationszeitalters und den politisch-demokratischen der anhebenden Neuzeit, welcher sich in der Huldigung aller Stände vor dem preußischen Herrscherpaare kundgiebt.

Die Geschichte Erfurts ist nicht reich an erhebenden Momenten und großen Staatsaktionen, welche die Begeisterung eines Künstlers wachrufen könnten. In den wechselnden Schicksalen der Stadt spiegeln sich im kleinen die traurigen Geschicke des ehemaligen deutschen Reiches: innere Zwistigkeiten und Fehden, unter welchen der Baum der Kultur und die Pflanze der Wissenschaft nur ein mühevolles Dasein führen konnten, und beständiger Wechsel in der Oberhoheit, welcher keine geordneten Verhältnisse auf die Dauer aufkommen ließ. Davon mußten die Wandgemälde erzählen. Ist ihr Inhalt unter solchen Umständen kein trostreicher und erfreulicher, so ist doch die Sprache, welche sie führen, eine so eindringliche und beredte, daß sich niemand ihrer Logik entziehen kann. Zu Zeiten der Eintracht und Stärke werden diese Bilder uns mahnen, mit Zähigkeit an dem Errungenen festzuhalten, in den Zeiten der Zwietracht und Mutlosigkeit werden sie die Rolle strenger Bußprediger übernehmen.

Durch die erfolgreiche Thätigkeit eines Jahrzehnts hat Janssen die Wachsmalerei als diejenige Technik erprobt, die dem Verlangen nach frischem, blühenden Kolorit, welches die heutige Monumentalmalerei nicht mehr ignoriren kann, am meisten entgegenkommt und zugleich die Bürgschaft größerer Haltbarkeit in sich trägt als alle anderen Prozeduren. Neuerdings scheint diese Technik für Wandmalereien immer mehr in Aufnahme zu kommen. Auch die Wandgemälde im Berliner Zeughause, für welche man anfangs einen Versuch mit Caseïnmalerei in Aussicht genommen hatte, werden jetzt in Wachsfarben ausgeführt. Es mag Technikern überlassen bleiben, einmal die Frage nach den geeignetsten Prozeduren eingehend zu diskutiren und das Verhältnis zwischen Fresco- und Wachsmalerei, ihre Vorzüge und Schattenseiten festzustellen. Soviel ist aber sicher, daß die Möglichkeit ausgiebiger koloristischer Wirkungen der Wachsmalerei in unbeschränktem Maße zu Gebote steht. Es wird Sache des Künstlers sein, diese Mög-

lichkeit nicht in dem Maße auszunutzen, daß der farbige Effekt zum Hauptzweck wird und die Ruhe und Würde des monumentalen Stils stört.

Wir dürfen Janssen das rühmliche Zeugnis ausstellen, daß er den Gefahren, welche ihm die Leichtigkeit, leeren koloristischen Prunk auf Kosten des geistigen Inhalts und der Strenge der Komposition zu entfalten, in den Weg gelegt hat, glücklich entgangen ist. Die Farbe ordnet sich nicht nur überall glücklich dem Gedanken unter, sondern sie bringt auch nirgends in die feierlich-ernste Grundstimmung des Saales einen Mißton hinein. Nur auf einem der neun Bilder, auf welchem schlechterdings kein Gedanke zum Ausdruck zu bringen war, mußte der Farbe die Hauptrolle überlassen bleiben. Während Janssen im zweiten Corneliussaale der Berliner Nationalgalerie, in welchem er die Prometheussage in zehn kleinen Bildern und einer großen Komposition behandelt hat, durch die ausgesprochene Vorliebe des Architekten für matte Farben genötigt war, sich der größten Enthaltsamkeit im Kolorit zu befleißigen, waren ihm in Erfurt keine Schranken nach dieser Richtung hin gezogen worden. Er konnte seine Anschauungen über Stil und Kolorit, über Komposition und Charakteristik ungehindert kundgeben, und so darf man denn diesen Gemäldecyklus als den Prüfstein seines Talentes betrachten.

An der Nordseite des Saales beginnt die Reihe der Darstellungen mit der Einführung des Christentums durch den Apostel der Deutschen, den heiligen Bonifacius, welcher der Sage nach in der Wagweide eine dem Götzen Wage geweihte Rieseneiche fällen ließ, um dem noch zweifelnden Volke die Ohnmacht seines Gottes zu zeigen. Unsere Abbildung giebt diese Komposition wieder. Der Künstler hat die nervige Gestalt des Heidenbekehrers, seinen energievollen Kopf, welcher stolz in den Nacken geworfen und furchtlos der von verschiedenartigen Gefühlen beseelten Zuhörerschaft zugewendet ist, in glücklichen Gegensatz zu dieser Menge gebracht, die sich willig dem kühnen, keine Gefahr scheuenden Fanatiker beugt. Einige grollen noch im stillen, andere blicken ihn halb erwartungsvoll, halb bewundernd an. In einigen beginnt bereits die Erkenntnis des neuen Heils zu dämmern, während andere, insbesondere Frauen, Mädchen und Kinder mit gläubigem Herzen und frommer Hingabe den Worten des Predigers lauschen. Nur in der Ferne ballen einige dräuend die Faust gegen den Frevler. Die Gestalt des im Vordergrunde knieenden Mädchens in lichtgrauem Gewande und braunem Pelzbehang ist von außerordentlicher Anmut. Lange goldblonde Zöpfe fallen wie Sonnenstrahlen über ihren Rücken herab: diese holdselige Lichtgestalt mit ihrem weich gerundeten Profil bildet den schärfsten Kontrast zu dem hageren, sehnigen Asketen in seiner dunklen Kutte. Der dienende Bruder an seiner Seite versinnlicht, nicht ohne einen Anflug von Humor, jene Art der Frömmigkeit, welche durch alltägliche Übung bereits einen geschäftsmäßigen Anstrich erhalten hat. (S. die Abbildung S. 20.)

Das folgende Thürbild zeigt auf der linken Seite den heil. Martinus von Tours, hoch zu Roß mit der Kreuzesfahne, wie er mit dem Schwerte seinen Mantel teilt, um die Blöße eines am Wege sitzenden Bettlers zu decken. Er ist der Schutzpatron von Erfurt, wie die heil. Elisabeth, sein Gegenbild auf der anderen Seite der Thür, die Schutzpatronin des thüringischen Landes ist. Sie reitet auf einem milchweißen Zelter und blickt mit betend erhobenen Händen gen Himmel. Die Rosen in ihrem Schoß und die Armen hinter dem Pferde deuten auf die bekannte Sage, nach welcher sie ihren hartherzigen Gemahl durch eine fromme Lüge täuschte. Im Mittelgrunde sieht man den

Kinderkreuzzug und im Hintergrunde, wie eine Fata Morgana von gemustertem Goldgrunde sich abhebend, die weißen Minarets und Moscheen von Jerusalem. Ist dieses Bild für den romantisch-mystischen Zug des Zeitalters der Kreuzzüge charakteristisch, so führt uns das nächste Hauptbild in die Zeit eiserner Fehden. In Gegenwart der deutschen Fürsten und Reichsstände demütigt sich Heinrich der Löwe, nachdem das Glück der Waffen gegen ihn entschieden, vor Friedrich Barbarossa. Diese Ceremonie vollzog sich 1181 in der Peterskirche zu Erfurt, wohin der Kaiser einen Reichstag ausgeschrieben hatte. In dieser Kirche, welche jetzt in ein Proviantmagazin umgewandelt ist, haben



R. Brend'amour X.A.

Der Heil. Bonifazius in der Wagweide Wandgemälde von P. Janssen.

sich noch Spuren alter Wandmalereien, besonders die Köpfe von einer Darstellung des Abendmahls erhalten, welche der Künstler mit großem Geschick auf seinem Gemälde rekonstruirt hat. Den Mittelpunkt der Komposition bildet die knieende Gestalt des Welfen, welcher in ein weißes Büßergewand gekleidet ist, unter welchem das Panzerhemd hervorblickt. Der Kaiser, eine hohe Figur mit mildem, versöhnlichen Gesichtsausdruck, macht eine Geberde, als wollte er den zerknirscht vor ihm Knieenden aufheben. Aber die finsteren oder triumphirenden Blicke der anwesenden Fürsten und Geistlichen hindern ihn, dieser Regung seines Herzens zu folgen. Er muß das feierliche Gelöbnis halten, durch welches er sich verpflichtet hatte, keine Gnade walten zu lassen. Mit sicherer Meisterschaft hat es Janssen verstanden, von dieser Scene jeden theatralischen Zug, jeden Zug moderner Empfindsamkeit fernzuhalten. Jede Bewegung ist von höchster Einfachheit und Natürlichkeit, frei von allem rhetorischen Pathos. Ohne daß die Bedeutung der beiden Hauptpersonen durch die Nebenfiguren geschmälert wird, fließen die

Linien der Komposition so zwanglos zusammen, daß man hier mit vollem Rechte von der Einheitlichkeit des Gusses reden darf. Trotz großer realistischer Beweglichkeit in den Details ist die Komposition in ihren Grundelementen streng symmetrisch gehalten, wodurch zum Teil jene Hoheit des Stils bedingt ist, deren die monumentale Malerei nicht entraten kann. Man bemerkt drei Hauptcäsuren, die in der Vertikallinie parallel nebeneinander einhergehen: den Kaiser, zwei gewappnete Trabanten und einen Fürsten nebst einem Bischof. Zwischen diesen drei Gruppen bildet die Wellenlinie, welche durch die Rückenkonturen des dahingestreckten Welfenherzogs gebildet wird, eine natürliche und harmonische Verbindung, durch welche die Strenge der Vertikallinien wieder



Der Aufstand des Pöbels im Jahre 1509. Wandgemälde von P. Janssen.

gemildert wird. An den Ecken der Komposition machen zwei sitzende Figuren den Abschluß: rechts ein Kurfürst, nachlässig in den Sessel gelehnt, wie es seine Würde erlaubt, links ein junger Schreiber in aufrechter, „dienstmäßiger" Haltung, welcher dem Büßenden den Wortlaut seiner Abbitte vorzulesen scheint. So wird man finden, daß in den Parallelismen die höchste Mannigfaltigkeit waltet, wodurch gleichsam das Gerippe der Komposition auf das geschickteste verborgen wird.

Der Bilderschmuck der Südseite beginnt mit der Darstellung der Zerstörung einer Raubritterburg durch Rudolf von Habsburg und die Erfurter Bürger im Jahre 1290, wo der Kaiser einen Reichstag nach Erfurt berufen hatte, welcher den Gottesfrieden zum Gesetz erheben sollte. Der Künstler hat den Moment aufgefaßt, wo der Zug der Erfurter Bürger und habsburgischen Dienstmannen jubelnd aus dem Thore der eroberten Feste heimzieht, während andere schon beschäftigt sind, die Steine der Trutzmauern zu brechen und Feuer an das Raubnest legen. Der Kaiser reitet mitten im

Zuge, hinter dem Banner seines Hauses und der Stadtfahne von Erfurt mit dem sechsspeichigen Rade. Er wirft einen strengen Blick auf zwei gefangene Raubritter, welche zu seiner Linken auf der Kante des von der Burg herabführenden Hohlweges unter scharfer Bewachung einherschreiten. Ihre Hände sind auf dem Rücken zusammengebunden, und auf ihren Schultern liegt, mit Stricken um den Hals befestigt, ein Joch in Gestalt eines kräftigen Baumstammes. Sie sowohl als auch die Bürger im Zuge tragen die Spuren des Kampfes an Gewand und Gliedern. Was das für Prachtkerle sind! Keine mühsam drapirten Modellfiguren, sondern leibhaftige Menschen, welche förmlich in die Kostüme hineingewachsen sind. Und wie treu ist in den Physiognomien der mittelalterliche Charakter gewahrt, wie scharf ist das, was jeden einzelnen bewegt, auf den Gesichtern zum Ausdruck gebracht worden! Ganz vorn im Zuge schreitet ein dicker Geselle einher, der jubelnd seinen Speer in der Linken schwingt. Er hat sichs bequem gemacht und die Ringelkappe von seinem dicken Schädel herabgezogen. Die Rechte hat er um die Schulter eines neben ihm gehenden Gefährten gelegt, dessen hageres, knochiges Antlitz das gerade Widerspiel gegen den feisten Burschen zu seiner Linken ist. Sein Arm ist verwundet, und sorglich schützt er ihn mit der Rechten gegen unsanfte Berührung.

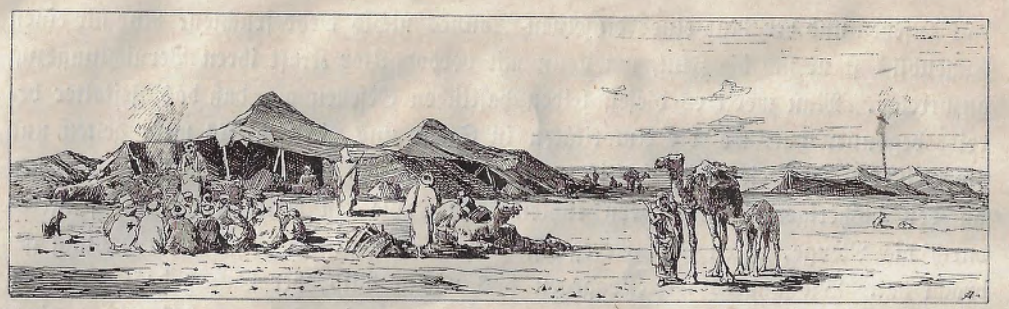
Auf dem folgenden Thürbilde ist der Künstler des widerspenstigen Stoffes nicht ganz Herr geworden. Hier sollte die Erinnerung an die Glanzzeit der Erfurter Universität festgehalten werden, und diese Aufgabe war kaum anders zu lösen als durch allegorische Figuren. So thront über der Thür eine hehre Frauengestalt mit einem aufgeschlagenen Buche auf den Knieen als die Repräsentantin der Hochschule. Zwei Engel umschweben sie, welche Schriftbänder mit den Worten „Epistolae obscurorum virorum“ in den Händen halten. Von Erfurt ist bekanntlich jene Schrift ausgegangen, welche die verrotteten kirchlichen Verhältnisse in Deutschland mit der Fackel der Satire beleuchtete. Um den Thron der alma mater sind die Vertreter der vier Fakultäten versammelt, links von der Thür Luther für die theologische und Eobanus Hesse für die philosophische, rechts Henning Göden für die juristische und Amplonius de Fago für die medizinische Fakultät. Es ist natürlich, daß so bedeutende, charaktervolle Persönlichkeiten über das allegorische Wesen in ihrer Mitte hinauswachsen, statt sich demselben als dienende Glieder unterzuordnen, und so den Rahmen der Komposition sprengen. Ganz in seinem Elemente hat sich dagegen der Künstler auf dem folgenden Bilde gefühlt, welches man als den Höhepunkt des ganzen Cyklus bezeichnen darf und das wir deshalb unseren Lesern in einer Abbildung vorführen. Es giebt eine stürmische Scene aus dem Jahre 1509, dem sogenannten „tollen Jahre“, wieder, wo die Unzufriedenheit der Bürgerschaft über die Mißwirtschaft des Rates sich in einem Aufstande Luft machte, welcher die Führung der städtischen Angelegenheiten auf ein ganzes Jahr in die Hände des Pöbels brachte. Wir sehen auf dem Bilde, wie ein erbitterter Volkshaufe in die Sitzung des Rates eindringt und von den Ratsherren Rechenschaft im Namen der Gemeinde fordert. „Wer ist die Gemeinde? Hier steht die Gemeinde!“ so ruft der Mann, der sich erhoben hat und furchtlos der wütenden Menge ins Angesicht schaut. Es ist der Obervierherr Kellner, die Seele der Ratspartei, der seine Kühnheit nachmals mit einem martervollen Tode büßen mußte. Denn das hat der Maler durch eine Charakteristik von seltener Kraft trefflich angedeutet, daß bei den Rasenden, welche schon das Treppengeländer zertrümmert haben und Keulen gegen die Ratsherren drohend erheben,

das Ansehen und der Mut eines einzelnen Mannes nichts mehr fruchten. Nur für einen Augenblick staut sich die Flut, um dann mit verdoppelter Kraft ihren Vernichtungszug anzutreten. Man merkt es diesen leidenschaftlichen Gesellen an, daß das Zeitalter bereits begonnen hat, wo die Autoritäten in Staat und Kirche nichts mehr gelten und die Geister sich befreien, hier freilich zunächst, damit das souveräne Volk sein Mütchen an den bisherigen Gewalthabern kühlen kann. Wie ein elektrischer Funke fliegt es durch die Menge, deren hohe Erregung der Künstler zu lebendigster Anschauung gebracht hat. Wie anders wirkt dagegen das nächste Bild, der Einzug des Kurfürsten von Mainz und die Erbhuldigung der Bürgerschaft im Jahre 1664! Nach einer kurzen Belagerung hatte sich die Stadt ergeben, obwohl die Belagerer noch keine Vorteile errungen hatten, nur weil es den Bürgern an Energie fehlte, sich noch länger zu verteidigen. Vor dem Kurfürsten Johann Philipp, der an der Spitze seiner Offiziere zu Pferde hält, knieen drei Vertreter der Bürgerschaft und überreichen dem Sieger die Schlüssel der Stadt. Es ist ein Bild von prachtvoller farbiger Wirkung. Die pompösen Kostüme der Zeit haben dem Künstler Gelegenheit geboten, sich als Koloristen ersten Ranges zu erweisen, welcher das Auge durch den Reiz und die Harmonie der Farbe zu beschäftigen weiß, wenn sich dem Gegenstande nicht andere Reize abgewinnen lassen.

Über und neben der Thür folgt dann die Huldigung der Stände vor Friedrich Wilhelm III. und Luise von Preußen, und den Schluß der ganzen Reihe bildet jene Handlung, welche für Erfurt das Ende aller Leiden bezeichnete, die Zerstörung des hölzernen Obelisken, welcher auf dem Anger „Napoleon dem Großen" — so lautete die Inschrift — errichtet worden war. Als die Preußen einzogen und der französische Offizier, welcher die Wache vor dem Obelisken befehligte, im Rausche auf das Volk feuern ließ, warf sich die Menge auf ihn, schlug ihn zu Boden und legte Feuer an den mit marmorirter Leinwand überzogenen Holzbau. Ein Handwerker im ledernen Schurzfell, eine prächtige kernige Gestalt, erhebt mit lautem Jubelruf eine lodernde Fackel, während andere Holz, Stroh und Kohlen heranschleppen, um das Feuer zu nähren. Auch auf diesem Bilde bewundern wir die hohe Natürlichkeit und die vollkommene Richtigkeit der Bewegungen, denen nichts Studirtes, nichts mühselig Ausgeklügeltes und Gemachtes anhaftet.

Die Bildnisse der brandenburgisch-preußischen Regenten in den Lünetten der Deckenwölbung und das Erfurter Stadtwappen, von dem wilden Mann und der wilden Frau umgeben, im Mittelfelde der Decke, letzteres wie die ganze, reiz- und schwungvolle Ornamentik der Decke vom Maler Schaper in Hannover erfunden und ausgeführt, vervollständigen den vollkommen harmonischen Schmuck des Saales, der anderen Kommunen Deutschlands ein leuchtendes Vorbild zur Nachfolge sein möge!

Adolf Rosenberg.



Ein Duar. Tunis.

Erinnerungen aus Tunis.

Von Ludwig Hans Fischer.

Mit Illustrationen.

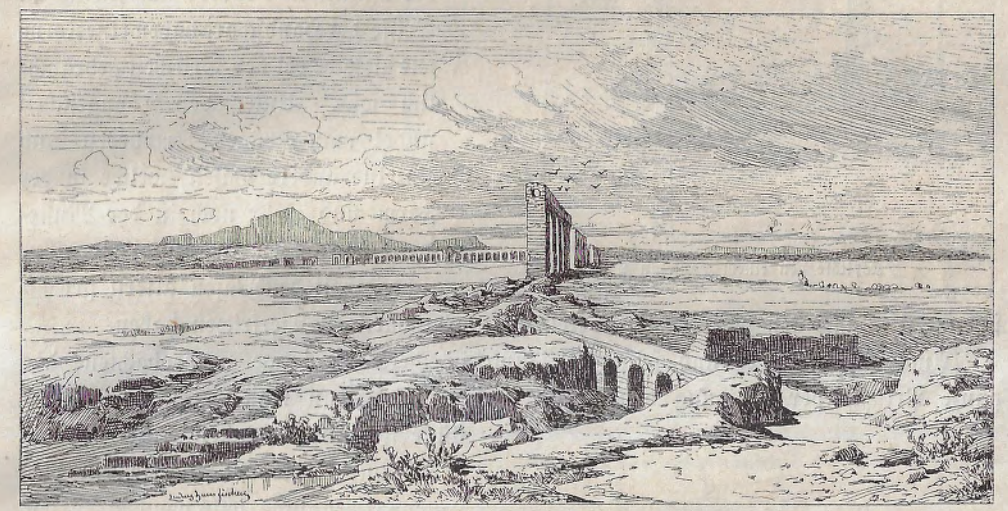
Die Besetzung von Tunis durch die Franzosen hat die Erinnerungen an dieses interessante und verhältnismäßig wenig bereiste Land lebhaft in mir wachgerufen. Ich habe ein Bild davon vor Augen, welches vielleicht in Kürze gewaltige Veränderungen erleiden wird; die Kultur wird in dem gegenwärtig sehr vernachlässigten, aber viel versprechenden Lande rasche Fortschritte machen, der Wissenschaft ist ein weites Feld eröffnet, auf dem sie eine reiche Ernte zu erwarten hat; und der Charakter des Landes wird sich ebenso rasch wie die Verhältnisse ändern. Das, was heute noch in Tunis zu finden ist, konnte man Jahrhunderte vorher dort schon suchen, ja in vielen Dingen darf man noch viel weiter zurückgreifen: mit einem Worte, das Studium dieses Landes verspricht sehr viel, besonders das seiner Kulturgeschichte und seines Altertums.

Wenn meine Beobachtungen in dieser Beziehung auch nur sehr oberflächlich und nebensächlich waren, so habe ich doch die Überzeugung gewonnen, daß sich nicht leicht ein Land finden dürfte, in welchem so viel aus der antiken Welt durch Tradition in das Volk übergegangen ist, wie in Tunis, und daß eine genaue Kenntnis dieses einst so hochkultivirten Gebietes und des jetzt dort ansässigen Volkes zu überraschenden Resultaten führen wird. Hoffentlich werden sich die richtigen Männer bald finden, welche sich das Studium des Landes angelegen sein lassen, so lange dasselbe den Charakter bewahrt hat, den es zur Stunde noch besitzt.

Wer Italien bereiste, wird nicht daran zweifeln, daß die Kultur der Griechen und Römer nicht nur durch Bücher und durch hinterlassene Kunstwerke auf uns gekommen ist, sondern er wird stets die Empfindung gehabt haben, daß die Tradition dabei im Spiele war, oder daß sich deren Spuren doch weit zurück verfolgen lassen; wie denn auch das Volk trotz der jahrhundertlangen Einwirkung fremder Elemente noch viel Ursprüngliches in Körperbildung und Charakter bewahrt hat, so daß wir oft meinen, die Gestalten griechischer und römischer Dichter lebend vor uns zu sehen. Kann man letzteres auch gerade nicht von den Griechen sagen, so sehr sich diese auch bemühen, ihre direkte

Abstammung von den Landsleuten des Perikles nachzuweisen, so wird man dagegen in Syrien und Ägypten ähnliche Beobachtungen machen, wie in Italien. Ein so konservatives Volk, wie das arabische, nimmt zwar fremde Einflüsse sehr schwer an; wenn es dieselben aber einmal bewußt oder unbewußt sich angeeignet hat, so hält es daran auch fest.

Als die Araber in Tunis einwanderten, fanden sie ein hochkultivirtes Land und Volk vor. Die römischen Provinzen in Nordafrika waren blühende Staaten, und es ist nicht anzunehmen, daß sich die Araber dieser Kultur ganz entschlagen hätten. Die Araber haben es gewiß mit den unterjochten Völkern dort nicht anders gemacht, wie in anderen Ländern, von deren unterworfenen Bewohnern sie vieles gelernt und angenommen haben, was ihrer Macht und Gewinnsucht förderlich war. So wurden die altchristlichen Kirchen in Moscheen umgewandelt, und da, wo man neue baute, verwendete man das Material aus den zahlreichen römischen Tempeln dazu. Man weiß genau, wo die schönen



Römisch-karthagischer Aquädukt im Thale des Uad-Melian.

Säulen aus dem Nymphäum in Zaghuan oder die aus Oudena (Uthena) hingekommen sind, und man weiß von vielen Moscheen, daß sie im Innern herrliche antike Säulen zeigen; aber bis heute hat noch kein Europäer den Fuß über ihre Schwelle gesetzt. — Die Säulen und deren Kapitäle sind nach und nach in die arabische Stilart übergegangen; heute wird das römische Kapitäl wieder verwendet, als ob es gar kein arabisches gäbe, höchstens, daß irgend, wo es thunlich ist, der Halbmond darauf angebracht wird. Man kann solche Kapitäle in allen hervorragenden Gebäuden in Tunis, im Palaste des Bey, im Bardo und in vielen Privathäusern sehen. Aus leicht begreiflichen Gründen sind die alten römischen Cisternen, die oft großartig angelegt sind, z. B. in Susa, Karthago und an andern Orten, vollkommen intakt geblieben, ja sogar der neun deutsche Meilen lange Aquädukt von Zaghuan nach Karthago versieht jetzt, nachdem er wieder hergestellt worden, Tunis mit Wasser.

Aber nicht nur in dem, was die Araber in Nordafrika vorgefunden, liegen die Ursachen jener vielfachen Anklänge an die Antike; dieselben scheinen schon zum guten Teil aus Asien mitgebracht zu sein; viel weiter als bis auf das Römertum reichen Sitten und Gebräuche zurück. Wer zum erstenmal in ein arabisches Haus tritt und sich da ein

wenig umsieht, wer die Begrüßungsweise erfährt, wie der Hausherr den Ankommenden umarmt und küßt, der wähnt dies alles im Homer oder in der Bibel gelesen zu haben.

Dann fällt ihm die ganze Anlage des Hauses ins Auge, der offene Hof, oft von Hallen umgeben, von denen die Thüren nach den verschiedenen Gemächern führen; in der Mitte die Cisterne; hinter diesem Hof ein zweiter für die Frauen; im ersten Stock die Dienerschaft, gerade so wie im altgriechischen Wohnhause. Auch in den Geräten stößt man sofort auf Formen und Verzierungen, wie man sie aus dem Museum in Neapel noch frisch im Gedächtnis hat; die Waffen sind zum Teil verschieden von denen der asiatischen Araber; namentlich die Griffe der Handschare haben eine Form, wie dieselbe bei den Griechen gebräuchlich war. Unter den Thongefäßen findet man Krüge, Amphoren und einzelne andere Vasen, welche in der Form und mehr noch in der Musterung der Flächen eine auffallende Ähnlichkeit mit den Vasen ältern griechischen Stiles mit den horizontalen Streifen und bandartigen Tierfriesen haben.



Kapitäle von einem Hause in Tunis.

Auch am Menschen und seiner Kleidung ist vieles derartige zu beobachten; das ganze Prinzip der Kleidung ohne Nath ist ja antik; wenn man häufig Kleidungsstücke sieht, die mit allen Mitteln moderner Technik gearbeitet sind, so sind dies neueste Erzeugnisse, teils von den Türken, teils von Europäern eingeführt; das Kleid des Beduinen aber und von dessen Frauen kennt keine Nath; es ist nur aus Tüchern zusammengesteckt. Die Kleidung vieler Beduinenstämme besteht allein aus einem großen weißen Tuch, welches kunstvoll, wie die römische Toga, in Falten um den Körper gelegt wird. Das Kleid der Frau setzt sich aus zwei Tüchern zusammen, von welchen eines vorne, das andere rückwärts gelegt und wie das griechische Gewand mit zwei großen Nadeln auf den Schultern festgeheftet und mit einem Gürtel um die Lenden zusammengehalten wird.



Tunesische Krüge.

Es ist wohl schwer zu behaupten, daß selbst in den Physiognomien der Araber, namentlich derjenigen, welche die Syrte bewohnen, noch vieles zu lesen sei, was auf eine Mischung der Rassen schließen ließe; die eigene Phantasie spielt dabei eine zu große Rolle. Man versicherte mir in Susa (dem alten Hadrumetum), daß in der Umgebung

der Stadt noch römische Familiennamen häufig vorkommen; dies wäre freilich eine gewichtigere Thatsache als die, daß namentlich die Frauen sich oft durch einen ausgesprochen römischen Gesichtstypus auszeichnen. Aus eigener Anschauung weiß ich, daß namentlich in den Gebirgsdörfern die Bewohner sehr häufig blond mit blauen Augen zu finden sind, daß deren Typus entschieden nordisch ist; was mit der Behauptung im Einklange steht, daß nach Einwanderung der Araber sich die früheren Bewohner in die Gebirge zurückzogen und mit den Arabern keine Verbindung eingingen, ebenso wie jene Stämme in Algier, die noch bis in die neueste Zeit in offener Fehde mit ihnen lebten und deßhalb den Franzosen bei der Eroberung des Landes Vorschub leisteten. Aus diesen Gebirgsbewohnern bildeten sie die ersten Zuavenregimenter. — Aber auch andere Physiognomien fielen mir auf, unverkennbar semitischer Rasse, doch weit verschieden von dem arabischen und jüdischen Typus. Es waren Gesichter mit großen, langgeschlitzten Augen, krummen, aber etwas gespitzten, scharfkantigen Nasen, etwas aufgeworfenen Lippen und schmalem, streng gezeichnetem Barte, wie sie auf den alten griechischen und etruskischen Vasen zu finden sind.

Doch wer entwirrt dieses Völkergemisch und seine Kreuzungen, dessen große Repräsentanten Araber, Berber, Juden, Neger und Europäer sind, in dessen ungezählte kleinere Bestandteile die Forschung aber noch nicht einzudringen vermochte? Giebt es ja hier doch ganze Dörfer, ja Städte, die nie der Fuß eines „Ungläubigen“ betrat!



Beduinenfrau aus Tunis.

ΑΡΧΕΙΟ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ ΑΜΠΑΚΗ

Maler und Bildschnitzer der sogenannten Schule von Kalkar.[1])

Von C. Scheibler.

Das unten an erster Stelle genannte Buch von Wolff ist nur der Vorläufer eines „hoffentlich bald folgenden größeren, im Manuskripte fertigen, mit sämtlichen Quellen versehenen Werkes". Nach den im Vorworte gegebenen Andeutungen wird dasselbe wahrscheinlich auch auf die Geschichte der Stadt Kalkar und ihre volkswirtschaftlichen sowie kulturgeschichtlichen Verhältnisse ausführlich eingehen.

Das Wichtigste in vorliegender Schrift sind die urkundlichen Funde über die Meister der Kunstwerke in der dortigen Pfarrkirche, namentlich der Schnitzarbeiten, von welchen jetzt fast alle bedeutenderen zu benennen sind. Für die Gemälde, deren Zahl und Wert allerdings geringer (mit Ausnahme eines Hauptwerkes), hat sich weniger gefunden; doch sind unter den Urkunden gerade die über den Meister jenes hervorragenden und umfangreichen Werkes, Jan Joest. Die Notizen über diesen Künstler, nebst Belegen, hatte der Verfasser übrigens schon 1876 in unserer Zeitschrift, Band XI, S. 339—347 u. 374—379 veröffentlicht.

Diese Resultate sind die Frucht von achtjährigen Forschungen;[2]) über die Gründe für das etwas lange Zurückhalten mit der Veröffentlichung giebt der Verfasser in der Vorrede Aufklärung. Es ist ein sehr erfreuliches Ereignis, daß endlich wieder einmal ein Lokalforscher archivalische Forschungen über ein wichtiges Kapitel unserer einheimischen Kunstgeschichte angestellt hat; möchten die Archivare uns nur öfter solche Geschenke machen, und nicht auf die Mitarbeit der Kunsthistoriker warten, welche genug anderes zu thun haben, wobei ihnen kein Archivar unter die Arme greifen kann. Denn als Archivar und Historiker darf man den Verfasser wohl bezeichnen. Nun sind aber manche Archivare demselben „Aberglauben" unterworfen wie so viele unserer modernen Künstler und diejenigen unserer Kollegen, die in ihrer allgemein historischen Betrachtungsweise für sich allein den Titel Kunsthistoriker in Anspruch nehmen: wie diese so wähnen auch manche Archivare, durch ihre Beschäftigung mit alten Kunstwerken ohne weiteres zu einem Urteil über Fragen des Stilzusammenhanges berechtigt zu sein, auch wenn sie sich nicht der Mühe unterzogen haben, die dazu erforderlichen eingehenden, oft ja recht nüchternen und mühsamen Vergleichungen anzustellen, und ohne daß die Natur sie mit dem dazu unumgänglich nötigen scharfen Auge ausgestattet hat. Diesem so verbreiteten Wahne ist auch Wolff etwas unterworfen: er geht zwar nirgends auf stilistische Fragen näher ein, spricht aber manches Machtwort darüber aus, dessen Berechtigung er schwerlich begründen könnte.[3]) Auch die Auswahl der im Kalkar-Album abgebildeten Kunstwerke läßt, wie unten

1) Die St. Nikolai-Pfarrkirche zu Kalkar, ihre Kunstdenkmäler und Künstler archivalisch und archäologisch bearbeitet. Mit 3 Originalphotographien in Großquart-Format. Ein Beitrag zur niederrheinischen Kunstgeschichte des Mittelalters. Von J. A. Wolff. Kalkar 1880. Selbstverlag des Verfassers. 91 S. 4. (Auch separat zu haben; das nachstehend erwähnte Album jedoch nur mit diesem Textbande.)

Kalkar-Album. 90 Photographien in Großquart, ausgeführt von Fr. Brandt auf Anlaß von J. A. Wolff. Selbstverlag desselben.

Photographien der Flügelgemälde des Hochaltars zu Kalkar von Jan Joest, 18 Blatt à 2 Mk. Aufgenommen von F. Raps in Köln.

Der St. Viktorsdom in Xanten und seine Kunstdenkmäler; 79 Originalphotographien in Großquart, ausgeführt von Fr. Brandt auf Anlaß und unter Leitung des Herausgebers J. A. Wolff. Kalkar 1881. Selbstverlag des Herausgebers.

2) Daß von J. B. Nordhoff im Organe für christl. Kunst 1868, S. 238—240 u. 250—252 schon ein großer Teil des bezüglichen Materials publizirt war, hätte wohl angeführt werden können. Derselbe hatte die auf Anregung des Grafen Max August v. Loe und von Aug. Reichensperger in Angriff genommene Neuordnung des Kalkarer Stadtarchives besorgt, wodurch überhaupt ein Grund für die archivalischen Studien über die dortigen Kunstwerke gelegt worden war.

3) Daß er sich auf diesem Felde unsicher fühlt, geht schon daraus hervor, daß er glaubt, es werde bei einer Zusammenstellung der über Kalkar vorhandenen (spärlichen und meist fragwürdigen) kunst-

näher angeführt werden soll, manches zu wünschen übrig; doch ist es aller Anerkennung wert, wie Wolff die Aufnahmen mit Energie und Opfern ins Werk gesetzt hat.

Verfolgen wir nun den Gang seiner Schrift.

Die Einleitung giebt auf vier Seiten eine Darlegung der geschichtlichen [1]) Verhältnisse, denen Kalkar seine Kunstblüte im 15. und 16. Jahrhundert verdankte: es erfreute sich, obgleich es unter klevischer Herrschaft stand, einer fast reichsfreien Stellung; zahlreiche und ergiebige Erwerbsquellen hatten Wohlstand verbreitet; die Verbindung der Herzöge von Kleve mit Burgund, namentlich durch die Heiraten mehrerer derselben mit Gemahlinnen aus diesem Hause, begünstigte das Eindringen niederländischer Kunst; und mit das größte Verdienst um die Kunstpflege erwarb sich die schon 1348 in der alten Pfarrkirche gestiftete Liebfrauen-Bruderschaft, besonders bei Anlaß des Neubaues der Kirche, die 1450 eingeweiht wurde; ferner die Pfarr- und Ordensgeistlichkeit, von der viele Mitglieder aus den Niederlanden kamen. Der Schluß der Einleitung verficht die Berechtigung, eine einheimische Bildschnitzer- und Malerschule anzunehmen. Hierüber ist in betreff der ersteren schwer ein Urteil abzugeben, eine Kalkarer Malerschule muß aber wohl zurückgewiesen werden; auf beides werde ich später zurückkommen.

Die erste Abteilung: „Kunstgeschichtliches" enthält zunächst Nachrichten über die frühere und den Bau der jetzigen Kirche, dann solche über die in den dortigen Archiven vorkommenden Maler und Plastiker. Die zweite Abteilung: „Erläuterungen" giebt eine Beschreibung des Kirchengebäudes und der darin befindlichen Kunstwerke.

Von Nachrichten über die Erbauung der Hauptteile der jetzigen Kirche, welche durch die Zunahme der Bevölkerung nötig wurde, ist wenig erhalten; der Bau wird 1418 zuerst erwähnt und war wahrscheinlich 1460 in der Hauptsache vollendet. Von 1456—82 ist eine Lücke in den Rechnungen; die späteren dagegen, welche über die Erweiterungsbauten (bis 1513) berichten, sind erhalten, und Wolff giebt daraus ausführlichen Bericht.

Das nun folgende Verzeichnis von Wand- und Tafelmalern führt dreizehn Namen auf, wovon aber eigentlich nur einer von kunstgeschichtlichem Interesse ist: Jan Joest. Über Johann Stephan von Kalkar fügt Wolff den Nachrichten Vasari's, Manders und Sandrarts nichts wesentliches hinzu; auf diesen ganz italisirten Nachahmer Tizians hat die „Kalkarer Schule" auch wenig Anspruch zu machen. Von neun jener Maler finden sich ferner nur ganz dürftige Notizen, jedoch keine erhaltenen Werke. Allerdings scheinen mehrere von ihnen in Kalkar ansässig gewesen zu sein; der Umstand, daß ihnen viele handwerkliche Arbeiten übertragen wurden, gestattet aber die Vermutung, daß wir hier mehr Anstreicher als eigentliche Künstler vor uns haben. Die einheimischen Maler erhalten sogar in der Person eines Matthäus ein bedenkliches Armutszeugnis: diesem wurden nämlich 1505 die Flügel des Hochaltars zur Bemalung verdungen; der Prior eines nahen Klosters hatte die Entwürfe dazu gemacht. In demselben Jahre aber wurde dieser Auftrag dem sehr wahrscheinlich von außen hergerufenen Jan Joest übergeben, der ihn auch ausführte. Außer letzterem Meister bleibt nun nur noch Heinrich Nyelen, der 1450 ein jüngstes Gericht für das Rathaus vollendete. Wolff glaubt, daß es das dort noch befindliche sei und lobt die obere Partie, während die untere ohne Geschmack und offenbar aus späterer Zeit sei. Mir ist ein solcher Unterschied nicht aufgefallen und ich halte das Ganze für ein mittelmäßiges Stück aus dem 16. Jahrhundert, ohne sonderlichen Zusammenhang mit einem anderen der dortigen Gemälde. [2])

---

historischen Litteratur etwas Gescheites herauskommen (Zeitschrift XI, 339). Denn eine solche ist natürlich nur dann von Wert, wenn sie von einer selbständigen Auffassung getragen wird, welche das von den Vorgängern Geleistete sorgsam verwertet, ohne sich von ihnen einschüchtern und zu Irrtümern verleiten zu lassen.

1) Eine geschichtliche (und kunsthistorische) Übersicht des Klevischen Niederrheins, an welche Wolff sich mehrfach anlehnt, ohne jedoch diesen Vorgänger zu erwähnen, enthielt schon der Textband von E. aus'm Weerths Kunstdenkmälern, 1857.

2) Prof. Woermann, der vor kurzem Kalkar wieder besuchte, teilt mir auf Befragen mit, daß er denselben Eindruck von dem Bilde erhalten.

Wie schon im Eingang erwähnt, ist einer der wichtigsten Funde des Verfassers, daß die Bilder auf den Flügeln des Hochaltars von 1505 bis 1508 durch Jan Joest gemalt wurden, worüber ziemlich eingehende Nachrichten erhalten sind. Dieser Abschnitt ist, wie gesagt, schon früher in unserer Zeitschrift veröffentlicht worden; im vorliegenden Werke kommt dazu in der zweiten Abteilung noch eine ausführliche Beschreibung der einzelnen Darstellungen. Weshalb mag Wolff aber die wichtigen, seitdem von Willigen, Graaf und Taurel gefundenen und durch letzteren publizirten Nachrichten über Jan Joest [1]) nicht aufgenommen haben? Sie sind ihm doch gewiß mitgeteilt worden, und sie bilden wichtige Ergänzungen zu den schon bekannten über des Künstlers Vorkommen in Haarlem. Dieselben besagen, daß ein Maler dieses Namens schon 1509 ein Marienbild in Haarlem vergoldete, dort im Januar 1510 ein Haus kaufte (dies Datum nach Taurel; Willigen hatte dafür 1509 gelesen) und daß bei seinem Tode im Jahre 1519 (welches Datum schon bekannt war) seine Frau und ein Bruder als Erben seines ansehnlichen Vermögens auftraten.

In Betreff der von Eisenmann angeregten Streitfrage über das Verhältnis Jan Joests zum Kölner „Meister des Todes Mariä" beobachtet Wolff hier wie früher (und wie auch Taurel) ein ängstliches Stillschweigen, obgleich beide wissen sollten, daß Eisenmann einer von den sehr wenigen unserer jetzigen Forscher ist, deren Urteil auf dem Gebiete der altdeutschen Malerei ernster Beachtung wert ist. Die oben angezeigten Photographien von Raps, [2]) welche in erfreulicher Weise eine empfindliche Lücke des Kalkar-Albums ausfüllen, das nur die Verkündigung enthält, werden hoffentlich dazu beitragen, die Frage mehr in Fluß und wohl auch zur Entscheidung zu bringen. Sie sind im ganzen recht gut ausgefallen; am besten die Ausgießung des heil. Geistes und der Tod Mariä, welche Gemälde frisch gefirnist werden konnten. Bei einigen verhinderte ein älterer dunkler und abgestorbener Firnis größere Klarheit, doch genügen sie alle zu wissenschaftlichen Zwecken. Ich war seit 1876 viermal in Kalkar, aber erst seit kurzem haben auch andere deutsche Fachgenossen angefangen, die schon 1874 von Eisenmann behauptete Identität Jan Joests mit dem Kölner näher zu prüfen: Justi, der dieselbe im Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen II, 194 kurz abweist, und Woermann, dessen kürzlich erschienene zehnte Lieferung seiner Geschichte der Malerei eine Erörterung dieser Frage bringt, welcher ich mich in den Hauptpunkten anschließe (wir waren unabhängig voneinander zur gleichen Ansicht gekommen).

Schon W. Schmidt hat in der Kunstchronik XV, S. 636 die Schwierigkeit hervorgehoben, welche das Vorkommen Jan Joests in Haarlem der Identifizirung desselben mit dem Meister des Todes Mariä in den Weg legt, der jedenfalls seine Hauptthätigkeit in Köln entfaltet hat und von welchem datirte Werke vorkommen, die über das Todesjahr des Haarlemers hinausreichen. Bei der Vergleichung der Kalkarer Flügelbilder mit denjenigen Gemälden des kölnischen Meisters, die man als dessen früheste ansehen kann, ist Eisenmann nun allerdings in so weit Recht zu geben, daß ein enger Zusammenhang zwischen den Werken beider Art anerkannt werden muß; es finden sich aber auch so deutliche Unterschiede, [3]) daß die bloße Stilvergleichung nicht über die Frage der Identität der Meister entscheiden kann. Es wäre ebenso möglich, daß hier verschiedene Perioden in der Entwickelung eines einzigen Künstlers vorlägen, als daß man Lehrer und Schüler vor sich hätte; für beide Fälle giebt es ja Beispiele genug. Da nun jedoch ein Jan Joest unter den zahlreich erhaltenen Namen der kölnischen Maler dieser Zeit nicht vorkommt, ein Künstler dieses Namens wohl aber in Haarlem als Maler genannt wird, wo er gerade kurz nach Vollendung der Kalkarer Bilder auftritt, so wird mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen sein, daß der in Kalkar und der in Haarlem erwähnte Maler Jan Joest ein

1) Siehe Taurels Aufsätze über ihn in seiner „Christelyke Kunst" II, 35 und in der Haarlemer Zeitschrift „Eigen Haard", 1877, Nr. 17—18 (nur hier sämtliche Notizen).

2) Derselbe hat kürzlich seine empfehlenswerten Photographien nach Kölner Bildern vermehrt durch die Nummern 68—71, 182, 195, 354, 534, 543, 624 und 948[a] des Museums, ferner durch das Dombild und den Klarenaltar Meister Wilhelms sowie den Altar in Linz.

3) Eine genaue Angabe derselben würde hier zu weit führen; zudem kann man, bei der Vergleichung der Photographien des Kalkarer Altars mit den zahlreichen nach Bildern des Kölner Meisters, genug von diesen Abweichungen leicht finden.

und derselbe Künstler ist, der Kölner Meister des Todes Mariä dagegen ein jüngerer und von ihm beeinflußter. Auch Wolff ist der Annahme nicht abgeneigt, daß sein Landsmann als Maler in Haarlem ausgebildet und von dort aus nach Kalkar zur Ausführung der dortigen Altarflügel berufen worden, nach deren Vollendung er nach Haarlem zurückgekehrt sei; für beide letzteren Punkte sprechen verschiedene Nachrichten, und bei diesen Umständen kann es ziemlich gleichgültig sein, ob er aus Kalkar gebürtig war. Dies ist allerdings deshalb möglich, weil er in einer dortigen Kriegerliste von 1480 vorkommt. Wolff beruft sich auf Weale's Ansicht, daß der Meister auch stilistisch der Haarlemer Schule angehöre; und Waagens von Eisenmann geteilte Annahme, daß Jan Joest besonders von Geraert David beeinflußt sei, kommt etwa auf das Gleiche hinaus. Wenn ich nun auch nicht in der beneidenswerten Lage bin, mir einen festen Begriff von der Haarlemer Schule jener Zeit aus den wenigen Überresten von Gemälden derselben geschmiedet zu haben, so will ich doch zugeben, daß in der Färbung die Bilder Jan Joests mit denen Geraert Davids einige Ähnlichkeit haben,[1]) in Formen, Zeichnung und Ausdruck ist aber kein näherer Zusammenhang zwischen beiden Meistern zu spüren. Taurels Hinweisung auf die Verwandtschaft Jan Joests mit dem Leidener Cornelis Engelbrechtsen ist auch nicht gerade zwingend; einer eingehenden Untersuchung ist dagegen sein Verhältnis zu Massys wert, und auch das des Kölner Meisters zu Massys, auf welchen Punkt Waagen und Eisenmann ebenfalls schon hingewiesen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Kunstlitteratur.

Overbeck, J., Geschichte der griechischen Plastik. Dritte umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung. 8. I. Band 1881. XII und 486 S. mit 96 Holzschnitten. II. Bd. 1882. VI und 502 S. mit einem Lichtdruck und 64 Holzschnitten. 31 Mark.

Der vierte Halbband von Overbecks Geschichte der griechischen Plastik, der seit kurzem vorliegt und den Schluß des zweiteiligen inhaltreichen Buches bildet, veranlaßt mich, auf das ganze Werk zurückzuweisen und es hier zu besprechen. Der Umstand, daß eine dritte Auflage nötig wurde, spricht schon allein für den Wert der Arbeit und zeugt zur Genüge von dem großen Beifall, den sie errungen, von dem weiten Leserkreis, den sie sich erobert hat. Und in der That mit Recht erobert hat, denn Overbecks Geschichte der griechischen Plastik wendet sich mit gleichem Erfolg an Zunftgelehrte wie an gebildete Laien. Der Verfasser hat es verstanden, gründliche Gelehrsamkeit mit leichtfaßlicher Darstellung glücklich zu vereinigen und den Forderungen jedes Lesers gerecht zu werden. Hierzu kommt, daß das Werk einem dringenden Bedürfnis abhilft. Die zahlreichen Funde, welche in dem letzten Jahrzehnt überall im Umkreis der antiken Welt sich fast überstürzen, besonders die erfolgreichen Ausgrabungen zu Mykenä und Olympia, zu Ephesos und Pergamon, haben das Interesse aller Gebildeten im höchsten Grade erregt; man verlangt mehr als je nach einer zusammenfassenden Übersicht, der man folgen kann. Andererseits lag in dieser Überfülle des Neuen wieder, wie der Verfasser in der Januar 1880 geschriebenen Vorrede zum ersten Bande sich nicht verhehlt hat, eine große Schwierigkeit für das Buch — die neuen Funde sind noch nicht genügend verarbeitet, ihre Beurteilung noch nicht zu einem einigermaßen festen Punkt gelangt; noch schwirren die verschiedensten Meinungen hin und her, noch blendet die Freude am Neuen und trübt nicht selten die ruhige Erwägung. So wurde der Apoll vom Belvedere von dem Piedestal, auf das Winckelmann ihn begeistert erhoben, nach dem Funde des sog. Steinhäuserschen Apollonkopfes trotz Brunn's Einsprache herunterge-

1) Am meisten fiel mir dies auf bei den Flügeln eines Altars in S. Jacob zu Lübeck, datirt um 1488—95, die jedenfalls in die Umgebung G. Davids gehören; Waagen erklärt sie für frühe Arbeiten Mabuse's, wovon ich mich nicht überzeugen konnte.

rissen: und nun stellt sich die Möglichkeit ein, daß dieser neue Fund ein modernes Machwerk ist, bestimmt die Archäologen zu äffen und irrezuführen (II, S. 354, Anm. 120). So lief man Gefahr, die rohe Ausführung der olympischen Giebelgruppen zu bewundern und gar für schön zu halten und die großartige Virtuosität sowie das fast maßlose Pathos des größern pergamenischen Gigantenfrieses — welcher sich an ästhetischem Kunstwert zu den Skulpturen des Parthenon verhält wie sein modernes Gegenstück, die Gigantomachie Giulio Romano's im Palazzo del Te, zu den Stanzen Raffaels — zu überschätzen und ihn über die Phidiasschen Skulpturen zu stellen. Noch ungeklärter sind die Meinungen über die mykenischen Funde: dem Einen gilt alles für uralt, dem Anderen alles für byzantinisch; daß wenigstens der doppelte Steinring (Schliemanns Agora) mit seinen Gräbern den letzten Zeiten des Altertums angehört, scheint Stephani meines Erachtens mit Recht zu behaupten.

Bei dieser Lage der Dinge ist eine Geschichte der griechischen Plastik eine That, die nicht eines Jeden Sache ist, und der Mut des Verfassers hoch anzuerkennen, der sie wagt und gut durchführt. Der gelehrte Leser, der zur Kritik leicht geneigt ist, findet Overbeck überall genau abwägend,[1] kritisch sichtend, ruhig kombinirend, immer anregend und die neuesten Forschungen berücksichtigend;[2] der gebildete Laie, um dessen willen die Besprechung zuweilen sich allzu sehr ins Breite ergeht, kann die Ergebnisse des Buches ohne weiteres annehmen, und den Aufstellungen und Anschauungen getrost folgen, welche der Verfasser in sieben Büchern über die Entwickelung der Plastik bei Griechen und Römern, über das Wirken und Schaffen der hervorragendsten Künstler, über die Chronologie und den Wert der bedeutendsten erhaltenen Werke, über die etwaigen Kopien verlorener Meisterwerke vorträgt. Nach einer kurzen Einleitung über die Bedeutung der Antike und besonders der antiken Plastik, sowie über die Quellen der griechischen Kunstgeschichte bespricht der Verf. im ersten Buch die älteste Zeit von den allerersten Anfängen einer Kunstthätigkeit bis zum Beginn der Olympiadenrechnung = 776 vor Chr. Geb.; dabei werden eingehender die Einwirkungen, die Ägypten und der Orient auf die Entwickelung der hellenischen Kunst gehabt haben, bez. gehabt haben sollen, und die Kunst des homerischen Zeitalters erörtert. Das zweite Buch enthält die „alte Kunst", die bis um Ol. 80 (460) gerechnet wird: die Zeit der technischen Erfindungen und der dadurch ermöglichten Erweiterungen der plastischen Kunst; die Inkunabeln oder ältesten erhaltenen Monumente; die Ausbildung der Plastik bis zu den Perserkriegen und die Aufzählung der erhaltenen Überreste; die letzten Vorstufen der vollendeten Kunst (Pythagoras Myron und Kalamis). Der „Zeit der ersten großen Kunstblüte" (bis um Ol. 25 = 400) ist das dritte Buch gewidmet: Phidias und Polyklet mit ihren Zeitgenossen, die teils ihre Schüler und Anhänger waren, teils sich selbständiger neben diesen Sonnen bewegten; Fleisch und Blut bekommt dieser schönste Zeitraum griechischer Plastik vor allem durch die Skulpturen des Parthenon und der olympischen Altis, die ausführlichst behandelt werden. Das vierte Buch führt die „zweite Blütezeit der Kunst" vor, bis um Ol. 120 (300): die Zeit der drei Größen Skopas, Praxiteles und Lysipp nebst ihren größeren und kleineren Zeitgenossen. Das folgende fünfte Buch, die Zeit der ersten Nachblüte der Kunst, enthält die Kunst von Pergamon und Rhodos und die einschlägigen Werke, wie den Apollon vom Belvedere, die Marsyasgruppen, den sog. Barberinischen Faun, die hehre Frau von Milo, u. a. m. Endlich das sechste Buch umfaßt den

1) Das korinthische Puteal (I, S. 141 ff. Fig. 22) und die Wiener Amazone (I, S. 183 f. Fig. 41) sind aber doch wohl sicher archaistische Werke.

2) Unberücksichtigt geblieben sind z. B. bei der Besprechung des amykläischen Thrones (I, S. 74 ff.) die von Stephani (Mél. gr. rom. I, S. 194 ff.) und besser von Sallet (Ztschr. für Num. V, S. 179) veröffentlichten Münzbilder von Änos, durch welche uns die Gestalt jenes Werkes klarer wird: die Basis, zugleich Grabmal des Hyakinthos, war ein in der Mitte angebrachter (fünfter) Fuß, der bis zur oberen Fläche des Sitzes reichte und auf dem der säulenartig gebildete Apollon stand; auf dem Sitz des Thrones befanden sich dann die anderen Sitzplätze. — Nicht berücksichtigt ist auch bei der kleinen florentiner Bronzekopie der polykletischen Amazone (I, S. 392, Fig. Nr. 86b), was im Dritten Hall. Winckelmannspr. S. 77, Nr. 3 mitgeteilt ist: ihre rechte Hand lag zweifellos auf dem Kopf. — Ferner wäre für den uns sicher in Kopien erhaltenen Praxitelischen Satyros ἐπὶ Τριπόδων (II, S. 26, Nr. 19 und S. 41 ff.) Stephani's Aufsatz in den Mél. gr. rom. III, S. 363 ff. zu berücksichtigen gewesen und ebenso beim Praxitelischen Eros in Parion (II, S. 34) das Jenenser Programm 1873 von Bursian (vgl. jetzt auch Riggauer, Sallets Ztschr. für Num. VIII, S. 84 ff.) — und einiges andere.

Zeitraum von der Zerstörung Korinths bis auf Hadrian (rund bis 150 nach Chr.) und daran schließt sich anhangsweise das siebente und letzte Buch, in dem in großen Zügen der Verfall der antiken Plastik geschildert wird.

Diese Einteilung des Stoffes vermag Referent übrigens nicht in allen Punkten zu billigen. Die alte Kunst im zweiten Buche würde er durch die Perserkriege oder rund Ol. 70 (500 vor Chr.) begrenzen. Die politische Großthat, daß das kleine Hellas dem übergroßen Perserreiche glänzenden Widerstand leistet, treibt die langsame Knospe der alten Kunst zu schneller Blüte und Entfaltung — Pythagoras und Onatas, Myron und Kalamis sind sozusagen „Vorphidiasten", welche man nicht von der Zeit und der Wirksamkeit des Phidias und des Polyklet trennen darf. Ich würde das zweite Buch mit der Schlacht bei Marathon schließen, wo Griechenland, bez. Athen die Feuerprobe bestand, und würde den nächsten Abschnitt mit dem athenischen Mauerbau, gleichsam dem Grabe der alten Kunst, und mit der Aufrichtung der Tyrannenmördergruppe, des Wahrzeichens des republikanischen Athens, beginnen; daran schließen sich dann für den Peloponnes die erhaltenen Ägineten. Ferner würde ich das vierte Buch (von ungefähr 400 bis 300 vor Chr.) in zwei Bücher zerlegt haben: das eine, die Kunst vom Schluß des Peloponnesischen Krieges bis zur Schlacht von Chäronea — oder plastisch bis zum Löwen für die thebanischen Toten — umfassend, das folgende die Zeit Alexanders und der eigentlichen Diadochen, rund bis zur Ol. 120 (300 vor Chr.) oder mit Plinius bis Ol. 121 (296 vor Chr.), enthaltend. Dieser letzte Abschnitt bildet den Übergang zu Overbecks fünftem Buche oder zu der „ersten Nachblüte der Kunst"; es zeigt die Kunst schon mehr oder weniger von dem Willen Eines oder Einzelner abhängig und birgt schon deutlich alle Keime — Reflexion und Distelei, Luxus und mangelndes Maß, Virtuosität und Pathos — die dann in der Plastik der spätern Diadochenzeit zu vollem Austrag kommen.

Bei der Lückenhaftigkeit der Überlieferung und bei dem Stückwerk des Vorhandenen, aus dem die Geschichte der griechischen Plastik wie überhaupt der griechischen Kunst mosaikartig zusammengesetzt, bez. oft zusammengeraten werden muß, ist gar manches nicht so sicher wie gemeinhin angenommen wird, ist vor allen Dingen bald größere, bald geringere Meinungsverschiedenheit über viele Einzelheiten mehr als natürlich. So denkt auch Referent über das eine und das andere anders als der Verfasser der vorliegenden Geschichte der griechischen Plastik, welcher durch die Verschiedenheit seiner Leser veranlaßt wird, oft als sicher hinzustellen, was doch nur große Wahrscheinlichkeit für sich hat oder geistreiche Hypothese bleibt; jedoch dies hier im einzelnen auszuführen und zu besprechen, würde mich zu weit führen, scheint mir auch gegenüber einem so großen Unternehmen, wie es eine ausführliche Geschichte der griechischen Plastik ist, nicht billig und gerecht. Noch öfter hat Referent — und es freut ihn, das hier aussprechen zu können — sehr Vielem, ja dem Meisten unumwunden beizustimmen, was der Verfasser mit dem Gewicht seines Namens vertritt; [1]) ich kann — um nur das Wichtigste herauszuheben — nur billigen, was z. B. über die Rekonstruktion der Ägineten (I, S. 128 ff.), über die Mittelgruppe des Parthenonfrieses und über die daselbst versammelten Gottheiten (I, S. 330 ff.), über den Kunstwert der Giebelgruppen von Olympia (I, S. 420 ff.), über den großen Altarbau zu Pergamon (II, S. 230 ff.), über den Künstler und die Zeit der Venus von Milo (II, S. 329 ff.), u. a. m. gesagt wird.

Beigegeben sind dem Buche 160 Holzschnitte der wichtigsten Antiken, zur Erläuterung und Unterstützung dessen, was der Text von der Entwickelung der griechischen Plastik berichtet; zu bedauern ist, daß nicht alle Abbildungen wohlgelungen sind und befriedigen können; vgl. den Diadumenos aus Vaison (Fig. 85), den Apoxyomenos des Lysipp (Fig. 119), und einige andere.

Möge das verdienstvolle Werk hiermit allen Denen angelegentlichst empfohlen sein, welche der Geschichte der griechischen Plastik ein eingehenderes Studium widmen.

Halle a. S. **H. Heydemann.**

1) So bleibt Overbeck mit Recht (I, S. 87 ff.; 178 ff.; 187 ff.) bei der Benennung „Apollon" für die alten Figuren von Thera (dagegen zuletzt wieder Löschke, Athen. Arch. Mitt. IV, S. 304), Orchomenos, Tenea (dagegen zuletzt Milchhöfer, Arch. Ztg. 1881, S. 54) u. s. w. Seinen Gründen möchte ich zwei weitere hinzufügen. Es wäre doch mehr als auffällig, wenn uns aus so alter Zeit, wo die Plastik nur

Schlie, Dr. Friedrich, Beschreibendes Verzeichnis der Werke älterer Meister in der Großherzoglichen Gemälde-Gallerie zu Schwerin. Schwerin, Druck der Bärensprungschen Hofbuchdruckerei. XXXIV u. 760 S. 8. 1882.

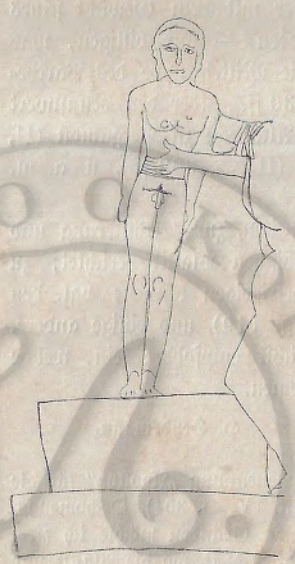
Mit dieser umfassenden und gediegenen Arbeit des gegenwärtigen Direktors der großherzoglichen Kunst-Sammlungen in Schwerin ist dem immer noch sehr fühlbaren Mangel an wissenschaftlich brauchbaren Katalogen unserer Gemäldegalerien wenigstens für eine der kleineren deutschen Sammlungen endlich abgeholfen.

Schlie hatte vollkommen recht, wenn er den Schwerpunkt seiner Aufgabe in einer guten Beschreibung der Gemälde suchte. Der Katalog soll so beschaffen sein, daß man sich ein klares Bild der darin verzeichneten Kunstwerke machen kann, ohne sie vor sich zu sehen. Das ist selbstverständlich nicht die Sache eines beliebigen Dilettanten, sondern erfordert einen Mann mit geübtem Blick und methodisch gebildetem Kunstverständnis. Das letztere hat sich der Verfasser auf Grundlage seiner tüchtigen philologisch-archäologischen Vorbildung angeeignet, den ersteren hat er geschärft durch jahrelange vergleichende Studien in anderen Galerien, unterstützt von Fachgenossen und Spezialforschern wie Bode, Bredius, Jul. Meyer, Scheibler u. a. Sein Buch gewann auf diese Weise den Charakter einer kritischen und quellenmäßigen Arbeit ersten Ranges, welche niemand unbeachtet lassen darf, der sich mit der Geschichte der Malerei, besonders der niederländischen Schulen, die den Hauptwert der Schweriner Sammlung ausmachen, ernst beschäftigt.

Neben der ausführlichen Bilderbeschreibung hat Schlie vornehmlich den handschriftlichen Bezeichnungen der Gemälde großen, vielleicht nach mancher Urteil einen etwas zu großen Raum angewiesen. Er teilt nicht nur eine Auswahl der wichtigeren, durch Seltenheit oder Abnormität hervorstechenden, sondern er teilt sämtliche Signaturen der Bilder im Facsimile mit, und geht in diesem Punkte weit über die Anforderungen hinaus, welche der kunstwissenschaftliche Kongreß in Wien 1873 stellen zu müssen glaubte. Der Verfasser weist zur Rechtfertigung seines Verfahrens auf das Sammelwerk der Inscriptiones latinae hin, welches auch kein noch so geringfügiges Bruchstück einer alten Inschrift unberücksichtigt lasse, und meint, niemand könne wissen, welches Facsimile eines Bildes noch einmal von Nutzen sein werde und welches nicht. Wir finden also sämtliche Denner-, Dietricy-, Findorff- und Oudry-Bezeichnungen in dem Schlie'schen Kataloge, und jedenfalls ist das dafür verausgabte Geld kein unsinniger, nur äußerlicher, sondern ein gediegener Luxus.

---

mühsam überhaupt Marmorstatuen zu schaffen imstande war, so viele Athletenfiguren erhalten wären. Ferner findet sich auf einer rotfigurigen Vase, welche früher bei Alessi. Castellani war, jetzt im British Museum ist und auf deren Hauptseite der Frevel des Aias gegen Kassandra dargestellt ist, statt des Palladions eine Apollonstatue, die in Haltung und Erscheinung ganz genau den betr. Marmorfiguren entspricht, wie die beifolgende Abbildung (in halber Originalgröße) zeigt. Aias, mit Helm und Beinschienen, Schild (Zeichen: Löwe) und Speer, stemmt den rechten Fuß gegen den Altar, auf dem die Apollonstatue steht, und reißt Kassandra zurück, die er mit der R. am gelösten Haar gefaßt hat; die Maid, in Doppelchiton und Mantel, umarmt schutzsuchend das Götterbild. Die Zeichnung der Vase, einer sogen. Nolaner Amphora, ist sehr flüchtig, aber sicher und gewandt; auf der Rückseite ein Mann im Mantel, mit Krückstock. Vgl. auch die Apollonfigur auf einer Münze von Sinope bei Sallet, Ztschr. für Num. IX, S. 139. — Wie aber schon zuweilen in den alten Zeiten der griechischen Kunst dies Apollonschema zur Statue eines Athleten verwendet wurde (vgl. die Statue des Arrhachion bald nach Ol. 54:564 bei Paus. VIII, 40, 1), so wurde auch später in der entwickelteren Kunst dieselbe Stellung hin und wieder für Athleten benutzt, wie sowohl der sogen. athenische Apollon, den Conze einst irrig auf einen Omphalos setzte, als der Apollon Choiseul-Gouffier bezeugen (vgl. Waldstein, Hellenic Studies I, p. 168 ss. und II, p. 17 ss.); als „Apollon" findet sich diese Figur dagegen wiederum z. B. auf der Iliupersisvase, Mon. dell' Inst. X, 54; u. a.



Den Gegensatz zu dieser Opulenz bildet die Knappheit in den biographischen Nachrichten, welche der Verfasser den Bildern der Meister vorausschickt. Darin wird ihm gewiß jeder Einsichtige beipflichten. Es zeugt von vollständiger Verkennung der Aufgaben eines Galeriekatalogs, wenn wir die biographischen Nachrichten in manchen derartigen Werken neuesten Datums zu förmlichen Lexikonartikeln anschwellen sehen, in denen dann auch zu allem Überfluß noch der ästhetisirenden Phrase und der kunstgeschichtlichen Hypothese Spielraum gelassen wird. Schlie beschränkt sich durchaus auf das Notwendige, auf kurze Angaben des Geburts- und Sterbejahres, des Bildungs- und Lebensganges, sowie auf eine prägnant gefaßte Charakteristik der Stoffkreise und Malweisen der Meister. Selbstverständlich sind diese Daten, womöglich aus urkundlichen Primärquellen geschöpft, und nur, wenn solche nicht vorhanden, den bekannten neueren Hilfsbüchern oder älteren Autoren entnommen. Wenn den Bildern die Beglaubigung von der Hand der Künstler fehlt, ist in längeren oder kürzeren Anmerkungen die von dem Verfasser getroffene Bestimmung des Bildes motivirt und hierbei ein wertvolles Material zur vergleichenden Bilderkritik aufgespeichert. Wie viel es dabei zu berichtigen gab, welche zum Teil komischen Irrtümer der früheren Schweriner Galeriekataloge (von Groth und Lenthe) auf diese Weise beseitigt wurden, haben die Studien gezeigt, welche Schlie vor kurzem in dieser Zeitschrift veröffentlichte. Eine ganze Reihe von „Pseudo-Existenzen", die aus den Katalogen in die Lexika übergegangen waren, sind jetzt glücklich aus der Welt geschafft. Die Liste der neuen, von den alten Verzeichnissen abweichenden Benennungen, welche Schlie dem Vorworte seines Katalogs einfügte, füllt ein Dutzend eng gedruckte Seiten. In diesem kritischen Teil schuldet Schlie seinen vorhin schon genannten Fachgenossen vielfachen Dank und spendet ihn denselben auch rückhaltlos. Deshalb wird aber sein Buch keineswegs zu einer Kompanie-Arbeit ohne greifbaren Autor. Im Gegenteil übernimmt er für alles Gesagte die volle Verantwortlichkeit und wird sie mit Ehren tragen.

Die großherzogliche Galerie ist namentlich durch die 1879 erfolgte Einverleibung der Bilder, welche bis dahin im Schloß zu Ludwigslust hingen, zu einem stattlichen Umfang angewachsen. Schlie's Verzeichnis enthält 1147 Nummern. Dazu kommen die ziemlich zahlreichen Werke moderner Meister, welche ausschließlich dem kunstsinnigen, regierenden Großherzoge Friedrich Franz II. ihre Erwerbung verdanken. Schlie stellt ein spezielles Verzeichnis derselben in Aussicht und hat außerdem für das größere Publikum einen Führer durch die Galerie verfaßt, welcher gleichzeitig mit dem hier angezeigten größeren Katalog erschienen ist.

So tritt die Verwaltung der Schweriner Kunstsammlungen wohlgerüstet in das neue geschmackvoll eingerichtete Haus, welches am Alten Garten sich erhebt und diesen Herbst dem Publikum geöffnet werden soll. Wir wünschen ihr zu der bewährten Kraft nun auch recht reichlich bemessene Mittel, um das Erbe der Väter vermehren und fruchtbringend machen zu können.

August 1882. C. v. L.

Notizen.

Studirender Mönch, Originalradirung von Josef Michael Holzapfel. Wir haben es diesmal mit einem jungen Peintre-Graveur zu thun: der „Studirende Mönch" ist das Erstlingswerk des Münchener Akademieschülers Josef Michael Holzapfel, der am 28. Oktober des Jahres 1860 als der Sohn eines Schreinermeisters in München geboren ward. Aus der Lateinschule trat unser junger Künstler an die Kunstgewerbeschule über und bezog, nachdem er dieselbe mit dem besten Erfolge besucht hatte, im Herbst des Jahres 1878 die Akademie zu München, in deren Antikenklassen er durch Verleihung einer Medaille ausgezeichnet wurde. Zwei Jahre später trat er in die Schule des Professors J. L. Raab für Zeichnen nach der Natur und für Kupferstich über und erwarb sich während der fünf Semester seines Aufenthaltes zwei weitere Medaillen. —

So begegnen wir, so oft wir von jüngeren Kräften sprechen, welche sich in München der mittels Stichel oder Nadel reproduzirenden Kunst widmen, allzeit der trefflichen Schule J. L. Raabs, dessen Wirksamkeit als Lehrer auf diese Weise nicht blos für München eine wahrhaft segensvolle geworden ist. Dagegen ist es, wenn ich nicht irre, das erste Mal, daß ein Schüler desselben mit einem Blatte vor ein größeres Publikum tritt, das er selbst nicht blos radirt, sondern auch komponirt hat. Die Tüchtigkeit seiner Arbeit läßt es überflüssig erscheinen, auf dieselbe besonders hinzuweisen.

Carl Albert Regnet.

Die Originalradirung von Max Volkhart, welche diesem Hefte beigegeben ist, wurde dem von dem Düsseldorfer Radirklub herausgegebenen Album (Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien) entnommen, welches gleich den bereits früher ausgegebenen Mappen eine Anzahl trefflicher Originalradirungen verschiedener Künstler enthält, die ganz dazu geeignet sind, dem in jeder Beziehung lobenswerten Unternehmen immer neue Freunde zu gewinnen. Unter dem Titel „Das neue Buch" schildert das Gemälde Volkharts, nach welchem er das Blatt selbst ausgeführt hat, eine einfache Scene, die in der schlichten Wahrheit ihrer Darstellung sich selbst erklärt. Es handelt sich offenbar um eine religiöse Streitschrift, die von den drei ernsten Männern in gründliche Erwägung gezogen wird, wobei dem Künstler wohl die protestantische Bewegung in den Niederlanden vorgeschwebt hat, auf die auch die umgebende Räumlichkeit hinweist, welche uns ein Zimmer aus dem alten Gildenhause der Brauergesellschaft in Antwerpen zeigt. Max Volkhart hat schon in verschiedenen Bildern ernsten und heiteren Inhalts, sowie in manchen Blättern in den frühern Heften des Düsseldorfer Radirklubs sein vielseitiges Talent bethätigt. Er ist ein Sohn des bekannten 1876 verstorbenen Historienmalers Wilhelm Volkhart und wurde den 17. Oktober 1848 in Düsseldorf geboren, wo er seine künstlerische Ausbildung auf der Akademie und hauptsächlich als Schüler des Professors Eduard v. Gebhardt erhielt. Er vollendete dieselbe dann während eines längern Aufenthaltes in Belgien, malte in Brüssel, Antwerpen und Gent teils Bilder, teils Studien nach der Natur, kehrte darauf nach Düsseldorf zurück und besuchte 1881 Holland, dessen Kunstschätze er im Haag, in Amsterdam und Rotterdam eingehend studirte. In letztgenannter Stadt malte er auch ein großes Panorama, die Schlacht bei Nieuweport darstellend, in welcher bekanntlich der Prinz von Oranien mit seiner Land- und Seemacht die Spanier besiegte.

M. B.

Porträt Franz Liszts, Originalradirung von Willem Linnig d. j. Über den Künstler, dem unsere Zeitschrift schon verschiedene treffliche Leistungen verdankt, haben wir S. 132 des vorigen Jahrgangs einige biographische Notizen gebracht. Diese sind jetzt noch durch die Bemerkung zu vervollständigen, daß der Künstler seither seine Professur an der Weimarischen Kunstschule niederlegte und in seine Vaterstadt zurückkehrte: ein Schritt, zu welchem derselbe durch allerlei Mißhelligkeiten, wie sie infolge der kleinlichen Verhältnisse Weimars schon mancher bedeutende Mann erfahren mußte, bestimmt wurde. Zu unserem heutigen Blatte glauben wir nichts weiter beifügen zu müssen. Dasselbe zeigt eben aufs Neue Linnigs Meisterschaft in der Handhabung der Radirnadel und jene gesund-realistische Auffassung des Porträts, die ihn weit über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus bekannt machte und ihm neben Orden und Ehren vielfache Aufträge aus Amerika, England und Rußland zuführte. Daß der Künstler ebensosehr Meister in der Führung des Pinsels ist, wie in der der Nadel, davon legen seine drei koloristisch-feinen Lutherbilder auf der Wartburg glänzendes Zeugnis ab.

Schulte vom Brühl.
