



Abb. 1. Büste Friedrich's II. von Hohenstaufen (?) in Acerenza
Nach Photographie Moscioni, Rom

EIN PORTRÄT FRIEDRICH'S II. VON HOHENSTAUFEN

VON RICHARD DELBRÜCK

EINE Büste, die anscheinend Friedrich II. von Hohenstaufen darstellt, befindet sich auf dem Fassadenfirst der Kathedrale von Acerenza in Süditalien.

Die Büste ist lebensgross, nur an der Vorderseite voll ausgearbeitet, unten wagrecht abgeschnitten, kurz über den Ellenbogen der herabhängenden Arme. Das Material soll nach der Aussage des römischen Photographen Moscioni, welcher die Büste aus der Nähe gesehen hat, harter Kalkstein sein, der verwittert, aber sonst nicht beschädigt ist.

Der Kopf ist schroff nach links gedreht und schaut nach dort geradeaus; er hat kurzes Haar und kurzen Bart, im Haare einen glatt anliegenden Lorbeerkranz. Das Alter des Mannes werden 40 bis 50 Jahre sein. Der Rumpf ist bekleidet mit einem Schuppenpanzer, der den Hals frei lässt und die

Schultern bedeckt. Um beide Oberarme hängen schmale glatte Schutzstreifen. Über dem Panzer liegt ein Paludamentum aus schwerem Stoff, das unter der rechten Achsel hindurchgeht und über der linken Schulter von einer runden Schliesse zusammengehalten wird.

Der Kopf ist ein ausgesprochener Langkopf, dessen Schädelkontur oben lang hinläuft und dann in kurzem vollen Bogen nach dem Nacken herabfällt. Der Gesichtswinkel ist beträchtlich, das Gesicht lang, mit steiler, hoher Stirn, ziemlich kurzer, leicht gebogener Nase, hoher Oberlippe und starkem eckigen Kinn, unter dem ein breites Doppelkinn liegt. Die Züge sind nach der Mitte versammelt, so dass das Gesicht von vorn klein aussieht; die Augen sind ganz offen, nicht gross, in den inneren Winkeln durch die vorgebauten Brauenbogen stark beschattet,



Abb. 2 und 3. Büste Friedrich's II. von Hohenstaufen (?) in Acerenza

die Nase scharf und schmal mit knappen Flügeln, der Mund klein und einfach geformt, mit dünnen Lippen; die Mundwinkel sind herabgezogen. Das untere Ohrläppchen ist angewachsen, die Muschel breit und eckig, die Öffnung gross und lang. Das Kopfhaar ist kurz geschnitten, von Natur etwas gelockt und fällt in kleinen Wischen rings in die Stirn, in der Mitte in ein paar längeren Ringeln. Der kurze Vollbart lockt sich stärker als das Kopfhaar, der Schnurrbart ist sehr knapp geschnitten.

Die Brauen sind ständig gerunzelt, es ist die Falte da, die das Zucken der Nasenflügel den Wangen einprägt, die Mundwinkel hängen herab, wie bei Menschen, deren Leben ernsthaft ist, die offenen Augen schauen hart geradeaus, die scharfe einfache Drehung des Kopfes ist eine stolze Geberde; die Gesamterscheinung des Kopfes ist ernst und herrisch, dabei intensiv lebendig. Weiter wird man noch sagen dürfen, dass der Mann vornehm, und dass er von feiner Rasse ist; ja die schmalen Knochen und das kleine Gesicht geben ihm etwas Spätes, zu hoch gezüchtetes. Seinem Volke nach scheint er ein Süddeutscher, Franzose oder Norditaliener zu sein.

Der Bildhauer, der diese Büste gemacht hat, war nicht im stande, die Form im grossen zu beherrschen; die Auffassung der Silhouette ist plump und locker, die Flächen des Fleisches, besonders am Halse, leer

und nicht durchfühlt; anatomische Kenntnisse besass er augenscheinlich keine. Die Stilisierung des Paludamentum ist einfach und fast grandios, aber unlogisch und wenig sicher. Um so sicherer und liebevoller sind die kleinen Formen eingehend ausgeführt und individualisiert, die der Künstler völlig erfassen konnte; die Lorbeerblätter des Kranzes, die vielen verschiedenen Löckchen in Haupthaar und Bart, die Augen, die Nasenwurzel. Das Gesicht ist viel mehr durchgearbeitet als der Hals; anscheinend galt das Interesse vorwiegend der Physiognomie, dem Porträthaften im modernen Sinne; auch die Drehung des Kopfes giebt ja Ausdruck. Und als Porträtist stand der Meister der Büste sehr hoch, nicht gar zu weit unter den grössten aller Zeiten, die man vergleichen mag.

Wann lebte nun dieser Bildhauer? Wann wurde die Büste gemacht? Antik scheint sie aus mehreren Gründen nicht zu sein. Zunächst wäre das unedle Material in römischer Zeit, und nur diese käme ja in Betracht, recht auffällig, dann ist der Schuppenpanzer, der die Schultern mit bedeckt, meines Wissens an römischen Denkmälern nicht nachzuweisen, und endlich ist die ganze Form der Büste mit horizontalem unteren Abschluss nicht antik; bei römischen Büsten verläuft diese Grenzlinie vielmehr immer geschwungen.



Abb. 3

Wie verschieden Formauffassung und Strich von der Antike sind, lässt sich nicht auseinandersetzen; bei den römischen Büsten erscheinen sie reif und sicher, bei dem Kopfe von Acerenza steif, unbefreit, aber von archaischer Frische. Wer von der Beschäftigung mit der Antike herkommt, wird in diesem Kunstwerk die Art einer völlig anderen Zeit erkennen.

Seine nächsten Analogien findet es in der süditalienischen Plastik des 13. Jahrhunderts; besonders an den Werken, die Friedrich II. von Hohenstaufen arbeiten liess.

Das Porträt des sogenannten Petrus de Vinea vom capuanischen Brückenthor¹⁾ ähnelt dem Porträt von Acerenza in allem Vergleichbaren, dem Stirnhaar, der Form der Augen mit der rund eingebohrten Pupille, dem archaisch stilisierten Gewande, in der Art die Natur aufzufassen und das Individuelle zu empfinden. Wenn die Formen der capuaner Büste in der Abbildung härter erscheinen, so liegt es daran, dass sie nach einem hellen Gipsabguss photographiert ist. Die Büste von Capua ist allerdings unten rund abgeschnitten; hier treten zur Ergänzung die zwei horizontal abgeschnittenen Büsten der Sigelgäita auf der Kanzel im Dome von Ravello und einer unbekanntenen Dame aus Scala ein, beides unteritalische Skulpturen des 13. Jahrhunderts und im Charakter den fridericianischen nahe verwandt²⁾.

Die Einweisung der Büste von Acerenza in das 13. Jahrhundert und in den staufischen Kunstkreis scheint mir notwendig zu sein. Dabei muss aber betont werden, dass der Panzer, wie ihn die Büste

1) Die capuanischen Skulpturen wurden teilweise veröffentlicht von Fabriczy im XIV. Jahrgange dieser Zeitschrift S. 180, 214, 236. Er erkannte als staufisch den Torso der Kaiserstatue, den Kopf der »Capua«, die Büsten des »Petrus de Vinea« und »Thaddaeus von Suessula«. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass das Material jetzt viel reicher ist; im Museo Campano zu Capua vetere befindet sich jetzt ein weiterer männlicher Kolossal Kopf aus Marmor, ein marmorner Löwe und eine grössere Anzahl figürlich verzierter Marmorzinnen, alles sicher staufisch, aber vielleicht bisher für antik gehalten. Gegenüber der manchmal auftauchenden Behauptung, die Skulpturen von Capua seien spätantik, glaubt der Verfasser, der Archäolog

trägt, in dieser Zeit in Süditalien bisher meines Wissens nicht zu belegen ist.

Um nun den Namen des dargestellten Mannes zu ermitteln, könnte man zunächst von der Thatsache ausgehen, dass die Büste auf dem First der Kathedrale von Acerenza steht und könnte in ihr das Bild eines Lokalheiligen oder eines Stifters sehen wollen. Aber es ist fraglich, ob die Büste für ihren jetzigen Standort ursprünglich bestimmt war. Mit dem unter ihr liegenden Mauerwerk steht sie in keinerlei Verbindung, so dass sie für die photographische Aufnahme von der Stelle gerückt werden konnte, und

es ist auch zu bedenken, dass der fein gearbeitete Kopf in seiner heutigen Aufstellung nicht zur Geltung kommt. Selbst das steht nicht fest, ob die Büste und die Kathedrale gleichzeitig sind; Schultz setzt die Kathedrale allerdings in das 13. Jahrhundert, aber Mothes in langobardische Zeit. Bevor eine erneute Untersuchung der Kathedrale von fachmännischer Seite stattgefunden hat, wird man also die Frage, ob Büste und Kirche gleichzeitig sind, zum mindesten nicht bejahen dürfen.

Unter diesen Umständen thut man besser, die jetzige Aufstellung der Büste bei ihrer Benennung nicht zu berücksichtigen.

Es wurde bereits oben ausgesprochen, dass sie wahrscheinlich ein Porträt Friedrich's II. ist.

Darauf führt zunächst die Thatsache, dass der Mann gepanzert, also ein Krieger ist, und den Lorbeerkrantz im Haare hat. Den Lorbeerkrantz haben in nachrömischer Zeit noch die Karolinger getragen, wie man an ihren Münzen sieht, späterhin aber nur noch Friedrich II. auf den Augustalen¹⁾; der übliche Kopfschmuck des Herrschers ist im Mittel-

ist, mit Zuversicht sagen zu dürfen, dass in der Entwicklung der antiken Kunst kein Platz für dieselben zu finden ist.

Vergleiche ferner Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 2. S. 85 F. 3, 4, mit der weiteren Litteratur.

2) Sigelgäita: vergleiche Kraus, Geschichte der christlichen Kunst II, 2. S. 89, F. 8. Büste aus Scala ebenda F. 9, jetzt im Berliner Museum.

1) Vergleiche den Aufsatz von Winkelmann in den Mitteilungen des Institutes für österreichische Geschichtsforschung XV. S. 401 f, mit Münztafel.



Abb. 4. Büste des Petrus de Vinea (?) im Museo Campano zu Capua. Nach Gips (Nach Photographie Moscioni, Rom)

alter sonst vielmehr nur die Krone. Es ist darum wahrscheinlich, dass eine Panzerbüste, die ihrem Stile nach in die fridericianische Zeit gehört und den Lorbeerkrantz trägt, eben den Kaiser Friedrich selbst darstellt. Auch auf den Augustalen trägt der Kaiser übrigens das Paludamentum, darunter allerdings keinen Panzer, sondern einen Ärmelrock, wie auch seine Statue in Capua; diese Übereinstimmung und dieser Unterschied werden für die Lösung der behandelten Frage aber kaum von Bedeutung sein.

Recht günstig ist hingegen der hier vertretene Annahme, dass die physiognomische Übereinstimmung der Köpfe auf den individueller gehaltenen Augustalen und des Profilbildes der Büste von Acerenza ziemlich weit geht, wie ein Vergleich der Abbildungen klar macht. Der einzige stärkere Unterschied besteht darin, dass der Kaiser auf den Augustalen bartlos ist; aber dieser Unterschied kann nicht als sehr wichtig betrachtet werden; er erklärt sich ungezwungen, wenn man annimmt, dass beim Beginn der Augustalenprägung (1232) Friedrich keinen Bart trug, ihn sich aber später wachsen liess, weshalb jedoch die Münzstempel nicht geändert wurden; am Hofe Friedrich's wurde ja Vollbart getragen, wie man an den Büsten des »Thaddäus de Suessa« und »Petrus de Vinea« vom capuaner Brückenthore sieht.

Die Augustalen wurden von 1231 ab für das sicilische Reich geprägt; sie geben das authentische, gleichzeitige Porträt des Kaisers, sind somit das beste ikonographische Ma-

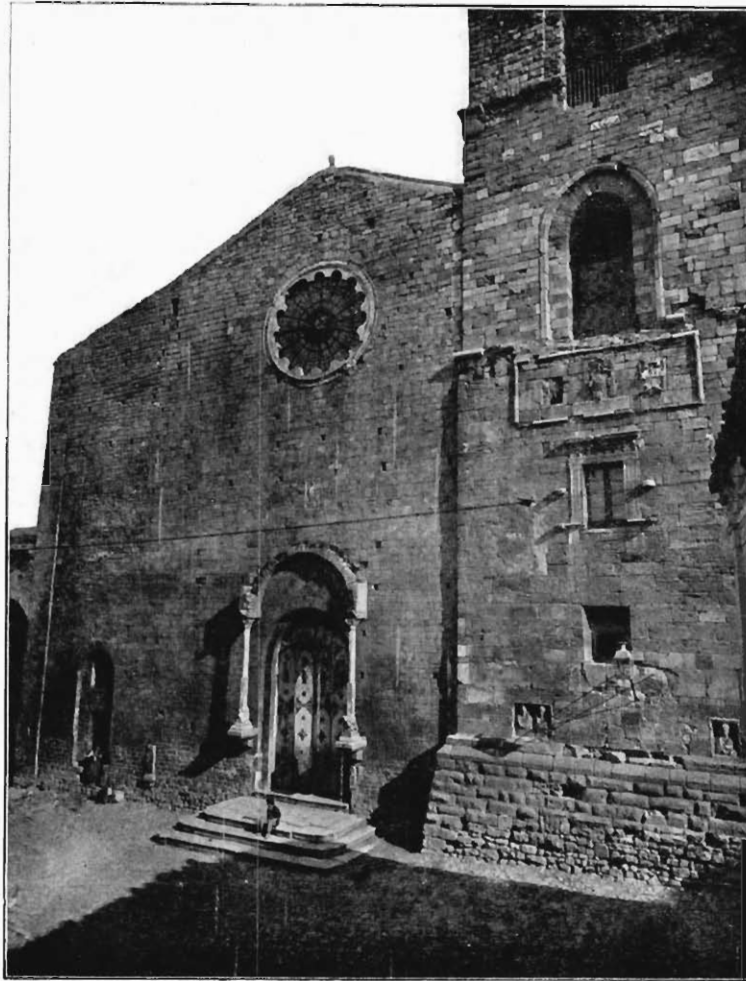


Abb. 5. Kathedrale in Acerenza; auf dem First die Büste
(Nach Photographie Moscioni, Rom)

terial, das man denken kann, und die Übereinstimmung zwischen ihnen und der Büste ist von Bedeutung.

Neben den Goldmünzen kommt eine Gemme in Betracht, die im 18. Jahrhundert nach dem Kopfe der capuanischen Porträtstatue des Kaisers geschnitten wurde¹⁾, der damals noch vorhanden war. Der Kaiser trägt hier die Zackenkrone, ist bartlos, und seine Züge gleichen etwa denen der typischer gehaltenen Augustalen; diese Gemme, deren Treue sich nicht mehr kontrollieren lässt, hat als Zeugnis natürlich nur geringen Wert.

Endlich ist noch auf Friedrich's Siegel hinzuweisen²⁾. Auf dem bisher am besten abgebildeten Exemplar sind die Züge des in Vorderansicht sitzend dargestellten Kaisers recht wohl kenntlich

und enthalten nichts, was sie von dem Kopfe von Acerenza wesentlich unterscheidet; zwingende Ähnlichkeit ist allerdings auch nicht vorhanden.

Den Schriftquellen ist nichts zu entnehmen, was die hier vorgetragene Vermutung bestätigen oder widerlegen könnte. Der Geschichtsschreiber Salimbene sah Friedrich 1238 und sagt von ihm: »pulcher

1) Vergleiche Winkelmann a. a. O. Die Gemme befand sich später in Raumer's Besitz; jetzt scheint sie verschollen zu sein. Abb.: Huillard

Hist. dipl. Frid. II. I Titelblatt, danach Winkelmann a. a. O. S. 401. Raumer, Geschichte der Hohenstaufen III. Buch VI. Schlussvignette.

2) Mitteilung des Institutes für österreichische Geschichtsforschung XV. 1894, S. 485 ff. Winkelmann.



Abb. 6. a-c Augustalen Friedrich's II. - d sogenannte Raumer'sche Gemme.
Nach Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung XV.

homo et bene formatus, sed mediae staturae fuit«. Den Eindruck wird man haben, dass zu dem Kopfe von Acerenza kein sehr grosser Körper gehört, und einen »schönen Mann« kann man den Dargestellten zur Not nennen; aber diese Übereinstimmungen entscheiden nichts.

Von den Zeugnissen abendländischer Geschichtsschreiber, die später lebten als Friedrich, darf man absehen; auch sie enthalten übrigens nichts, was sich mit dem Typus der Büste von Acerenza nicht leicht vereinigen liesse. (Winkelmann a. a. O. S. 408.)

Durchaus widersprechend sind hingegen die Angaben, die sich im Pseudo-Yāfi'i, einem Pariser arabischen Manuskript historischen Inhaltes, finden. Danach soll das Personal der Moschee Omars in Jerusalem, die der Kaiser 1229 besuchte, ihn folgendermassen geschildert haben: »... L'imperatore era rosso, calvo, debole di vista: s'egli fosse stato schiavo non sarebbe arrivato al prezzo di dugento dirham«. (80—100 Mark) Diese Ausserungen machen an sich keinen sehr unparteiischen Eindruck; alles Gewicht wird ihnen aber durch den Umstand genommen, dass das Pariser Manuskript erst im 15. Jahrhundert abgefasst ist und man seinen Autor nicht kennt; die ihm gegebenen Namen des »Yafei« und des »Hassan Ibn Ibrahim« trägt es zu Unrecht!).

1) Bibliothèque nationale, manuscrits arabes Nr. 1543 (Suppl. 757). Übersetzt bei Amari Biblioteca arabo-sicula II. S. 245 f., danach bei Röhrich, Beiträge zur Geschichte der Kreuzzüge S. 88—91. Der jetzige Titel schreibt das Werk einem Yafei zu, der in Friedrich's Zeit lebte, während es

Die vorstehenden Erörterungen lassen sich dahin zusammenfassen, dass die Büste von Acerenza sicher in den Kreis der staufischen Skulpturen von Capua gehört und wahrscheinlich Friedrich II. darstellt. Schliesst man sich dieser Ansicht an, so tritt man in Widerspruch zu dem eigentlichen Entdecker und ersten Herausgeber der Büste, Salomon Reinach, der in ihr ein Bildnis Julian's des Abtrünnigen zu erkennen vorschlägt!), sie also für römisch hält. Ich gestehe, dass mir ein so früher Zeitansatz stilistisch vollkommen unmöglich scheint, und dass ich sogar hoffe, meinen Gegner zu überzeugen, wenn einmal die staufischen Skulpturen so gut veröffentlicht sein werden, dass man sie auch ausserhalb des Museo Campano in Capua kennen lernen und sehen kann, wie mittelalterlich frisch sie erscheinen neben der grossen, überreifen Kunst der konstantinischen Periode.

nach Defrémery im Journal asiatique S. IV. T. 8. 1846. S. 535 erst im 15. Jahrhundert abgefasst wurde. Michaud, Histoire des Croisades VII. S. 810 citiert augenscheinlich dasselbe Manuskript unter dem Namen »Hassan Ibn Ibrahim«. Winkelmann a. a. O. S. 408, hält das Manuskript noch für ein echtes Werk des Yafei und citiert den »Hassan Ibn Ibrahim« daneben als unabhängige Quelle. (Auskunft über diesen Sachverhalt verdanke ich Herrn Professor Vollers in Jena.)

1) Revue archeologique XXXVIII. S. 337 ff. Tafel IX ff., a. a. O. XXXIX S. 250 ff., Michon, der Reinach's Ansichten ebenfalls widerspricht. A. a. O. XL S. 288 ff., Babelon und Reinach.



Abb. 7. Siegel Friedrich's II.
Nach Mitt. d. Inst. f. ost. Geschichtsforschung XV.



EIN NACHTRAG ZUM HOUBRAKEN-KATALOGE BILDNIS DER TOCHTER DES KURFÜRSTEN MORITZ ZU SACHSEN

IN *Drugulin's* Porträtwerke, nicht in *A. Ver Huell's* Houbraken-Kataloge ist der, mir — endlich! — aus den Niederlanden¹⁾ zugewandene Stich *Anna's*, des hinterlassenen Kindes eines *Moritz* zu Sachsen, der zweiten Gemahlin *Wilhelm's I.* (des Schweigers) der Mutter unter anderem eines *Moritz* von Oranien²⁾ verzeichnet. 1561 wurde die sechzehnjährige Prinzessin vermählt, 1577 ist sie (im Gewahrsam ihres Oheims, des Kurfürsten *August* zu Sachsen) geisteskrank gestorben. Einem *Anton Moor* hat, wie das Blatt angiebt, *Anna* gesessen oder gestanden. Das Ge-

mälde konnte mir, obwohl selbst S. K. H. Prinz *Heinrich* der Niederlande meine Nachforschungen zu fördern geruhte, nicht nachgewiesen werden. Die Originalplatte ist 355 mm hoch. Ich führe diese *Anna* hier vor¹⁾ und bemerke, dass ich eine verkleinerte (?) photographische Nachbildung einer fragwürdigen (»DIE EDEL . . .²⁾«), im Prenten-Kabinett zu Amsterdam aufbewahrten (Kniestück, Kupferstich, Graveur angeblich *Abraham Bruin*), dem Museum des Königlich Sächsischen Altertumsvereins zugeführt habe³⁾.

Blasewitz.

THEODOR DISTEL.

1) Das K. Kupferstichkabinett zu Dresden hat das Blatt von mir zugewiesen erhalten.

2) In der »Kunstchronik« N. F. XII, 516 f. erscheint sie — irrtümlich — als dessen dritte Gemahlin; man vergleiche über sie »Archiv für die sächsische Geschichte« II. (1864), 264 f. und N. F. VI. (1880), 137⁶¹.

1) Das darauf angebrachte sächsische Wappen bedarf der Ergänzung.

2) Man vergleiche das »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXIV. (1901/2), 463.

3) Dort ist das sächsische Wappen noch mangelhafter.

BÜCHERSCHAU

Katalog der Handzeichnungen, Aquarelle und Ölstudien in der Königl. Nationalgalerie. Bearbeitet von *Lionel von Donop*. Berlin, E. S. Mittler & Sohn, 1902.

Über die umfangreiche Sammlung moderner Handzeichnungen in der Berliner Nationalgalerie giebt dieser Katalog alle erforderliche Auskunft. Geringere Arbeit als die Zeichnungen alter Meister geben die der neueren, weil die Frage nach dem Urheber immer schon beantwortet ist und wenn sie noch gestellt wird, meist an den Urheber persönlich gerichtet werden kann. Als wissenschaftliche Arbeit im Sinne der heutigen Kunstgeschichte, die im Attribuieren ihr Ziel sucht, kann der Katalog sonach nicht gelten. Doch wird als solche das sorgfältige Zusammentragen der Künstlerdaten, bei Lebenden oft umständlich, gerühmt werden dürfen. Seine praktische Einrichtung macht dies Verzeichnis zu einem guten Vorbild für ähnliche Arbeiten. Von einer umständlichen Beschreibung der einzelnen Blätter ist löblicherweise ganz abgesehen worden, die Beschreibung ist kaum mehr als ein kurzer Titel. Bezeichnung, Datum, Technik und Maasse sind ausführlich und genau angegeben.

Aus diesem Katalog ist der überraschend grosse Umfang der Zeichnungssammlung der Nationalgalerie zu erkennen. Sie ist hervorgegangen aus den Zeichnungen moderner Meister des Kupferstichkabinetts, 1878 überwiesen und aus dem Vermächtnis des Dr. Theodor Wagener vom Jahre 1891. In beiden Teilen aber waren zumeist nur die älteren deutschen Künstler vertreten. Wert bekam die Sammlung doch wohl erst durch die jährlichen Ankäufe. Im Vorwort heisst es darüber sehr bescheiden: »In systematischer Weise wurde durch Einzelankauf gesucht, die Sammlung zu erweitern und zu ergänzen.« Damit wurde sie erst zu ihrer jetzigen Bedeutung gehoben. Entsprechend dem Sammlungsgebiet der Nationalgalerie überwiegen auch im Handzeichnungskabinetts die deutschen Meister. Aber unvertreten ist das Ausland nicht, Blätter sehr wichtiger Künstler finden sich vor: Constable (33 Nummern), Coignet, Couture, Cham, Charlet, Cruikshank, Gavarni, Degas. Adolf Menzel ist mit 1712 Nummern der umfangreichste, vom prächtigen Franz Krüger besitzt die Nationalgalerie 522 Zeichnungen, meist Porträts, diese, wie der ganze Künstler noch viel zu wenig bekannt und geschätzt. Der Katalog ist wohl zunächst für die Benutzung vor den Blättern bestimmt und gewiss geeignet, das Interesse für die Sammlung der Zeichnungen in der Königlichen Nationalgalerie zu vermehren.

J. S.

Rom in der Renaissance von Nikolaus V. bis auf Leo X. von *E. Steinmann*. Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage. Leipzig, E. A. Seemann 1902. 8°. XVI, 215 S. (Berühmte Kunststätten Nr. 3.)

Der Verfasser dieser Monographie vergleicht sein Werk mit Albertini's Mirabilienbuch. In der That führt er uns den wunderbaren üppigen Blütenflor einer überaus hochgesteigerten Kulturperiode, dessen halberloschene Farbenglut und dessen edle Formen noch heute Hunderttausende alljährlich zu bezaubern wissen, darin vor, in einer Sprache von vornehmer Einfachheit, von feingestimmter Empfindung und von tiefem Eindringen in die komplizierten Probleme der Renaissancekunst und -Kultur. Es war vorauszu sehen, dass dieses schöne Buch in den weitesten Kreisen Anklang finden werde. Nach nicht viel über zwei Jahren ist denn auch schon eine zweite Auflage notwendig ge-

worden. Sie giebt sich als eine Umarbeitung und Erweiterung der ersten in mehrfacher Hinsicht aus, namentlich im zweiten Kapitel versuchte der Verfasser eine andere Anordnung des Inhaltes; auch die Illustrationen sind vielfach umgestellt und mehr in die Nähe des zugehörigen Textes gerückt. Eine Anzahl Abbildungen sind neu aufgenommen worden, so das interessante Kreuzigungsrelief aus Mino's Schule in Santa Balbina, Mino's Madonna in Maria Maggiore, Melozzo's da Forli Himmelfahrt Christi, die sich im Quirinal befindet, Rosselli's Porträt des Prinzen Ludwig von Savoyen und der Charlotte Lusignan, sowie die Madonna im Appartamento Borgia, die man oft als Bildnis der Giulia Farnese ausgiebt. Dankbar müssen wir besonders für die Aufnahme des alten Stiches sein, der uns wenigstens einen Schatten von der Gesamtwirkung des herrlichen Grabmales Paul's II. giebt, dessen Fragmente den Hauptschmuck der Grotten von St. Peter bilden. Die wichtigste Neuerung in der vorliegenden Auflage aber ist die Einfügung des letzten Kapitels, das der Kunst unter Leo X. gewidmet ist. Die erste Auflage schloss etwas unmotiviert mit Julius II. ab, so blieben uns die köstlich frischen Schöpfungen Raffael's in der Farnesina, die Werke der Prunkkapelle von St. Maria del Popolo, Raffael's herrliche Sibyllen, dessen Kompositionen in den Stanzen und Loggien des Vatikans, sowie für die berühmten Arrazzi und endlich seine letzte wie von überirdischem Licht schon übergossene Offenbarung in dem Verklärungsbilde, aber auch Michelangelo's göttergleicher Salvator in S. Maria sopra Minerva vorenthalten. All diese Werke behandelt Steinmann mit der gewohnten Feinheit und Meisterhaftigkeit des Urteils; die Lebendigkeit und Anschaulichkeit seiner Darstellung lässt uns das Kunstwerk unmittelbar selbst schauen. Vielleicht geht er bei einer künftigen Auflage noch über die jetzige obere Zeitgrenze hinaus und giebt uns aus der auf Leo X. folgenden Pontifikaten noch die eine oder andere grosse Schöpfung, wenigstens noch Michelangelo's jüngstes Gericht; sehr viel kommt ja aus dieser Zeit nicht mehr in Betracht, was sich auf der Höhe dessen hält, was Steinmann's Buch uns heute vorführt; die Berücksichtigung dieses Wenigen aber würde den Inhalt des hübschen Werkchens vollkommener noch abrunden. Die Brauchbarkeit der jetzigen Auflage ist gegenüber der ersten durch Aufnahme eines Litteraturverzeichnisses, eines Verzeichnisses der Abbildungen und der behandelten Künstler in dankenswerter Weise erhöht worden, **Franz Xaver Kraus**, *Die Wandgemälde der St. Sylvester-Kapelle zu Goldbach am Bodensee*. München 1902, Verlagsanstalt von F. Bruckmann A.-G.

Die letzte grössere Arbeit des so vor der Zeit dahingegangenen grossen Gelehrten ist dem Grossherzog Friedrich von Baden zu seinem fünfzigjährigen Regierungsjubiläum gewidmet, und damit ist auf dies schöne Verhältnis eines hochsinnigen Fürsten zu einem unserer ersten Kunstgelehrten das Siegel gedrückt worden. Die vorliegende prächtige Publikation, welche im Auftrage des badischen Unterrichtsministeriums erschienen ist, schliesst die Reihe der Veröffentlichungen über die Bilderschätze des Reichenau würdig ab, welche Kraus selbst im Jahre 1884 mit der Herausgabe der Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell begonnen hatte. Wer sich einen Begriff von der Vervollkommenheit unserer Reproduktionstechnik machen will, vergleiche die Tafeln und Abbildungen beider Werke. Allerdings war der Wandschmuck der kleinen Sylvester-

Kapelle zu Goldbach ein recht bescheidener: Christus mit den zwölf Aposteln in Vollfiguren, rings an den Wänden zwischen den Fenstern gemalt — und es sind eigentlich nur noch Fragmente erhalten. Aber sie bilden mit den gleichzeitig entstandenen Wandgemälden in Oberzell das älteste Denkmal der monumentalen Malerei in Deutschland, deren Mittelpunkt die Reichenau im 10. Jahrhundert gewesen ist. Durch die Feder von Franz Xaver Kraus ist diesen Fresken eine glänzende Würdigung zu teil geworden, und es gehören für alle Zeit ihr Platz in der Kunstgeschichte des frühen Mittelalters bestimmt. Die Ergebnisse seiner Forschungen fasst Kraus am Schluss der Studie in kurze, klare Worte zusammen. Er nimmt in ihnen noch einmal Stellung zu Prinzipienfragen der christlichen Kunst, und sie klingen wie ein Testament des hochbegabten Mannes, dem die Kultur- und Kunstgeschichte Deutschlands und Italiens so unendlich viel zu verdanken hat.

E. St.

Dr. Ing. E. Vetterlein. Die Aufnahme des frühgotischen Chores zu Hirzenach am Rhein. Darmstadt. Habilitationsarbeit Strassburg 1902.

Die Erwartung, dass durch die Zulassung der Doktorpromotion an den technischen Hochschulen die wissenschaftliche Mitarbeit der Architekten an baugeschichtlicher Forschung stärker angeregt wird, erfüllt sich jetzt schon in erfreulicher Weise. So hatte Architekt E. Vetterlein an der Technischen Hochschule zu Darmstadt mit einer vortrefflichen Dissertation über das Auftreten der Gotik am Dom zu Mainz die Würde eines Dr. Ing. errungen. Jetzt liegt bereits eine zweite Arbeit dieses strebsamen Architekten vor, die als Habilitationsarbeit an derselben Hochschule angenommen ist. Es ist eine sorgfältige Aufnahme des frühgotischen Chores der romanischen Klosterkirche zu Hirzenach am Rhein. Im Text sucht Vetterlein nachzuweisen, dass im Anschluss an die südliche Vorhalle (1224) der Klosterkirche sogleich der Chorbau ausgeführt wurde. Er vermutet, dass der Architekt ein deutscher Meister war, der zuvor in Rheims arbeitete, von dort aus Soissons und Laon kennen lernte und vermutlich nach Vollendung des Hirzenacher Anbaues die Elisabethkirche zu Marburg errichtete.

Der Nachweis ist im wesentlichen stilkritisch begründet. Doch hat Vetterlein auch die einschlägigen literarischen Quellen mit Geschick benutzt und sich dabei einer erfreulichen Kürze und Klarheit in seinen Ausführungen befließigt. Die Arbeit ist in ihrer methodischen Durchführung für Dissertationen an technischen Hochschulen mustergültig.

M. Sch.

Die Meisterwerke der National Gallery zu London. 222 Kunstdrucke nach den Originalgemälden, mit einleitendem Text von Dr. Karl Voll. Verlag von F. Hanfstaengl in München. Elegant gebunden M. 12.—

Die Firma Hanfstaengl ist unermüdlich bestrebt die Schätze der grossen Galerien für das kunstsinnige Publikum

zu heben und sie ihm in den verschiedensten Formen zugänglich zu machen. Hier liegt wieder ein Rundgang durch eine der reichsten Galerien Europas vor; es ist ein Kunstbrevier, das zur andächtigen Verehrung der Heroen der Malerei reizt und allen denen, die den Kunsttempel einst durchpilgert haben, lebendige Erinnerung an unvergessliche Stunden reichen Genusses weckt. Von Cimabue, Duccio, Vittore Pisano an, die den Boden für den späteren mächtigen Maiwuchs der Frührenaissance durch eifrige Arbeit vorbereiteten bis zu Dante Gabriel Rossetti ist ein weites, durch die verschiedenartigsten Ausblicke unterbrochener Spaziergang in der Geschichte der Malerei. Das Durchblättern dieses prächtig ausgestatteten, so sorgfältig gedruckten Bandes ist dem Lustwandeln durch einen botanischen Garten zu vergleichen, in dem die bunten Orchideen sich in unerschöpflicher Fülle drängen und jede ihren eigenen holden Duft verhaucht. Welch eine Fülle von Empfindung von der leisesten Regung bis zur stürmischen Wucht, welch ein holder Zauber der Linie, welcher Reichtum des kräftigsten Lebens wirkt in diesen Gestaltungen und Gruppierungen, welche Summe von liebevoller Arbeit ist hier beschlossen, um vom empfindungsvollen Auge wieder erschlossen zu werden! Möchte doch das so trefflich gewählte Werk die passendsten Betrachter finden, die für die zarten Formenharmonien der grossen Meister Sinn und Fühlung gewonnen haben. Eine schätzenswerte Beigabe ist der Text von Dr. Karl Voll, der es trefflich versteht, Fingerzeige zu geben, den Blutkreislauf innerhalb der Malerei, die Seelenwanderung der künstlerischen Motive, die leisen Ausstrahlungen der Grossmeister anzudeuten.

Un' Iscrizione che non è un' Iscrizione. Ricerche d'arte per Luigi Manzoni. Perugia, Unione tipografica cooperativa, 1902.

In einer kleinen, vornehm ausgestatteten Gelegenheitschrift bringt der unermüdliche umbrische Forscher einen wertvollen Beitrag zum Jugendleben Peruginos. Er handelt von den Fresken in Cerqueto und publiziert eine bis dahin unverstandene Inschrift, die unter den heute zu Grunde gegangenen Heiligen, Sebastian und Maria Magdalena, von Perugino gemalt war. Der Verfasser weist diese Inschrift scharfsinnig als ein Volkslied — una laude popolare — zu Ehren von S. Maria Magdalena nach, der die Kapelle Peruginos im Jahre 1478 geweiht worden war, weil sie das Volk vor Pestilenzgefahr errettet hatte. Wenn es nun Manzoni ausserdem noch gelungen ist, aufs zwangloseste die Reime wieder herzustellen und sogar den Tonfall nachzuweisen, in welchem dies Lied vom Volk und wohl auch vom jugendlichen Perugino gesungen worden ist, so verdanken wir dem trefflichen Manne ein neues willkommenes Zeugnis für die enge Verbindung der Musik und der bildenden Kunst im Zeitalter der Renaissance.

E. St.

ZU DEM AQUARELLDRUCK

In Fraulein Hilde Lott stellen wir ein lebenswürdiges Wiener Talent vor, das mit Grazie in den Lefler-Urban'schen Bahnen der Marchenillustration wandelt. Die Künstlerin ist 22 Jahre alt und hat sich

unter Karger an der Wiener Kunstgewerbeschule gebildet. Gegenwartig ist sie Schülerin von William Unger, der uns auf sie aufmerksam gemacht hat.