

1900. aug. 5., 7.

KÖNIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN

FÜHRER

DURCH DAS

ALTE UND DAS NEUE MUSEUM



HERAUSGEGEBEN VON DER GENERALVERWALTUNG

ELFTE AUFLAGE

PREIS 50 PFENNIG

BERLIN
W. SPEMANN

1899

Das Alte und das Neue Museum sind unentgeltlich geöffnet:

Wochentags mit Ausnahme des Montags

im Sommer 10—4 Uhr, im Winter 10—3 Uhr.

Sonntags und an den zweiten Tagen der hohen Feste, sowie an Kaisers Geburtstag:

im April bis September von 12—6 Uhr,

„ Oktober und März „ 12—5 „

„ November und Februar „ 12—4 „

„ Dezember und Januar „ 12—3 „

Geschlossen sind die Museen am Neujahrstag, am Charfreitag, am Himmelfahrtstag, am Bußtag und an den ersten Feiertagen der hohen Feste.

Stöcke und Schirme sind an den Eingängen abzugeben, wofür eine Gebühr nicht verlangt werden darf.

Wer die Sammlungen zu eingehendem Studium benutzen will und besonderer Begünstigungen bedarf, hat sich bei dem Direktor der betreffenden Abteilung zu melden.

Das Alte und das Neue Museum umfassen:

1. die Sammlung von antiken Bildwerken mit Einschluss der Gipsabgüsse: Direktor Kekule von Stradonitz;
2. die Sammlung von Bildwerken der christlichen Epoche mit Einschluss der Gipsabgüsse: Direktor Bode;
3. das Münzkabinet: Direktor Menadier;
4. die Gemäldegalerie: Direktor Bode;
5. die aegyptische Sammlung: Direktor Erman;
6. vorderasiatische Altertümer: Direktor Delitzsch;
7. das Antiquarium: Direktor Kekule von Stradonitz;
8. das Kupferstichkabinet: Direktor Lippmann;

ferner:

die Bibliothek: Bibliothekar Laban.

Die zu den Museen gehörige Gipsformerei steht unter Verwaltung des Rechnungsrat Walther.



Das Bureau der K. Museen befindet sich im Souterrain des Alten Museums, Eingang von der Friedrichsbrücke her (*f* auf umstehendem Plan).

Für das Museum für Völkerkunde, Königgrätzer StraÙe 120, und für das Kunstgewerbemuseum, Prinz Albrecht StraÙe 7, sind besondere Führer erschienen. Für die Nationalgalerie, MuseumstraÙe 2, ist ein besonderer Führer in Vorbereitung.

Der vorliegende Führer ist bestimmt, eine Uebersicht über den Bestand der in dem Alten und dem Neuen Museum vereinigten Sammlungen zu gewähren und dem Besucher, welcher zu selbständigen Studien nicht vorbereitet ist oder nicht die Muse besitzt, die unentbehrlichsten Erläuterungen und einen Hinweis auf das Beachtenswerteste zu bieten.

Die Anordnung schließt sich an die räumliche Folge der einzelnen Sammlungen an. Vom Lustgarten aus gelangt der Besucher durch die große Freitreppe in das Alte Museum und betritt zunächst das Erdgeschoss, welches die Originalwerke der Skulptur umfasst; von da wendet er sich zu dem Souterrain, wo das Münzkabinet aufgestellt ist, und zum Obergeschoss, in dem sich die Gemäldegalerie befindet. Aus dieser führt der Uebergangsbau nach dem ersten Stockwerk des Neuen Museums.

Der Haupteingang des Neuen Museums in der Mitte seiner Ostfront führt in ein Vestibül, aus welchem man rechts zu der aegyptischen Sammlung, links zu dem Saal der deutschen Gipsabgüsse gelangt. Im Treppenhaus steigt man sodann hinauf zum ersten Geschoss, welches die Sammlung der antiken und der italienischen Gipsabgüsse sowie die deutschen Originalbildwerke und die italienischen Bronzen umfasst, und zum zweiten Geschoss, in welchem das Antiquarium und Kupferstichkabinet aufgestellt sind.

Hinter dem Neuen Museum an der kleinen Museumsstrasse wird ein Gebäude zur Aufnahme der vorderasiatischen Altertümer hergerichtet.

Die einzelnen Abschnitte dieses Führers sind von den Leitern der betreffenden Sammlungen nach gemeinsamem Plane bearbeitet.

Die vorliegende elfte Auflage ist, wie die vorangegangenen, entsprechend den inzwischen eingetretenen Veränderungen berichtigt und ergänzt.

Die für einzelne Sammlungen vorhandenen, an den betreffenden Stellen verzeichneten ausführlicheren Kataloge, Erläuterungsschriften, Publikationen und Photographien sind zu den angegebenen Preisen bei dem Katalog-Verkäufer im Alten Museum, bezw. bei den Ober-Aufsehern der einzelnen Sammlungen zu haben.

Zur leichteren Orientierung wird hier noch folgende Uebersicht über den Inhalt und die Aufstellung der Sammlungen gegeben.

I. Die aegyptischen und vorderasiatischen Denkmäler nehmen den größten Teil des Erdgeschosses im Neuen Museum ein. Die aegyptischen Altertümer füllen dessen nördliche Hälfte, die vorderasiatischen, babylonischen, assyrischen u. s. w. Altertümer sind ebenda in der Südhälfte aufgestellt (Eingang zu beiden Seiten vom Vestibül aus, Plan S. 108). Die letzteren werden demnächst in einem besonderen Gebäude hinter dem Neuen Museum (siehe vorige Seite) untergebracht werden.

II. Die Denkmäler des klassischen Altertums verteilen sich auf folgende Sammlungen:

1. Die antiken Original-Bildwerke nehmen den größten Teil von dem Erdgeschoss des Alten Museums ein. Die Fundstücke aus Pergamon, soweit sie ausgestellt werden konnten und noch nicht in das neue Pergamonmuseum übergeführt sind, befinden sich zum Teil in der Rotunde A, zum Teil in dem Ostsaal E (s. den Plan auf S. 12), einige wenige umfangreiche Stücke sind im Saal B in den Abteilungen XI, XII, XVI—XXI (s. dens. Plan) mit untergebracht.

VI

Die Gipsabgüsse von antiken Bildwerken füllen den Uebergang vom Alten zum Neuen Museum und das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums mit Ausnahme der Säle XI u. XII (Plan S. 152). Die Abgüsse der auf Veranstaltung des deutschen Reiches in Olympia ausgegrabenen Bildwerke sind auf dem Grundstück hinter der National-Galerie in einem besonderen Schuppen untergebracht (vgl. S. 165).

2. Die Denkmäler der antiken Kleinkunst und des antiken Kunstgewerbes sind im Antiquarium vereinigt, welches die südliche Hälfte des zweiten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt (s. den Plan S. 194).

3. Die antiken Münzen finden sich im Münzkabinet im Souterrain des Alten Museums (s. unten ad IV folg. S.).

III. Die Kunstdenkmäler der christlichen Epoche sind in folgenden Sammlungen enthalten:

1. Die Sammlung der Originalskulpturen hat wegen Rummangels an zwei getrennten Stellen untergebracht werden müssen:

a) die italienischen und sonstigen ausser-deutschen Skulpturen, mit Ausnahme der Bronzen, im Alten Museum im südwestlichen Teile des Erdgeschosses (Abteilung I—VII und Oberlichtsaal auf den Plänen S. 12 und 26);

b) die deutschen Originalbildwerke im ersten Stockwerk des Neuen Museums, und zwar an der Südseite desselben (Plan S. 170); ebenda die italienischen Bronzen (S. 41).

2. Die Gipsabgüsse nach italienischen Skulpturen nehmen zwei Säle (XI und XII) im ersten Stock des Neuen Museums ein (s. den Plan S. 170). Die Gipsabgüsse nach deutschen Skulpturen füllen den im Neuen Museum gelegenen, sog. nordischen Saal (Plan S. 108).

3. Die Gemäldegalerie nimmt das ganze obere Stockwerk des Alten Museums ein, und zwar ist den romanischen Schulen die Westhälfte, den germanischen Schulen die Osthälfte des Stockwerks überwiesen (vgl. den Plan S. 48).

Man gelangt zu derselben über die Treppe, welche aus dem Saal der antiken Skulpturen nach dem Uebergang zum Neuen Museum und von da zurück nach dem Vorraume *a* führt. Ein zweiter Weg führt von der durch die äußere Freitreppe zugänglichen Plattform *b* durch die Rotunde nach diesem Vorraum. Den Ausgang aus der Galerie kann man in den warmen Monaten von den Sälen IX und XXI durch die dort befindlichen Thüren unmittelbar nach der erwähnten Plattform *b* nehmen.

In dem bezeichneten Vorraum *a* gelangen neue Erwerbungen der Gemäldegalerie und der Abteilung christlicher Skulpturen zur vorläufigen Aufstellung.

4. Das Kupferstich-Kabinet enthält die Kupferstiche, Holzschnitte und sonstigen Werke der vervielfältigenden Kunst, die Handzeichnungen, Handschriftenmalereien und Photographien nach Zeichnungen und Gemälden. Es nimmt im zweiten Stock des Neuen Museums den nördlichen Flügel ein.

IV. Das Münzkabinet im Untergeschoß des Alten Museums (Zugang vom Erdgeschoß aus durch die Thür in Abteilung XVI auf dem Plan S. 12) umfaßt die Münzen aller Zeiten und Völker, Medaillen, Medaillenmodelle und die Siegelstempel des Mittelalters und der Neuzeit.

Berlin, im August 1899.

GENERALVERWALTUNG DER K. MUSEEN

Schöne

I N H A L T

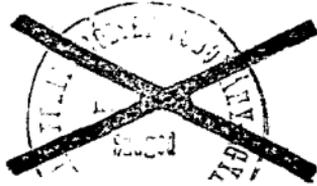
	Seite
Vorbemerkung	1— 10
I. Antike Bildwerke	11— 23
II. Bildwerke der christlichen Epoche (mit Ausnahme der deutschen Bildwerke) .	25— 44
III. Münz-Kabinet	45— 61
IV. Gemälde-Galerie	63—106
V. Aegyptische Altertümer	107—130
VI. Vorderasiatische Altertümer	131—142
VII. Gipsabgüsse nach deutschen, französischen und englischen Bildwerken	143—149
VIII. Gipsabgüsse antiker Bildwerke	151—167
IX. Gipsabgüsse nach italienischen Bildwerken	169—180
X. Deutsche Originalskulpturen	181—192
XI. Antiquarium	193—218
XII. Kupferstich-Kabinet	219—252
Bibliothek	253
Gipsformerei	253

Die K. Museen zu Berlin sind in unserem Jahrhundert in dem hochherzigen Bestreben, den bis dahin mannigfach verstreuten Kunstbesitz des Hohenzollernschen Herrscherhauses der allgemeinen Betrachtung und Benutzung zugänglich zu machen, als eine einheitliche Anstalt gegründet. Zu diesem Zwecke wurde durch Kabinetsordre König Friedrich Wilhelms III. vom 24. April 1823 die Aufführung eines eigenen Gebäudes durch Schinkel auf einem bis dahin zum Teil von einem Arme der Spree eingenommenen Platze am sog. Lustgarten, befohlen. Am 3. August 1830 wurde der Bau dem Publikum eröffnet. Der König gab der neuen Anstalt eine regelmäßige Dotation aus der Staatskasse und auf Grund der Vorschläge W. von Humboldts und des Ministers von Altenstein eine Verfassung, welche die Ziele und Wege ihrer Entwicklung bestimmt hat. *)

Diese Entwicklung führte im Laufe der Jahre die Notwendigkeit der Erweiterung der Räumlichkeiten durch den Bau eines zweiten Museums herbei, dessen Ausführung König Friedrich Wilhelm IV. dem Architekten Stüler übertrug. So entstand in den Jahren 1843—55, übrigens nur als ein Teil einer weit großartiger geplanten Erweiterung, ein zweites, das sog. Neue neben dem Schinkelschen, dem nun sog. Alten Museum. Obwohl beide ihrer architektonischen Gestaltung nach durchaus selbständig gedacht sind, wurden sie durch einen Strafsenüberbau zu einem großen Ganzen verbunden.

*) Vergl. Zur Geschichte der K. Museen in Berlin. Festschrift zur Feier ihres fünfzigjährigen Bestehens am 3. August 1880.

Museums-Führer.



Später machte die Entwicklung der ethnologischen Abteilung in Verbindung mit der Vermehrung auch aller übrigen Sammlungen die Errichtung eines neuen selbständigen Gebäudes, des Museums für Völkerkunde in der Königgrätzer StraÙe 120, erforderlich. Dasselbe wurde im Dezember 1886 eröffnet und enthält auÙer den ethnologischen Sammlungen die vaterländischen und anderen vorgeschichtlichen Altertümer, sowie die Schliemann-Sammlung.

Das neben dem Museum für Völkerkunde liegende, 1881 vollendete Kunstgewerbe-Museum wurde im April 1885 in den Verband der Königlichen Museen übernommen.

Im Februar 1896 wurde auch die östlich neben dem Neuen Museum gelegene National-Galerie der General-Verwaltung der Königlichen Museen unterstellt.

Eine fernere Erweiterung der Königlichen Museen ist in der Ausführung begriffen, indem zwischen der Nationalgalerie und der Stadtbahn ein eigener Bau für die pergamenischen Altertümer und an der Spitze der Museumsinsel, jenseits der Stadtbahn, das Kaiser Friedrich-Museum errichtet wird, das die Skulpturen der christlichen Epoche, die Gemälde-Galerie und das Kupferstich-Kabinet, vielleicht auch das Münz-Kabinet, aufnehmen soll.

Die Grundriffsanordnung des Alten und des Neuen Museums ist aus dem Plane auf der Innenseite des Umschlags zu ersehen.

Das **Alte Museum** bildet ein Rechteck, über das sich ein Mittelbau erhebt, dessen Ecken die Dioskuren (von Tieck) und zwei Horen, welche einen Pegasus tränken (von Schievelbein und Hagen), zieren. Die südliche Langseite des Rechtecks öffnet sich gegen den Lustgarten mit einer Halle von 18 ionischen Säulen; zu dieser führt eine Freitreppe empor, deren Wangen die Bronzegruppen einer Amazone (von Kiss) und

eines Löwenkämpfers (von A. Wolff) tragen. Unten vor der Freitreppe hat eine kolossale, aus einem Granitblocke vom Rauenschen Berge bei Fürstenwalde gearbeitete Schale ihren Platz gefunden. Auf dem Gebälk der Säulenfassade nennt die lateinische Inschrift Stifter und Zweck der Anstalt:

Fridericus Guilelmus III studio antiquitatis omnigenae et liberalium artium museum constituit MDCCCXXVII (Friedrich Wilhelm III. hat das Museum gegründet für das Studium des gesamten Altertums und der freien Künste 1827).

Die Wandflächen der Vorhalle (a) nehmen Gemälde ein, welche nach Schinkels Entwürfen unter Cornelius' Leitung *al fresco* ausgeführt sind.*) Zur Linken des Haupteingangs ist die Entwicklung der göttlichen Mächte aus der Nacht der Urzeit zum Tageslichte hellenischer Kultur dargestellt, beginnend auf der Schmalseite mit der Gestalt des greisen Gottes Uranos, welcher den Reigen der Gestirne führt. Auf der Langwand zieht sich ein schwebender Götterzug aus der Nacht durch das Dämmerlicht bis in das lichte Blau des Mittags hin. Kronos und die Titanen entweichen, Zeus steigt als der neue Herrscher der Welt hervor; ihm voran die lichtspendenden Dioskuren, während Prometheus das Feuer für die Erdbewohner raubt. Die Nacht breitet ihren Schleier über Schlafende. Dann beginnt das Erwachen zum Tage, die finsternen Mächte werden überwunden, Morgentau, Samen und Blüten ausgestreut; Eros und Aphrodite erscheinen, endlich Allen voran Phoebus-Apollon auf seinem Sonnenwagen, über ihm schwebend die Grazien. Dieser Komposition entspricht zur Rechten des Haupteingangs eine Bilderreihe des Menschenlebens, beginnend in heiterer Morgenfrühe an glücklichen Gestaden und hinüberleitend zum ernstesten Schlusse im Nachtgrauen. Dicht- und Bildkunst, Kampf und Arbeit,

*) Die Fresco-Gemälde in der Vorhalle des K. Museums. Preis 10 Pf.

künstlerisches Schaffen und sinnendes Forschen begleiten die Phasen der Entwicklung des Menschengeschlechts, die als Frühlingmorgen, Sommertag, Herbstabend und Winternacht charakterisiert sind, bis am Ende (auf der rechten Schmalseite der Halle) Wehklagende um einen Grabhügel versammelt erscheinen; über den Wolken steigt rosig ein neuer Tag herauf.

Eine Reihe kleinerer Bilder, unterhalb dieser durch ihren Tiefsinn den Betrachter beschäftigenden Kompositionen Schinkels, stellen Thaten des Herakles und Theseus dar.

In der Halle ist mit der Aufstellung von Statuen von Männern begonnen, die im Kunstschaffen und in der Kunstforschung sich ausgezeichnet haben. Am äußersten Ende links Gottfried Schadow (von Hagen), zu äußerst rechts Johann Joachim Winckelmann aus Stendal, der der gelehrten Erforschung der antiken Kunst die Wege wies (von L. Wichmann); links neben dem Eingange der Erbauer des Museums, Karl Friedrich Schinkel, geb. zu Neuruppin 1781, gest. zu Berlin 1841 (von Tieck)); weiter links der Archäolog Karl Otfried Müller (von Tondeur), Daniel Chodowiecki (von Otto) und A. J. Carstens (von Janensch); rechts vom Eingange Christian Rauch (von Drake), weiter rechts Peter von Cornelius (von Calandrelli), der Architekt Friedrichs des Großen G. W. von Knobelsdorff (von Karl Begas) und Andreas Schlüter (von M. Wiese).*

Neben der Hauptthür haben zwei antike Badewannen aus Granit, die angeblich aus den Bädern des Diokletian in Rom stammen, ihren Platz erhalten. Die in Bronzeguss nach Stülers Entwürfe ausgeführte große Hauptthür (b) inmitten der Säulenhalle führt geradeaus zum Eingange des großen

**) Dieses Bildwerk ist aus einem Marmor gearbeitet, welcher den Einflüssen der Witterung nicht genügend widersteht; es ist deshalb von hier entfernt und bis auf Weiteres der National-Galerie zur Aufbewahrung überwiesen.*

Empfangsraumes der Museen, der Rotunde (c) mit ihren antiken Bildwerken und durch diese zu der im Erdgeschoßs aufgestellten Sammlung der Original-Skulpturen. Unmittelbar vor diesem Eingange geht rechts und links je eine Treppe (d) zu einem oberen Vorraum, von dem aus man einen sehenswerten Ausblick durch die Säulenhalle in den Lustgarten hat. An den Wänden sind hier nach Schinkels Ideen Gemälde ausgeführt, welche Kämpfe des Menschen gegen barbarische Feinde (links) und gegen die Wut der Elemente (rechts) zum Gegenstand haben. Die Mittelthür führt hier abermals in die Rotunde, und zwar auf deren obere Umgangsgalerie (an der Wand nach Rafaels Kartons gewebte alte Teppiche),) von der man weiter in die Säle der Gemälde-Galerie im ersten Stockwerke eintritt.*

Zu den Souterrainräumen des Schinkelschen Museums gelangt man durch eine Thür auf der Rückseite unter dem Uebergangsbau (e, in der Regel nicht geöffnet), oder auf der Wendeltreppe, zu welcher die kleine Thür (k) im Hauptsaaale der Skulpturen-Sammlung mit der Inschrift „Münzkabinet“ führt. Von dem unteren kleinen Flur gelangt man rechts zu dem Münzkabinet, links zu der Museumsbibliothek. Durch eine Thür (f) auf der Ostseite des Museums, nächst der Nordostecke, kommt man zu den Bureaus; durch die Thür (g) auf der westlichen, dem Zeughaus zugekehrten Seite des Gebäudes ist der Zugang zum Kastellan und zu der kleineren Gipsformerei der Museen.

*Das **Neue Museum** hat seinen selbständigen Haupteingang (i) auf der gegen die Nationalgalerie gewandten Ostseite unter der Kolonnade, längs deren Wänden mit der Aufstellung von Büsten von Künstlern und Kunstforschern (A. Hirt, Kiss, Franz Kugler, Schnaase, Waagen) der Anfang gemacht*

*) Die Teppiche nach den Kartons von Rafael. Preis 10 Pf.

ist. Ein zweiter Zugang zum Neuen Museum führt vom Alten aus durch den die Straße überbrückenden Verbindungsbau, zu welchem man auf einer kurzen Treppe sowohl von der Skulpturen-Sammlung im Erdgeschoße, als von der Gemälde-Galerie im ersten Stockwerke aus gelangt. Er leitet zu der Sammlung der Abgüsse hinüber, welche nebst den deutschen Skulpturen und italienischen Bronzen das ganze erste Stockwerk des Neuen Museums einnimmt.

Inmitten des ganzen Gebäudes liegt das Treppenhaus, in welchem man von dem Eingangsvestibül aus rechts in die Aegyptische Abteilung, links in den Saal der deutschen Gipsabgüsse sowie von hier in die Sammlung der vorderasiatischen Altertümer gelangt.

Aufwärts führt die Treppe zunächst zu dem ersten, von der Gipsammlung eingenommenen Geschoße, dann in zwei Armen zu dem zweiten Stock und dort links zu dem Kupferstich-Kabinet, rechts zu dem Antiquarium, der Sammlung der kleineren antiken Kunstwerke.

Den Hauptanziehungspunkt für die Mehrzahl der Besucher des Treppenhauses bilden die großen Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs, ausgeführt in den Jahren 1847 bis 1866 unter Beihülfe der Maler Detmers, Echter und Muhr.

Die Aufgabe des Künstlers war, dasjenige künstlerisch zusammenzufassen, was in einer unendlichen Fülle von Einzelheiten den Inhalt der Museen bildet, und so in einer Darstellung der Hauptphasen der Kulturgeschichte der Menschheit gewissermaßen den idealen Zweck, dem die Museen dienen wollen, anschaulich auszusprechen.

Die Folge beginnt auf der linken Seite der Südwand am Eingang des Antiquariums, führt die Wand entlang und setzt sich am linken Ende der Nordwand fort bis zu deren rechtem Ende, wo die Thür des Kupferstich-Kabinetts liegt.

Auf den Fensterwänden sind schwebende Gestalten, an ihren Abzeichen als die Personifikationen der Architektur, Skulptur, Malerei und graphischen Kunst kenntlich, angebracht.

Die Bilder der beiden Hauptwände fordern eine etwas genauere Beschreibung, die indeß dem Betrachtenden nicht das Verständnis jeder Einzelheit und jedes Zusammenhanges vorwegnehmen soll.

Am Anfange (1) erscheint die Personifikation der Sage; als Verkünderin der ältesten Erinnerungen der Menschheit breitet sie wie erzählend die Arme aus; sie sitzt über einem Hünengrabe; Reste der Vorzeit liegen ihr zu Füßen. — Ihr entspricht am andern Ende der Wand die Geschichte (6), die Thaten der Menschen in ihr Buch einschreibend.

1	I	2	II	4	III	6
		3		5		

7	IV	8	V	10	VI	12
		9		11		

Das erste große Bild (1) stellt die Zerstörung des babylonischen Turmes und die Zerstreuung der Menschengeschlechter über die Erde dar. Trotzend in ohnmächtiger Wut thront der Bauherr, um den seine Götzenbilder fallen und auf dessen vermessenem Werk strafende Engelgestalten herabschweben, während nach dem Vordergrund des Bildes zu, in drei Gruppen geordnet, die Kinder Sems, Hams und Japhets ihren weltgeschichtlichen Zug antreten. In der mittleren Gruppe der Hamiten sind alle Züge der Niedrigkeit in Religion und Sitte zu lesen; links scharen sich die Semiten als eine blühende Familie um den Patriarchen, den Vater und

Priester, auf einem mit weissen Ackerstieren bespannten Wagen; rechts die Japhetiten, jugendlich, ritterlich, unternehmend, von einem Jünglinge zu Ross geführt. Neben ihnen erliegt der Baumeister des Turms den Steinwürfen wütender Arbeiter.

Es folgen die Zwischenbilder:

oben Isis (2), die Göttin Aegyptens, ihr Kind Horus im Arme, von dem hundsköpfigen Anubis begleitet;

darunter Moses (3) auf die Gesetzestafeln gestützt, über den Trümmern des goldenen Kalbes.

Das nächste Hauptbild (II) wird gemeinhin als die „Blüte Griechenlands“ bezeichnet. Die Dichter, die Staatsmänner, die Künstler, Krieger und Landleute hören dem Sange Homers zu, der auf dem Nachen der Sibylle dem griechischen Gestade naht; nur der orphische Sänger ist in sinnende Erinnerung geheimer älterer Kunde versunken. Thetis steigt aus den Fluten, um dem Gesang von den Thaten ihres Sohnes Achill zu lauschen. Der Opferaltar raucht; über ihm die olympischen Götter, während Apollo mit den Musen und Grazien auf Iris' bunter Brücke vorüberzieht.

Es folgen wiederum zwei Zwischenbilder, oben:

Venus Urania (4) in enthüllter Schönheit, Eroten ihr zur Seite; darunter:

Solon (5), seine Gesetze niederschreibend.

Das Ende der alttestamentlichen Welt tritt in dem folgenden Hauptbilde (III), der Zerstörung Jerusalems, vor Augen. Oben in den Wolken erscheinen strafend die Gestalten der Propheten des alten Bundes über dem brennenden Tempel, während, ein neuer Herr der Welt, Titus als römischer Imperator in die zerstörte Stadt eindringt. Unter Flihenden, Verzweifelnden, Gemordeten noch aufrechtstehend, giebt der Hohepriester sich selbst den Tod. Links geißeln Dämonen den „ewigen Juden“ in die Welt hinaus; rechts zieht friedlich aus der zerstörten Stadt eine Christengemeinde ihres Weges.

dem fünften Hauptbilde (V), die Kreuzzüge. Das Heer Gottfrieds von Bouillon langt eben auf der letzten Höhe an, von wo Jerusalem sichtbar wird; über den irdischen Streitern erscheint inmitten von Heiligen der Heiland mit Maria, dem Gottfried seine Krone darbringt.

Die nächsten Zwischenbilder führen in die Neuzeit. Oben Germania mit Schwert und Buch (10), unten der große Preußenkönig Friedrich (11).

Der Gegenstand des sechsten Hauptbildes (VI) ist die Reformation und die ihr voraufgehenden und an sie anschließenden geistigen Bewegungen. Als Lokal ist eine Kirche gedacht; in der Mitte, am Altar stehend, erhebt Luther die Bibel, zu Seiten wird das Abendmahl in beiderlei Gestalt verteilt; rings umher füllen die Vertreter der die Neuzeit einleitenden Verjüngung von Wissenschaft und Kunst die Hallen des Doms, aus dessen Hintergrunde von den Emporen des Chors Kirchengesang ertönt.

Die letzte allegorische Gestalt, die Poesie (12), reiht sich als vierte denen der Sage (1), der Geschichte (6) und der Wissenschaft (7) an.

Eine Fülle von kleineren Darstellungen ist über die Hauptbilder trennenden Zwischenpilaster und Frieze verteilt und zieht sich in dem langen oberen Frieze um alle vier Wände; dieser letztere stellt die Entwicklung des Menschengeschlechts humoristisch in Kindergestalten dar.

Die im Treppen Hause aufgestellten Gipsabgüsse, unter denen die Kolossalgruppen der Dioskuren vom Monte Cavallo in Rom hervorragen, bilden einen Teil der Sammlung, welche die anstossenden Räume des ersten Stockwerks im Neuen Museum einnimmt.

I

ANTIKE BILDWERKE.

Beschreibung der antiken Skulpturen. Mit 1266 Abbildungen. Berlin, W. Spemann, 1891. Preis geh. 25 Mark, geb. 26 Mark 50 Pfennig.

Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon. I. Die Gigantomachie. Mit Abbildungen. Berlin, W. Spemann, 1895. Preis 1 Mark.

Beschreibung der pergamenischen Bildwerke. 10. Auflage. Berlin, W. Spemann, 1898. Preis 20 Pfennig.

Führer durch die Ruinen von Pergamon. 2. Auflage. Berlin, W. Spemann, 1899. Preis 80 Pfennig.

Die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon. Vorläufiger Bericht von Conze, Humann, Bohn, Stiller, Lolling, Raschdorff. Berlin, G. Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1880. Preis 12 Mark. — Desgleichen von Conze, Humann, Bohn. Berlin, 1882. Preis 8 Mark. — Desgleichen von C. Humann, R. Bohn, M. Fränkel. Berlin, 1888. Preis 10 Mark.

Altertümer von Pergamon. Band II. Das Heiligtum der Athena Polias von R. Bohn. Mit einem Beitrage von H. Droysen. Berlin, W. Spemann, 1885. Preis 180 Mark.

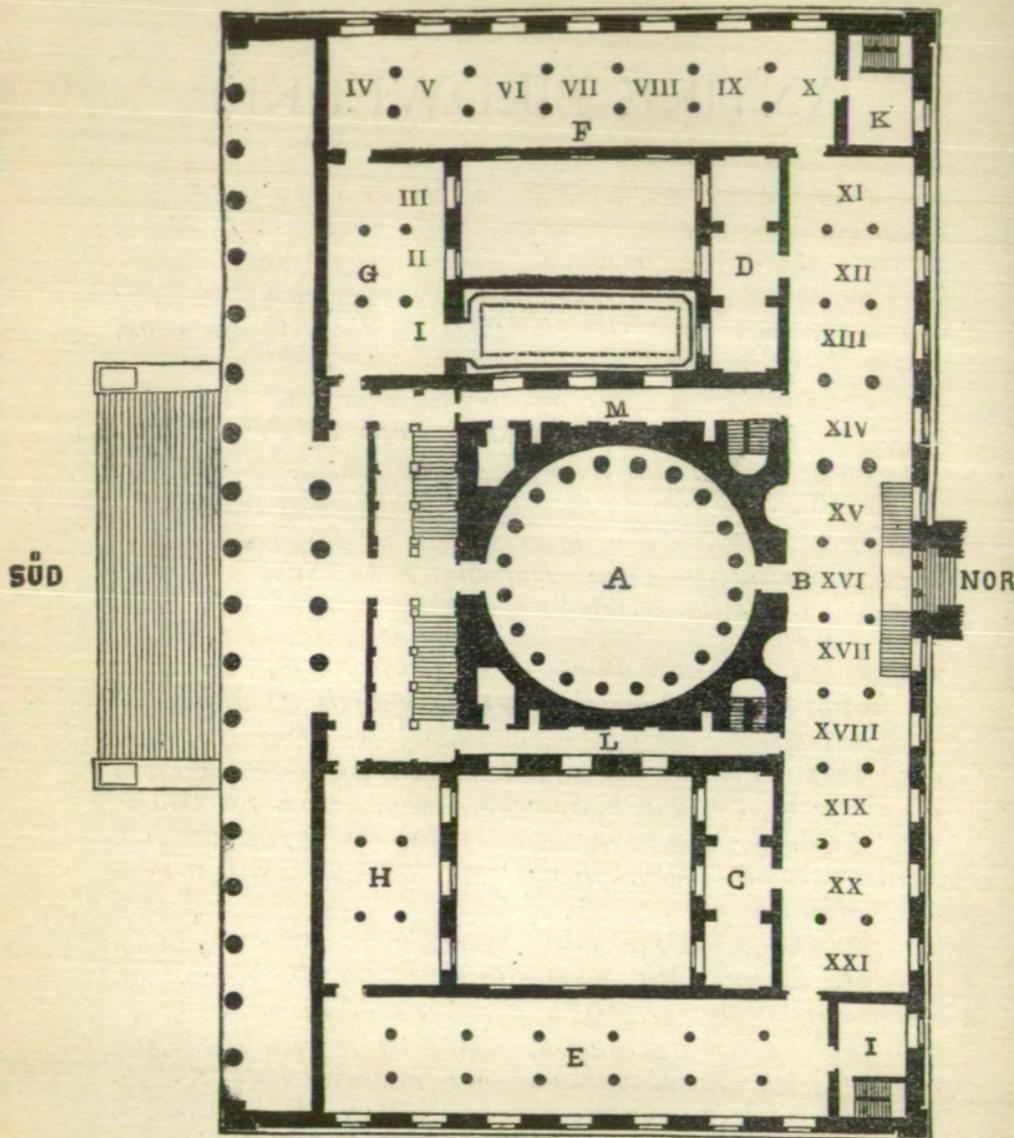
Altertümer von Pergamon. Band IV. Die Theaterterrasse von R. Bohn. Berlin, W. Spemann, 1896. Preis 260 Mark.

Altertümer von Pergamon. Band V, 2. Das Traianeum von H. Stiller. Mit einem Beitrage von O. Raschdorff. Berlin, W. Spemann, 1895. Preis 210 Mark.

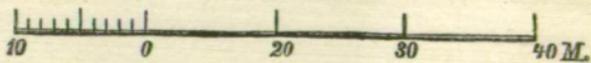
Altertümer von Pergamon. Band VIII. Die Inschriften von Pergamon unter Mitwirkung von E. Fabricius und C. Schuchhardt herausgegeben von M. Fränkel. Berlin, W. Spemann, I. 1890. Preis 40 Mark. II. 1895. Preis 68 Mark.

Dasselbe einzeln unter dem Titel: Die Inschriften von Pergamon. I. Preis 50 Mark. II. Preis 70 Mark.

WEST



OST



Die Sammlung der Skulpturen im Erdgeschosse des Alten Museums umfaßt Arbeiten, welche ihrer Entstehungszeit nach von der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends vor unserer Zeitrechnung bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts reichen. Außer einem kleinen Bestande von wenig bedeutenden Werken, welche schon der alten kurfürstlich-königlichen Kunstkammer angehörten, ist die Sammlung gebildet durch Ankäufe, welche zuerst in größerem Mafsstabe unter Friedrich dem Großen begonnen und unter den folgenden Königen fortgesetzt wurden, vorwiegend, direkt oder indirekt, wie es in jener Zeit kaum anders sein konnte, aus dem italienischen Kunsthandel.

Das so allmählich Gewonnene war vor der Gründung des Museums in den königlichen Schlössern und Gärten verteilt. Dabei blieb die originalgriechische Kunst nur in wenigen und meist kleineren Stücken vertreten, bis die Sammlung im vorletzten Jahrzehnt durch den Erwerb der pergamenischen Skulpturen, wenigstens für das Studium der Kunst der Diadochenzeit, ersten Ranges geworden ist, und außerdem durch den Ankauf der Saburoffschen Sammlung und seitdem durch Einzelankäufe auch ansehnliche Arbeiten der attischen Werkstätten des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. in größerer Zahl erhalten hat. Auch die beträchtliche Vermehrung der Skulpturen christlicher Epoche gehört vornehmlich der neuesten Zeit an. Schenkungen verdanken wir u. a. den Herren M. R. de Berlanga, Bode, Casuccini, Curtius, Deibel, Fels, Gerhard, Göttling, O. Hainauer, Hübner, Humann, Itzinger, v. Knobelsdorf, Millingen, Mommsen, Mussini, Rauch, L. Ross, v. Sack, Schaubert, Spemann, Spiegelthal, v. Steinbüchel, Streichenberg, Thiem, Fürsten Torlonia, Grafen Tyskiewicz, v. Velsen, Wesselhoest.

Die Sammlung hat gegenwärtig ihren durchaus nicht mehr ausreichenden Platz im Erdgeschosse des Alten Museums. Durch die Rotunde (A) gelangt man in den

nördlich gelegenen sogenannten Heroensaal (B). An diesen Saal stößt das Etruskische Kabinet (C). Am Ende des Heroensaales nach rechts hin gelangt man in den Ostsaal (E), welcher neuerdings nach den dort vorläufig untergebrachten Fundstücken aus Pergamon Pergamenischer Saal genannt wird. Der anstossende Saal H ist Werkstatt für die Herrichtung der pergamenischen Funde und wird, wie die Magazine D, L und M, Fachmännern auf Verlangen geöffnet.

Am entgegengesetzten Ende des Heroensaales nach links hin gelangt man in den Westsaal (F), in dessen vorderer Hälfte ausgezeichnete griechische Bildwerke aufgestellt sind, während die hintere Hälfte nebst dem wenig gut beleuchteten Raum G., und der anschließende in den Hof eingebaute Oberlichtsaal den Skulpturen der christlichen Epoche, bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts herab gerechnet, zur Aufstellung dienen. Am Westsaal (hinter der Statue des Betenden Knaben) liegt das Direktorzimmer für die Abteilung der antiken Skulpturen und Abgüsse (K), sowie am östlichen, pergamenischen Saale das Zimmer des Direktorial-Assistenten dieser Abteilung (J). Direktor und Assistent der Abteilung moderner Skulpturen haben ihre Zimmer in der Gemäldegalerie.

Zahlreiche Fundstücke aus den pergamenischen Ausgrabungen, teils Skulpturwerke geringerer Bedeutung, zum größeren Teile aber Architekturstücke und Inschriften, haben einstweilen in der Säulenhalle hinter der Nationalgalerie untergebracht werden müssen. Fachmännern werden sie auf besonderen Wunsch gezeigt.

Das Material der meisten antiken Stücke der Sammlung ist Marmor, wenngleich Marmor im Altertume bei weitem nicht so sehr das vorherrschende Material der Skulptur war, wie es hiernach erscheinen könnte.

Zunächst ist der Bronzegufs, von dessen Werken uns, der praktischen Verwendbarkeit des Materials wegen, nur allzuwenig übrig geblieben ist, in gewissem Sinne sogar die vornehmste Technik griechischer Kunstübung gewesen. Unsere Sammlung besitzt schon seit langer Zeit von größeren

Bronzewerken ein Hauptstück in dem auch technisch ausgezeichneten, wengleich von Ergänzung nicht ganz freien Betenden Knaben (No. 2); dazu ward im Jahre 1858 eine zweite große Bronzefigur erworben, der Knabe aus Xanten (No. 4). Er stammt aus römischer Zeit, ist etwas dicker gegossen als der Betende Knabe und auch weniger fein in der Form. Endlich sind in neuerer Zeit hinzugekommen ein sehr schönes Bruchstück, der Unterteil einer weiblichen Bronzestatue aus Kyzikos (No. 3) und eine Jünglingsstatue, der leider der Kopf fehlt. Sie wurde im Meere an der attischen Küste gefunden und gehörte früher der Saburoffschen Sammlung an (No. 1). Als Arbeit wohl noch des 5. Jahrh. v. Chr. ist sie von großem Werte auch für die Kenntnis der Bronze-technik jener Zeit.

Was die Verwendung anderer Materialien anlangt, so war in Zeiten wenig entwickelten Handelsverkehrs eine jede Landschaft auf ihre einheimischen Hilfsquellen angewiesen und Marmor findet sich auch in Griechenland nicht überall. An jedem Orte, der nicht selbst Marmorbrüche in seiner Nähe besitzt, ist eine ältere Periode zu unterscheiden, in der man sich für Bau- und Bildwerke mit geringerem Stein und neben der Bronze mit gebranntem Thon behelf, und eine jüngere, in welcher der Marmor Eingang fand. So ist es besonders bemerkenswert, daß Etrurien, in dessen Gebiete doch die heutige Hauptmarmorquelle Europas bei Carrara liegt, von dem schönen Material der dortigen Brüche bis in die römische Kaiserzeit kaum einen Gebrauch gemacht hat. Daher sind denn die Arbeiten im etruskischen Kabinet (C) von gebranntem Thon (No. 1302), Alabaster (No. 1278), Kalkstein (No. 1264) und Nenfro (No. 1263). Sowohl der Thon, als auch manche poröse oder sonst unansehnliche Steinarten forderten besonders dringend farbigen Ueberzug. Diese Gewöhnung an Farbigkeit der Bildwerke liefs allerdings bei Verwendung von Marmor nicht ohne weiteres nach; doch sind hier die Spuren vergänglicher. Reichliche Reste der ursprünglichen Bemalung sind besonders an dem Athenakopfe No. 76A noch sichtbar. Als Beispiel bloßer Malerei auf Marmor ist ein Bruchstück (No. 734), aus dem 6. Jahrh. v. Chr., von Interesse. Das kaiserliche

Rom, welches die Carrarischen Brüche ausbeutete, zog auch sonst zum Zwecke der Verarbeitung alles an sich, was um das Mittelmeer an Marmor zu finden war, und diese Länder bieten große Verschiedenheit der Marmorarten. Davon legt im kleinen auch unser Museum Zeugnis ab. Außer den verschiedenen Sorten des weißen Marmors sind es namentlich auch die bunten Marmor- und anderen Steinarten, welche einem von Haus aus in Architektur und Plastik der Farbigkeit zuneigenden Geschmacks willkommen waren. Meistens sind, da es sich hier um eine uns von Italien aus zuerst bekannt gewordene Sache handelt, italienische Handwerksnamen für die verschiedenen Steinarten antiker Bildwerke auch bei uns üblich geworden; so für den vollroten Rosso antico (No. 238. No. 134), dessen Brüche erst zu unserer Zeit durch Siegel in Lakonien (angeblich auch durch einen Herrn Delmonte in Oran) wieder aufgefunden und in Betrieb gesetzt sind, für den schönen Verde antico (B. XI das Postament der Athenastatue), der auch in Lakonien gebrochen sein soll, und den Giallo antico (No. 274), dessen Brüche nicht genau bekannt sind. Trotz seiner Härte wurde zumal in spätrömischer Zeit der ägyptische Porphyr (No. 527) gebraucht und der tiefgrüne, der Bronze in der Wirkung sich nähernde Basalt (No. 342. No. 358); von Granit sind zwei Badewannen (aufsen vor der Eingangsthür unter der Säulenhalle No. 1093. 1094). Außer den genannten vorwiegend einfarbigen Steinarten waren ferner beliebt die verschiedenen Alabasterarten (No. 346. 360).

Bei Statuen und Köpfen aus dunkelfarbigem Material wurden, wie es bei der Bronze üblich, übrigens auch bei weißem Marmor nicht beispiellos war, Augen und andere Einzelheiten gern von andersfarbigem Material eingesetzt (z. B. an dem Cäsarkopf No. 342), oft sogar auch Gewandung und Nacktes aus verschiedenfarbigen Steinen hergestellt (No. 349). Zusammenstücken war übrigens auch bei statuarischen Arbeiten aus weißem Marmor ein der Antike ganz geläufiges Verfahren (z. B. No. 740 der Arm); man verband die einzelnen Teile mittelst Bronze, Eisen oder nur eines Kitts. An dem einen Kopfe der Hekate

in der pergamenischen Gigantomachie sind die Eisenstifte noch sichtbar, ebenso Eisenklammern zur Verbindung eines Marmorbruches hinten an der weiblichen Statue No. 584. Auch war es gewöhnlich, an Marmorfiguren Einzelheiten aus Bronze oder anderem Metall anzufügen, wovon in den meisten Fällen uns nur die Bohrlöcher für die dazu gebrauchten Stifte noch Zeugnis ablegen (vgl. z. B. No. 616).

Unter den verschiedenen Arten des weissen Marmors erscheint als der ausgezeichnetste für plastische Arbeiten der parische, dessen durch Einwirkung der Luft eintretende Farbenveränderung in das Gelbliche einem antiken Werke erhöhten Reiz giebt. Der parische Marmor ist großkrystallinisch und einigermaßen durchscheinend, wodurch die in ihm gearbeitete Form eine große Weichheit erlangt. Vortreffliche Proben bieten die weibliche Figur aus Pergamon (B. XI), der Jünglingstorso No. 509, der schöne weibliche Kopf aus Pergamon (B. XXI), und der Satyr No. 262.

Noch größer und glänzend, dadurch fast störend für die Wirkung der Formen, sind die Krystalle eines häufig verwendeten Marmors, der unter anderm auf der Insel Thasos gebrochen wurde (vgl. die bakchische Gruppe No. 96).

Der Marmor Attikas, der durch die dortigen Werkstätten am meisten benutzt und von ihnen aus verbreitet wurde, ist der weisse pentelische, welchen man heute in Athen wieder viel gebraucht. Er ist feinkörnig, aber schichtig, und die Schichten sondern sich durch leicht gefärbte Streifen (No. 740).

Für kleinasiatische Bildwerke findet sich, wie hier im Museum an den pergamenischen Reliefs zu sehen, oft ein weißer, ziemlich grobkrystallinischer Marmor mit einem bald mehr, bald weniger bläulichen Tone verwendet, dessen Brüche nicht genau festgestellt sind. Der lesbische Marmor ist ähnlich.

Die Technik der Marmorarbeit, bei der man sich schon von früher Zeit her wesentlich derselben Werkzeuge wie noch heute bediente, entwickelte sich vom sechsten Jahr-

hundert bis in das zweite Jahrhundert v. Chr. bei den Griechen zu einer Virtuosität, deren höchste Leistungen in den pergamenischen Reliefs hier im Museum zu bewundern sind; Spielereien, wie sie die heutige italienische Marmor-technik liebt, bleiben dabei fern. In Bezug auf die Herstellung der Marmorwerke darf man annehmen, daß bis in die hellenistische Zeit die freie Ausführung ohne gleichgroße Modelle, also etwa die Weise Michelangelos, die allgemein übliche war. Diesem Verfahren verdankt die griechische Plastik ganz besonders jenes unnachahmlich Lebendige und Freie, das selbst ihren unscheinbarsten Leistungen eigen ist. Erst bei der Herstellung ganzer Reihen von Kopien desselben Werkes für den Massenbedarf des römischen Kaiserreiches (vgl. No. 258. 259) dürfte das Punktierverfahren regelmäßiger Brauch geworden sein.

Manche Besucher werden auch über den Geldwert der Sammlungsstücke eine Auskunft wünschen. Wenn Friedrich der Große für den Betenden Knaben 5000 Thaler bezahlte, so würden, wenn die Figur heute auf dem Markte wäre, ganz andere Summen beansprucht und bezahlt werden. Sogar geringe Bronzearbeiten haben heutzutage ihrer Seltenheit wegen einen meist ansehnlichen Preis, während man in spätgriechischer Zeit nach Ludwig Friedländers Ermittlungen eine lebensgroße Bronzestatue schon für etwa 500 Mark herstellen konnte. Für die Marmorstatue des Augustus (No. 343) wurden auf der Pourtalèsschen Versteigerung in Paris im Jahre 1865 26000, für die Amazone (No. 7) in Rom im Jahre 1869 16000 Francs, für die Mänade (No. 208) in Rom im Jahre 1874 4000 Thaler bezahlt, wozu jedoch bei der Amazone die Kosten der Restauration noch mit 4000 Francs hinzukamen. Im ganzen genommen sind aber für eine Antike Kunstwert und Preis auch in der Praxis etwas Incommensurables, und nach ihrer Aufnahme in ein Museum darf man sie als dieser unzutreffenden Art der Schätzung entrückt ansehen.

Daß die antiken Ueberreste zumeist in stark beschädigtem Zustande auf uns gelangen, ist ebenso bekannt wie begreiflich. Wo ein Bildwerk in allen seinen Teilen

vollständig vor uns steht, seine Oberfläche unverwittert ist, hat in der Regel moderne Ergänzterhand dazu verholfen. Das zu thun, war in früherer Zeit namentlich in Italien, wo die Antike vor allem Dekorationszwecken zu genügen hatte, durchweg üblich; erst neuerdings scheut man mit Recht davor zurück, auf Kosten der ursprünglichen Form und oft auch der Idee eines Werkes ihm den Schein der Unverletztheit zu geben.

Am ehesten zu rechtfertigen sind Ergänzungen aus Gips, die nicht zwingen, den antiken Bruch an der beschädigten Stelle abzuarbeiten, und die selbst jederzeit mit Herstellung des früheren Zustandes zu beseitigen sind; so ist z. B. die weibliche Statue No. 584 noch neuerlich von einigen besonders störenden Verletzungen geheilt, ebenso an dem Löwen in der Rotunde das Fehlende aus Gips ergänzt. Sonst kann die Ergänzung auch an einem Gipsabgusse ausgeführt werden, wie bei der bakchischen Gruppe (No. 96) von E. Wolff geschehen ist (Erdgeschosraum vor der Bibliothek).

Auf welche Weise die Ergänzter ehemals verfahren, davon bewahrt unser Museum ein auffallendes Beispiel in den Statuen des Apollo und der Musen (No. 50. 218. 221. 222 u. a.); den Apollo, welcher das lange, weiblich scheinende Gewand der Kitharasieler trägt, nahm der Ergänzter für einen verkleideten Mann, für Achill unter den Töchtern des Lykomedes; als diese Töchter mußten die Musen gelten. Die hierauf beruhenden falschen Ergänzungen sind gegenwärtig beseitigt und durch richtigere ersetzt; nur eine damals zu der Gruppe gerechnete weibliche Figur ist noch in dem alten Zustande (No. 588). Sie ist nicht sowohl ein Beispiel antiker als moderner Arbeit und daher jetzt auch in die Sammlung der modernen Skulpturen überführt.

In formeller Beziehung sind am beklagenswertesten die Uebearbeitungen der Marmorwerke, welche vorgenommen werden, um eine verwitterte Oberfläche wieder neu erscheinen zu lassen oder antike Teile mit modern ergänzten in Einklang zu bringen. Wie bei einem ver-

putzten Gemälde ist damit der Kunstwert einer Skulptur oft vernichtet; man kann es an dem Alexanderkopfe (No. 305) oder den Antinousköpfen (No. 365. 366) sehen.

Die Besucher werden ihre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die griechischen Bildwerke in Saal F und B Abschnitt XI—XIII, sowie auf die weiterhin im Heroensaal in der Nähe der Fenster aufgestellten Skulpturen zu richten haben. Die Platten des grossen pergamenischen Gigantenfrieses müssen wegen der begonnenen Ueberführung in den eigens für die Denkmäler aus Pergamon hergestellten Neubau für einige Zeit ganz oder grösstenteils der Besichtigung entzogen bleiben. Näheres über diesen jetzt nicht vollständig sichtbaren kostbarsten Besitz der Sammlung bietet ausser der „Beschreibung der Skulpturen aus Pergamon I. Die Gigantomachie. 1895. Preis 1 M.“ auch die kleine „Beschreibung der pergamenischen Bildwerke. 10. Aufl. 1898. Preis 20 Pf.“

Für die Aufstellung in der **Rotunde (A)** sind u. a. antike Statuen gewählt worden, welche durch Erhaltung oder Ergänzung sich zur schmückenden Einfügung in die Architektur am besten eigneten. Derartige Statuen, wie sie z. B. die römische Restaurationswerkstatt eines Cava-*ceppi* im vorigen Jahrhundert lieferte, sind auch sonst in der Sammlung verteilt. Wenn sie oft der Lebendigkeit und Durchbildung entbehren, dazu vielfach durch moderne Ueberarbeitung verflacht sind, so geben sie doch eine Vorstellung von dem fest ausgebildeten Sinne für Verhältnisse und Linienführung, diesem unverwüstlichen Vorzuge der Antike noch in den Kopistenarbeiten der römischen Kaiserzeit. Neben solchen Werken hat in der Rotunde rechts vom Eingang ein griechisches Werk aus älterer Zeit Aufstellung gefunden, die Figur eines Löwen aus dem 4. Jahrh. v. Chr.

Im sog. **Heroensaal (B)** sind noch Platten von einer Reliefsreihe aus Pergamon ausgestellt, die freilich gegen den Gigantenfries weit zurücksteht. Sie bildete einst die Brüstung im Obergeschosse einer Säulenhalle, welche den heiligen Bezirk der Athena Polias umgab. Die Reliefs

stellen malerisch durcheinander geworfene Waffen und Kriegsgerätschaften, Beute siegreicher Schlachten, dar. Ursprünglich für den Anblick von unten hinauf berechnet, kommen sie bei der jetzigen vorläufigen Aufstellung nicht ganz zur Geltung. Aus der Menge der Skulpturen, welche in diesem Saale (B) untergebracht werden mußten, sind in den Abschnitten XI—XIII griechische Bildwerke des 5. und 4. Jahrh. v. Chr. und genaue Kopien nach solchen zusammengestellt, in den übrigen Abschnitten die besten Stücke thunlichst in die Nähe der Fenster gebracht worden, und zwar sind die Porträts in der westlichen, die Idealköpfe und -Gestalten in der östlichen Hälfte des Ganges bei der Fensterwand aufgestellt worden. Hervorzuheben ist besonders der der Aphrodite von Melos ähnliche weibliche Kopf aus Pergamon von schönster weicher Arbeit, der Torso einer Aphrodite, welche die Haltung der Mediceischen zeigte (No. 28), und die tanzende Mänade (No. 208), ein frisches Werk der hellenistischen Kunst-richtung (der Abgufs einer kleineren, viel geringeren Wiederholung in Paris steht in der Nähe). Unter den Werken in den westlichen Abschnitten des Saales ist die leider ohne Kopf und Arme erhaltene Statue einer Aphrodite den Statuen aus den Parthenongiebeln nahe verwandt und unter den vorhandenen Originalskulpturen der attischen Kunst des 5. Jahrh. überhaupt eine der vorzüglichsten. Daneben steht eine Demeterstatue aus älterem Besitz, die erst kürzlich von störenden Ergänzungen befreit wurde, römische Kopie eines Werkes aus der Zeit des Phidias, gegenüber zwei Statuen aus der Bibliothek zu Pergamon. In der einen, deren Kopf fehlt, hat man ein Werk von der Hand des Alkamenes vermutet, die andere, welche Athena ohne Helm auf dem Kopf darstellt, in die Nähe des Phidias gerückt. Weiterhin im nächsten Abschnitt ist die in Rom gefundene Amazone (No. 7) aufgestellt, antike Kopie nach einem Originale des 5. Jahrh. v. Chr.; als Urheber des Vorbilds wird meist Polyklet betrachtet.

Von Alters her beliebte Statuen unserer Sammlung sind die Polymnia (No. 221), gute Kopie nach einem Originale aus der Zeit der Pergamener, und das anmutige,

mit Knöcheln spielende Mädchen, dessen Kopf Porträtzüge des 2. Jahrh. n. Chr. zeigt (No. 494). Unter den griechischen Porträts ist besonders hervorzuheben der schöne Euripideskopf (No. 297), der Kopf des Anakreon, eine besonders feine und treue Kopie nach einem Original vermutlich des Kresilas (am Fenster von Abschnitt XI) und das einzige inschriftlich beglaubigte Bildnis des Platon (No. 300), unter den römischen zwei Knabenköpfe am Fenster des Abschnitts XIV und der Cäsarkopf aus grünem Basalt (No. 342), welchen Friedrich der Grose in seinem Arbeitszimmer stehen hatte. Freilich wird bezweifelt, ob dieser meisterhaft gearbeitete Kopf antik sei. Durch die so gut wie vollständige Erhaltung, die Lebendigkeit der Auffassung und die virtuose Technik gleich auffällig ist die Büste des Kaisers Caracalla (No. 384). Hervorragend durch Schönheit und Erhaltung sind auch die beiden hier aufgestellten römischen Sarkophage, der eine (No. 843 a) mit Tierschädeln und Fruchtgehängen geschmückt, der andere (No. 843 b) mit Darstellungen aus der Medeeasage.

Etruskisches Kabinet (C). Als oben umlaufender Fries sind Kopien verschiedener Malereien aus den Grabkammern der Etrusker angebracht. Unter den aufgestellten, aus und von den Gräbern jenes noch vielfach rätselhaften Volks stammenden Werken sind die altertümlichen, streng stilisierten Flachreliefs (in der mittleren Abteilung des Kabinetts) zu scheiden von den zahlreichen späteren Hochreliefs an den Sarkophagen oder Aschenbehältern (meist des 3. und 2. Jahrh. v. Chr.); die Toten sind meistens auf dem Deckel liegend dargestellt, zum Teil in lebensvollen Porträts. Noch älter vielleicht als jene Flachreliefs ist der neuerworbene, ganz mit Malerei bedeckte Peperinsarkophag in der Mitte des Zimmers, einzigartig in der Erhaltung seiner Farben.

Mit den Denkmälern etruskischer Herkunft sind auch einzelne kleinere Werke altertümlicher griechischer Kunst hier vereinigt.

Der **Ostsaal (E)** dient jetzt hauptsächlich zur provisorischen Unterbringung der pergamenischen Skulpturen und kann wegen der Vorbereitung für den Umzug

in das neue Museum nur vorübergehend teilweise zugänglich gehalten werden (vgl. S. 20).

Unter den auserlesenen griechischen Bildwerken (meist aus dem 5. und 4. Jahrh. v. Chr.), welche im neu eingerichteten **Westsaal (F)** aufgestellt sind, verdienen zunächst drei vorzügliche Bronzestaturen besondere Aufmerksamkeit: ein Jüngling, aus dem Meere an der attischen Küste aufgefischt, leider ohne Kopf (No. 1), das Unterteil einer weiblichen Figur aus Kyzikos, trotz der Zerstörung noch immer als Gewandung ein Ganzes von vollendeter Schönheit, und der Betende Knabe, einst die Augenweide Friedrichs des Grossen in Sanssouci; die Arme sind ergänzt. Im gleichen Abschnitt wie die Bronzen sind zwei hervorragende neuerworbene griechische Grabreliefs aus Marmor aufgestellt, das eine, mit einer prachtvollen Palmette bekrönt, an Feinheit der strengen Arbeit alles Gleichartige weit überragend, das andere von freierer Anmut und besonders durch die Schönheit des Marmortones ausgezeichnet. Die wichtigsten Stücke im folgenden Abschnitt sind attische Grabdenkmäler aus dem 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. Von edelster Schönheit ist das Bruchstück einer Frau (No 740). An der benachbarten Wand stehen die einander entsprechenden Sitzbilder trauernder Dienerinnen (No. 498, 499) zu Seiten eines aussergewöhnlich grossen Grabreliefs, das noch dem 5. Jahrh. angehört. Im letzten der antiken Kunst gewidmeten Abschnitt des Saales sind z. T. Originalwerke der altgriechischen Kunst, unter denen besonders der bärtige Kopf No. 308 als eines der ältesten griechischen Porträts hervorzuheben ist, z. T. antike Nachbildungen solcher älterer Werke aufgestellt.

Aus diesem letzten Abschnitt des Westsaales gelangt man in die Sammlung der Bildwerke aus der christlichen Epoche.



II.

BILDWERKE

DER

CHRISTLICHEN EPOCHE

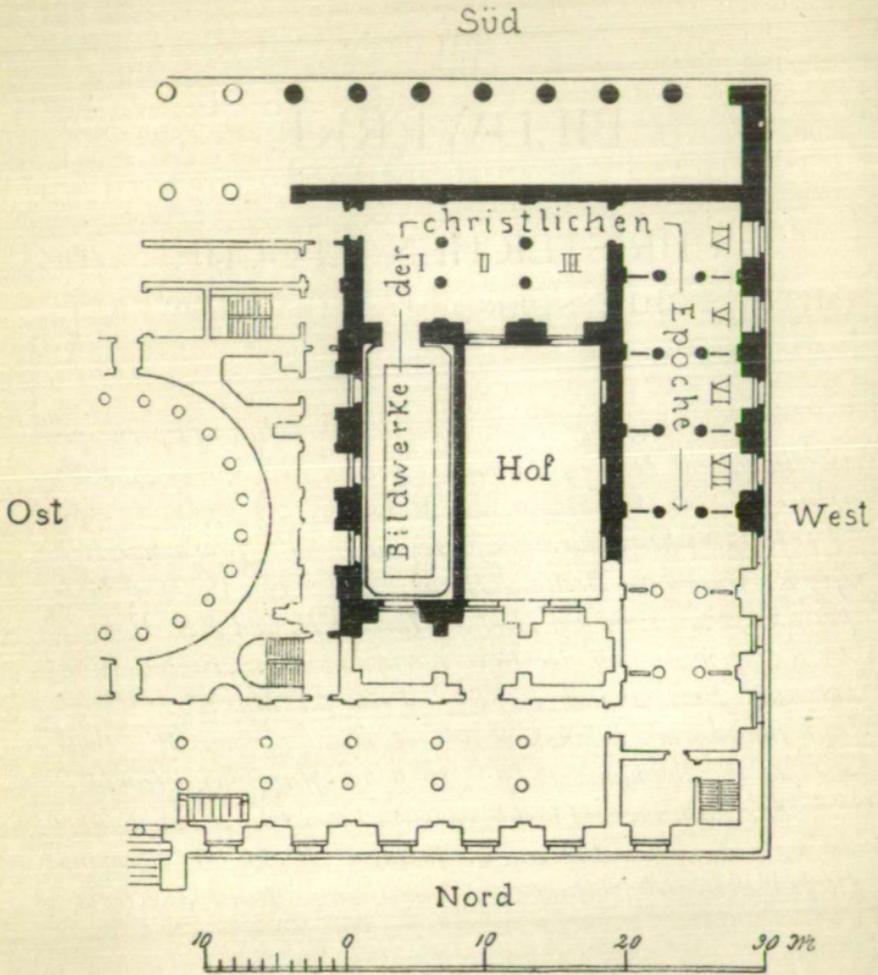
(MIT AUSSCHLUSS DER DEUTSCHEN BILDWERKE).

Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von W. Bode und H. von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888 Preis geh. 20 Mark, geb. 22 Mark.

Italienische Porträtskulpturen des XV. Jahrhunderts in den K. Museen zu Berlin. Herausgegeben von Wilhelm Bode. Festschrift zur silbernen Hochzeit Ihrer KK. und KK. Hoheiten des Kronprinzen und der Frau Kronprinzessin. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1883. Preis 50 Mark.

Italienische Bildhauer der Renaissance von W. Bode. Berlin, W. Spemann, 1887. Preis 10 Mark 50 Pfennig.

Die italienische Plastik von Wilhelm Bode, Handbücher der kgl. Museen zu Berlin. 2. Auflage. Berlin, W. Spemann, 1893. Preis geh. 1 Mark 25 Pfennig, geb. 1 Mark 50 Pfennig.



Die Italienischen Bildwerke, die den umfangreichsten und hervorragendsten Teil der Sammlung ausmachen, sind von einer Bedeutung, wie auferhalb Italiens nur die entsprechenden Abteilungen des South-Kensington-Museums in London und des Louvre in Paris. Neben seltenen Stücken des altchristlichen und des byzantinisch-romanischen Stils (zumeist aus Venedig) sind einzelne interessante Werke der gotischen Zeit von den Pisani und ihrer Schule vorhanden. Namentlich ist aber die Blütezeit der italienischen Renaissance, das 15. Jahrhundert, in plastischen wie dekorativen Werken aus den Hauptorten ihrer Entwicklung: Venedig, Rom und vor allem Florenz, in seltener Vollständigkeit und Trefflichkeit vertreten. Die hervorragendsten Meister der toskanischen Plastik des Quattrocento, von Quercia, Donatello und Michelozzo bis auf Desiderio, Mino, Rossellino, Verrocchio, Benedetto da Majano und die Hauptkünstler der Familie della Robbia haben meist verschiedene Werke ihrer Hand aufzuweisen; darunter namentlich eine so umfangreiche und nach ihrem Material (in Bronze, Marmor, bemaltem und unbemaltem Thon oder Stucco) so mannigfache Zahl von Porträtbüsten, wie sie sich selbst im Museo Nazionale zu Florenz nicht vereinigt findet. Neben dem hohen künstlerischen Wert in der meisterhaft treuen Wiedergabe der Individualität, worin keine andere Zeit dem Quattrocento gleichkommt, sind diese plastischen Bildnisse dadurch noch von besonderem Interesse, daß eine Reihe derselben bekannte und die Geschicke ihrer Zeit bestimmende Persönlichkeiten darstellt.

Auch aus dem 16. Jahrhundert hat die Sammlung gerade an Büsten eine Reihe von Meisterwerken aufzuweisen, besonders aus der venezianischen, aber auch aus der florentiner und der römischen Schule. Daneben besitzt sie auch einige interessante Reliefs von Jacopo Sansovino, sowie ein sehr reizvolles Originalwerk Michelangelos, die lebensgroße Marmorstatue des jugendlichen Johannes d. T. (um 1496 entstanden).

Die Sammlung ist ihrer Entstehung nach die jüngste Abteilung der K. Museen. Ein Teil der glasierten Thonskulpturen aus der Werkstatt der Künstlerfamilie della Robbia wurde bereits mit der Sammlung Bartholdi erworben. Diese fanden bald nach Eröffnung des Museums mit den Majoliken und den Glasmalereien zusammen in einem Kabinet der Skulpturengalerie Aufstellung. In den folgenden Jahren kamen (namentlich durch Schenkung des Malers Mussini in Florenz) einige der interessanten florentiner Büsten historischer Persönlichkeiten in die Sammlung. Aber erst durch die umfassenden Erwerbungen, die Prof. Waagen auf einer italienischen Reise 1841 und 1842 machte, wurde der eigentliche Grund zu der Sammlung gelegt. Dieselben führten zur Abtrennung der Abteilung von der Majolikensammlung und zu der Aufstellung derselben in den Räumen, welche sie noch jetzt einnimmt. In den folgenden Jahrzehnten wurden nur wenige Erwerbungen gemacht. Erst seit 1874 erhielt die Sammlung eine systematische Erweiterung durch eine Reihe von Ankäufen hervorragender Meisterwerke. Das bedeutendste darunter ist der jugendliche Johannes d. T. von Michelangelo, daran reihen sich die Kunstwerke des Palazzo Strozzi in Florenz, unter denen sich die bekannten Büsten einiger der berühmten Vorfahren dieses Geschlechts von den hervorragendsten florentiner Meistern des 15. Jahrhunderts und eine Bronze-Statuette von Donatello befinden. Nach Auflösung der Kunstkammer im Jahre 1874 ist eine Reihe interessanter kleinerer Bildwerke, insbesondere eine gute Sammlung von Elfenbeinskulpturen, der Abteilung einverleibt worden. Später folgte eine Reihe italienischer Werke ersten Ranges, wie der Altar des Andrea della Robbia, die Beweinung Christi von seinem Sohne Giovanni, hervorragende Marmorreliefs von Donatello und Rossellino, die große Marienstatue des Benedetto da Majano, die reizvolle Mädchenbüste Desiderios und eine reiche, gewählte Sammlung von kleinen Bronzen aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, deren Anwachsen eine Abtrennung und neue Aufstellung in einem Kabinette des Saales XI im Neuen Museum nötig machte. Das steigende Interesse des Publikums bekundete sich erfreulicherweise durch zahlreiche wertvolle Schenkungen.

Von dem römischen Saale (F) sind vier Abschnitte der Abteilung christlicher Skulpturen eingeräumt.

VII. Abschnitt. Die Mitte der ersten Zwischenwand rechts nimmt ein Madonnenrelief (No. 65A) von Antonio Rossellino ein, das durch die malerische Reliefbehandlung, die lebensvolle Naturwiedergabe und die meisterhafte Technik zu den vollendetsten und wohl ganz eigenhändigen Arbeiten des Meisters gehört. Die zweite Zwischenwand rechts enthält mehrere, der Schule Donatellos angehörige Reliefs, von denen sich besonders No. 46 durch großartige Komposition auszeichnet.

Das wohl früheste nachweisbare, aus dem Palazzo Pazzi stammende Madonnenrelief Donatellos (No. 39), das in der Profilstellung und dem Zug ernster Trauer in dem Antlitz der Mutter von typischer Bedeutung für die ganze Schule wird, nimmt die Mitte der ersten Zwischenwand links ein. Charakteristisch für die Zeit, da Donatello am sienesischen Taufbrunnen beschäftigt war, ist das durch trefflichen Reliefstil und sehr dramatische, abgewogene Komposition ausgezeichnete Marmorrelief der Stäupung Christi (No. 39B).

An der gegenüberliegenden Wand sind erwähnenswert das zu einem lombardischen Holzaltar gehörende Relief mit der Begegnung des hl. Dominikus und Franziskus (No. 199), das in flachem Relief gehaltene Portrait einer venezianischen Dame (No. 183), endlich als Werk eines unbekanntem römischen Bildhauers die wirkungsvolle, aber nüchtern behandelte Kolossalbüste des Papstes Alexander VI. (No. 205).

Gleichfalls der römischen, durch eine etwas oberflächliche Nachahmung der Antike sich auszeichnenden Bildnerschule gehören zwei auf der Rückwand angebrachte Marmorreliefs an, ein Tabernakel (No. 203) und zwei zu den Seiten der Rovere-Eiche gelagerte Engel (No. 204). Venezianischen Ursprunges sind die in Hochrelief gehaltene stehende Figur des hl. Hieronymus, in der Art des Bartolommeo Buon (No. 164), und die Thürlünnette aus der Scuola di S. Giovanni (No. 163), vielleicht ein Werk des der venezianischen Plastik den paduaner Naturalismus

übermittelnden Donatello-Schülers Bellano: Das Madonnenrelief No. 154 ist das Werk eines gleichfalls von Donatello beeinflussten sienesischen Meisters.

VI. Abschnitt. Die an der Säule angebrachte bemalte Holzbüste der Mater dolorosa, No. 276, ist ein besonders feines Beispiel der auf das Pathetische gerichteten spanischen Plastik zu Anfang des 17. Jahrhunderts. In der Mitte der anstossenden Zwischenwand die allegorische Figur des Glaubens (No. 82) von Mino da Fiesole, dem meistbeschäftigten, aber auch einseitigsten aller florentiner Marmorbildner. Als vermutlich letztes Werk des Meisters giebt es in seinem unvollendeten Zustand Aufklärung über seine Art zu arbeiten.

Auf der zweiten Zwischenwand die Minos frühester Zeit (datiert 1456) angehörige Marmorbüste des Niccolò Strozzi (No. 79), welche diesen gewaltigen, äusserlich durch Fettsucht sehr auffallenden Mann nach seinen körperlichen und geistigen Eigentümlichkeiten meisterlich wiedergiebt. Das Marmorrelief No. 81 ist eine von Minos anmutigsten Arbeiten, etwa um 1480 entstanden. Von einem dem Mino verwandten Florentiner, dem Meister der Marmor-madonnen, sind die beiden Madonnenreliefs No. 76 und No. 77.

Die Rückwand und die anstossenden Seitenwände weisen beinahe ausschliesslich glasierte Werke der Robbia auf. Das Haupt dieser Künstlerfamilie, Luca della Robbia, war der erste, der die bis dahin nur bei Töpferwaren gebräuchliche, farbige Glasur bei Schöpfungen der Skulptur anwandte. Ihre Wetterbeständigkeit und der schimmernde Glanz ihrer Oberfläche machten diese Arbeiten zu einem bevorzugten Schmuck der Aussenarchitektur.

Das Hauptstück ist ein tadellos erhaltener Altar aus bemalter und glasierter Terrakotta, No. 118, das bedeutendste der ausserhalb Italiens befindlichen und wohl überhaupt eines der schönsten unter den Werken des Andrea della Robbia. Zur Seite der Maria steht links der hl. Franziskus mit den Wundmalen, rechts ein unbekannter Heiliger mit einer Salbbüchse und der Märtyrerpalm. Die Staffel zeigt, den oberen Figuren entsprechend,

die Stigmatisation des hl. Franz, die Anbetung des Kindes und die Enthauptung des unbekanntes Heiligen. Die milchweisse, dünn aufgetragene Glasur läßt überall die Feinheit der Modellierung zur vollen Geltung kommen; die dezente malerische Behandlung deutet wohl auf Andreas frühere Zeit. Ebenfalls Andrea gehört die besonders liebliche Madonna mit dem Kind und die kleine Verkündigung (No. 119 A), die sich durch die weit getriebene Farbigkeit und die Anmut der Komposition auszeichnet. Der Porträtkopf eines jungen Mannes in Hochrelief, der über dem Altar Andreas hängt, ist eine besonders schöne Arbeit des alten Luca. Die Zwischenwand links zeigt von Luca ein treffliches großes Madonnenrelief und ein kleineres mit der Maria in Halbfigur (No. 116 A).

Die Mitte der Zwischenwand rechts nimmt ein völlig weiß gehaltenes Relief von Luca ein, mit einem Marienkopf von visionärem Ausdruck und einem ganz naiven, lebensvoll behandelten Kind. Ein interessantes Werk der Robbiawerkstatt ist das Profilbildnis eines Kriegers (No. 137 A), vermutlich die Nachbildung nach einem der von Vasari erwähnten Bronzereliefs von Verrocchio.

V. Abschnitt. An der Säule rechts der trefflich bemalte männliche Kopf (No. 192 B), der zu einer jener naturalistischen Gruppen der Anbetung oder Beweinung gehörte, die Guido Mazzoni für Kirchen in Modena, Ferrara, Neapel u. s. w. gearbeitet hat. An der Wand eine Lünette mit Putten von Benedetto da Majano. Die Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano, No. 62 A, auf der gegenüberliegenden Zwischenwand wird an Schlichtheit der Auffassung bei fein empfundener Durchbildung im Einzelnen wohl von keinem zweiten Werk der Zeit übertroffen. Der graue, feinkörnige, ursprünglich weiche Kalkstein eignet sich in hohem Grade zur mannigfachen Charakterisierung der verschiedenen Stoffe. Von demselben Meister stammt die teilweise nachmodellirte Stuckbüste No. 62 C. Benedetto da Majanos mit Engelsköpfen verzierter Sockel einer Kirchenfahne No. 88, sowie am Fenster die lebensvolle, schlicht aufgefaßte, in der klassischen Gewandung schon ganz der Hochrenaissance angehörenden Büste der

Teodorina Cibò (No. 225), wohl von dem römischen Bildhauer Gian Cristoforo Romano.

An der Rückwand sind einige Kunstwerke des Barockstils vereinigt. In der Mitte Pigalles treffliche Statue des Merkur (datiert 1748, No. 279), die als Geschenk Ludwigs XV. an Friedrich den Großen kam und längere Zeit im Garten von Sanssouci aufgestellt war. Daneben rechts eine Thonbüste des Alessandro Vittoria, den venezianischen Admiral Contarini vorstellend (No. 249), links die in gefärbtem Gips, aber doch von dem Meister selbst ausgeführte Büste Glucks von Houdon (No. 284 A). Vor der Zwischenwand rechts die dem Beginn des 18. Jahrhunderts angehörende, in effektvoller Anordnung mit einem Rigaud wetteifernde Büste des bekannten römischen Malers Carlo Maratti (No. 273), sowie ein sehr liebliches, Blumen anbietendes Mädchen (No. 278), bei dem ein antiker Torso verwendet wurde, von Edmé Bouchardon. An der gegenüberliegenden Wand ein gutes Werk des in Italien arbeitenden Flamen Duquesnoy, Cupido den Bogen schnitzend (No. 420). Darüber stehen die Statuetten der Ehre und des Reichtums (No. 266, 267), von einem venezianischen Meister aus dem 17. Jahrhundert.

IV. Abschnitt. Vor der Mitte der Längswand steht Michelangelos für Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici gearbeitete Marmorstatue des jugendlichen Johannes, der im Begriff ist, aus einem Ziegenhorn Honig zu trinken, welchen er aus der Wabe in seiner Linken in das Horn auslaufen liefs. Als etwa 20jähriger Jüngling hat Michelangelo diese Statue gemeißelt, die sich in der Naturtreue der Detailbehandlung noch an die Anschauung der Frührenaissance anschließt, während die starken Gegensätze in der Bewegung und die etwas manierirte Bildung des Kopfes schon den eigentümlichen Stilcharakter des Meisters verraten. Rechts davon die Büste des Ottavio Grimani (No. 247), links die des Pietro Zeno (No. 248), beides vortreffliche Arbeiten des Alessandro Vittoria. Darüber zwei Flachreliefs aus bemalter Papiermasse (No. 230, 230 A), Arbeiten des Jacopo Tatti, gen. Sansovino, in denen sich neben der breiten, an Michelangelo gemahnenden Körper-

behandlung ein eigentümlicher Nachklang Donatellesker Motive in der Anordnung erkennen läßt.

Während diese beiden Werke aber schon Sansovinos venezianischer Zeit (nach 1527) angehören, weist das große TerrakottarelieF, No. 232, noch ganz auf seine frühere, römisch-florentinische Thätigkeit. Von demselben Meister ist endlich das große TerrakottarelieF No. 231, das der künstlerischen Anschauung der Hochrenaissance entsprechend, nicht mehr polychrom behandelt ist, sondern mit seinem weissen Anstrich den Marmor zu imitieren sucht.

Am Fenster eine dekorativ behandelte Statue der Venus in der Art des Giovanni da Bologna von leuchtend warmer Farbe des Marmors (No. 264 A).

Die beiden Zwischenwände enthalten eine reiche Zahl kleinerer Werke von Andrea del Verrocchio, dem eigenartigsten und einflussreichsten Meister der auf Donatello folgenden Künstlergeneration, und einige Arbeiten seiner Schule. Ihm selbst gehören die beiden liegenden Putten (No. 96, 97), wohl Modelle für einen Grabmalschmuck, die treffliche Aktstudie eines schlafenden Jünglings (No. 93), vermutlich die Vorbereitung für eine Komposition der Auferstehung Christi, die den Meister in seiner vollen Eigentümlichkeit zeigende, bewundernswert komponierte Thonskizze der Grablegung Christi (No. 97 A), das bemalte Thonrelief einer Madonna (No 102) und möglicherweise auch die einst bemalte Jünglingsbüste (No. 100) und das Reliefbildnis des alten Cosimo de' Medici, des „Vaters des Vaterlandes“ (No. 104). Vielleicht aus Verrocchios venezianischem Aufenthalt stammen die beiden in parischem Marmor ausgeführten Reliefbildnisse des der italienischen Kultur zuneigenden Ungarnkönigs Mathias Corvinus (No. 98) und seiner Gattin Beatrice von Aragon (No. 99). Endlich ein Thonmodell von Jacopo Sansovino (No. 232 B), eine heilige Familie darstellend, auffallender Weise in nackten Figuren, wohl ein Aktstudium des Künstlers.

Der folgende Saal (G) ist durch je zwei Säulen in drei Abschnitte geteilt.

III. Abschnitt. An der Wand rechts vom Eingang ein reich ornamentierter Sarkophag in istrischem Kalkstein (No. 171); er zeigt den dekorativen Schmuck der Lombardi, venezianischer Marmorbildner, die um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts thätig waren. Die Thongruppe von Antonio Begarelli, Christus am Kreuz mit schwebenden und knienden Engeln zur Seite (No. 259) ist, durch die schönen aber etwas allgemeinen Formen, die absichtliche Anmut der Komposition, die den Marmor imitierende Bemalung sehr charakteristisch für die Tendenzen der Hochrenaissance.

An der linken Wand eine große aus Holz geschnitzte Prozessionsmadonna (No. 192) von einem Meister aus der Mark Ancona, interessant durch die gut erhaltene Bemalung und die feine Gliederung des Thronsessels. Links davon ein Thonabdruck nach einem 1461 datierten und bezeichneten Marmorrelief des Bellano (No. 155 A) und die allegorische Figur der Hoffnung (No. 208 A) von einem der Meister, die an der Fassade der Johanneskapelle am Dom von Genoa gearbeitet haben. Zur Rechten das Mittelstück eines Altarvorsatzes des Meisters von S. Trovaso (No. 172) und hübsche venezianische Marmorreliefs der Madonna und zweier Donatoren (No. 180—182) vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Vor den Säulen zwei Schildhalter, No. 165 und 166, von dem Venezianer Alessandro Leopardi, die ehemals auf dem Kranzgesims des jetzt in San Giovanni e Paolo zu Venedig befindlichen Grabmals des Dogen Andrea Vendramin (gest. 1478) standen.

II. Abschnitt. In der Mitte der Wand rechts die große Gruppe der Beweinung Christi (No. 128 A), bemalte Terrakotta, von Giovanni della Robbia, dem Sohne des Andrea und Hauptmeister der dritten Generation der Robbia. Darüber eine Madonna mit dem Kinde über einem Sockel von Cherubim in gebranntem und bemaltem Thon von der Hand des Bologneser Bildhauers Sperandio (No. 191 A). Rechts von der Robbiagruppe eine Madonnenstatuette in gebranntem Thon (No. 170) vom Meister der Pellegrinikapelle und links die bemalte Thonfigur einer knienden Maria

(No. 112 C), ein edles Werk aus der mittleren Zeit des Luca della Robbia. Unter den darüber befindlichen meist florentiner Reliefs sind hervorzuheben: eine bemalte Stucknachbildung nach einem Werk des Alberto di Arnolfo (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts) am Campanile zu Florenz (No. 32 A) und die mit dem Kinde scherzende Maria (No. 112 A), bemaltes Hochrelief in gebranntem Thon, von einem florentiner Meister aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

In dem Schrank am Fenster sind Elfenbeinarbeiten meist aus dem 14.—18. Jahrhundert, italienischen und französischen Ursprunges, untergebracht. Aus der Blütezeit der byzantinischen Plastik stammen: ein kleines Altärchen, auf der Vorderseite die Krönung des byzantinischen Kaisers Leo IV., vom Ende des 9. oder Anfang des 10. Jahrhunderts; Einzug Christi in Jerusalem; der Erzengel Michael; ein durch seine Vollständigkeit ausgezeichnetes Flügelaltärchen, No. 455, eine der frühesten Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte. Die Mehrzahl der gotischen Elfenbeinschnitzereien sind französischer Herkunft; besonders erwähnenswert: No. 487 und 488, ein Diptychon um 1300 mit Darstellungen aus der Passion Christi; aus derselben Zeit eine Madonna mit Kind unter einem Baldachin stehend, ein Klappaltärchen, No. 491; die Gruppen von Petrus, seinen Herrn verleugnend, und drei Aposteln; mehrere Spiegelkapseln mit Szenen aus gleichzeitigen Romanen.

Die vergoldete und bemalte Alabasterstatuette der Maria (No. 206) am Fenster zeigt, wie in Sizilien neben der orientalischen und der französischen Kunst, frühpisanische Vorbilder bis in das 15. Jahrhundert maßgebend blieben. Vor den Säulen eine großartig komponierte und sorgfältig ausgeführte Madonnenstatue von Giov. Pisano (No. 23), eine zweite vom Meister der Pellegrinikapelle.

Der *I. Abschnitt* enthält Skulpturen von der frühchristlichen Zeit bis zum Ende des Mittelalters. An der Wand links ein rundbogig abschließender Fenstereinsatz (No. 2), der nach dem Ornament und der Form der Buchstaben (Monogrammkreuz zwischen α und ω) wohl noch dem 6. Jahrhundert angehört.

Diese und die nächste Wand zeigen neben mehreren dem 7. und 8. Jahrhundert angehörigen longobardischen Arbeiten, wie den beiden Sarkophagen No. 3 und 4, dem Thürbogen No. 5, die sich durch die Verwendung des alt-nordischen Bandornaments charakterisieren, eine Reihe aus dem Venezianischen, namentlich aus Murano und Torcello stammender, frühromanischer Architekturteile und Dekorationsstücke, No. 7—21. Vom 8. bis 13. Jahrhundert entstanden, ist ihnen allen die Verwendung christlich symbolischer Tierbilder in Verbindung mit antikisierendem Pflanzenornament und einer auf orientalische Gewebe zurückgehenden symmetrischen Anordnung gemeinsam. — Bemerkenswert ist ein altbyzantinisches Gabelief (No. 2 A), die Berufung des Moses darstellend.

Ueber dem Sarkophag No. 3 eine aus Holz geschnitzte, in der Bemalung und Vergoldung vortrefflich erhaltene Madonna, No. 21 D, die, wie die auf dem Sockel angebrachte Inschrift meldet, im Januar 1199 von dem geistlichen Künstler Presbyter Martinus vollendet wurde. In der strengen Komposition, dem starren Blick der Maria, dem beinahe drohenden Ausdruck des ältlich gebildeten Kindes läßt sich neben dem byzantischen Schematismus kaum etwas von dem neu erwachenden Naturgefühl der gleichzeitigen italienischen Plastik erkennen.

Ueber dem Sarkophag No. 4 hat eine Vitrine mit altchristlicher Kleinkunst Aufstellung gefunden. Darin eine Pyxis (No. 427), zur Aufbewahrung der Hostie bestimmt; sie zeigt im Relief Christus zwischen den Aposteln und das Opfer des Abraham und ist ein hervorragendes Werk der frühchristlichen, ganz von der antiken Formenwelt abhängigen Plastik. Einem ravennatischen, schon stark unter byzantinischem Einfluß stehenden Künstler des 6. Jahrhunderts gehören die beiden Tafeln eines Diptychons (No. 428 und 429) mit Christus und Maria. Ferner eine antike Lampe mit altchristlichem Griff, eine Statuette des hl. Petrus, Oellampen aus Bronze und Thon, darunter eine mit der Darstellung Christi als guten Hirten. Rechts davon die aus Rom stammende kolossale Büste eines Fürsten (No. 28 A), die bei der Nachahmung antiker Werke archaischen

Stiles in der Ausführung schon individuelle Empfindung verrät, während die Büste einer süditalienischen Fürstin, No. 28, in der Technik der Bohrlöcher und dem Gesichtstypus die von Niccolò Pisano eingeleitete Rückkehr zu spätrömischen Vorbildern zeigt, und die kleine Büste eines italienischen Edelmanns, No. 32, eines der frühesten Beispiele der auf unmittelbare Naturwahrheit ausgehenden italienischen Porträtskulptur ist. Ferner eine Reihe von Werken der für den Aufschwung der selbständigen italienischen Bildnerei im 13. und 14. Jahrhundert so überaus wichtigen Künstlerfamilie der Pisani. Von dem ältesten, Niccolò, das Leseput einer Kanzel, No. 22, dessen Aufsenseite die von zwei Engeln in einem Linnen emporgehaltene Halbfigur des Bischofs Buonacorso von Pistoja trägt. Das in der Darstellung verwandte, vielleicht von der Pisaner Domkanzel herstammende Leseput, No. 24 (am Fenster im Abschnitt II) ist eine Arbeit seines Sohnes Giovanni, des einflussreichsten Künstlers seiner Zeit, der mit lebendigem Natursinn eine große Kraft leidenschaftlichen Ausdruckes verbindet. Seinem Schüler Andrea Pisano, dessen einziges authentisches Werk die nördliche Bronzethür am Baptisterium zu Florenz ist, kann mit Wahrscheinlichkeit der im Ausdruck maßvolle, in der Haltung vornehme, aus Holz geschnittene und bemalte Gekreuzigte, No. 25, zugeschrieben werden. Auf die von französischem Einfluß berührte neapolitanische Kunst weisen die fein bewegten Figürchen eines trauernden Mannes und einer trauernden Frau, No. 29 und 30.

An dem Pilaster der Fensterwand, No. 37, ein herb naturalistischer, den semitischen Typus stark betonender Kruzifix eines venezianischen Meisters vom Anfang des 15. Jahrhunderts, No. 37.

Zwischen den Säulen eine venezianische Brunnenmündung, No. 162, die in der Anordnung und Behandlung an Säulenkapitälé des Dogenpalastes erinnert.

Die Wand rechts des folgenden Oberlichtsaals zeigt im ersten Abschnitte eine Reihe farbiger Madonnenbilder in hohem Relief, die ein frisches Lebensgefühl, aber nur mangelhafte Durchbildung aufweisen und verschiedenen

florentiner Thonbildnern aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts angehören. Von dem hervorragendsten derselben, dem Meister der Pellegrinikapelle, stammen wohl die drei obersten. Aus der gleichen Zeit rühren die von einem sienesischen Meister in der Art des Quercia gearbeiteten Holzstatuen des Verkündigungse Engels Gabriel und der Maria, No. 151 und 152, her, denen aber zur vollen Wirkung die Bemalung, auf die sie berechnet waren, fehlt.

Vor dem Wandstreifen die pikante Mädchenbüste von Mino da Fiesole (No. 80) aus dem Beginn der 70er Jahre des 15. Jahrhunderts.

Es folgt rechts im zweiten Abschnitt ein Bordbrett mit einigen Thonmodellen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, darunter die, wie die Haartracht und die nicht auf Bemalung rechnende Behandlung beweisen, von einem venezianischen Meister vom Ende des 15. Jahrhunderts stammende Thonbüste No. 167. Ueber dem Kamin ein Stuckrelief der Maria zwischen zwei Heiligen (No. 114), von Luca della Robbia, das, nach der Bronzierung zu urteilen, wohl als Modell für den Gufs diene.

Auf dem Sims des reichen Kamins in graugrünem florentiner Sandstein (Pietra serena), No. 106, einer Arbeit von Verrocchios Schüler Francesco di Simone, steht die bemalte Stuckbüste eines Rucellai (No. 141) von einem unbekanntem florentiner Meister, welche den naiven Naturalismus des Quattrocento verbunden mit einer seltenen Gröfse der Auffassung erkennen läfst. Vor dem Kamin ein Schrank mit kleineren Arbeiten der italienischen Plastik des 14.—16. Jahrhunderts, worunter besonders das Thonmodell der hl. Magdalena von Verrocchio hervorrägt.

Das nächste Bordbrett trägt die durch den genrehafte Charakter bemerkenswerte Gruppe eines Knaben mit Hunden (121 B) aus bemaltem Stuck, von Andrea della Robbia. Vor dem nächsten Wandstreifen die Büste der Marietta Strozzi (No. 62), die schon von Vasari als Werk des Desiderio da Settignano gerühmt wird.

In der Mitte des dritten Abschnittes ein mächtiges, grofs aufgefafstes Terrakotta-Relief (No. 39 A) von Donatello mit prachtvoller Bemalung und Vergoldung in einem

trefflich erhaltenen gleichzeitigen Rahmen. Unter den übrigen, meist Schülern Donatellos angehörigen Werken ragt besonders die darunter befindliche Statuette der Madonna mit dem lebhaft bewegten Kinde hervor. An derselben Wand eine eigenhändige Arbeit des Meisters aus der paduaner Zeit: die Thonbüste des jugendlichen Johannes (No. 38 A). Die ganz unberührte Bemalung und die frische Auffassung verleihen dem Werk eine ungemein lebensvolle Wirkung. Links die bemalte Thonbüste der heil. Elisabeth (No. 149 A), die trotz der porträtartigen Züge die Stileigentümlichkeiten des Antonio Rossellino verrät.

Die *Rückwand* ist zum großen Teil von einem altpersischen Teppich aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts bedeckt. Davor steht die Terrakottastatue der thronenden Maria mit dem Kinde, ein Hauptwerk des Florentiners Benedetto da Majano (No. 86), das an einfacher harmonischer Linienführung bei grossem Reichtum der Bewegungsmotive, an vornehmer Würde in der Haltung der Madonna und an Lebensfrische des Kindeskörpers, endlich in der gut erhaltenen naturalistischen Bemalung auch in Italien kaum seinesgleichen hat. Zu den Seiten, links die energische und wirkungsvolle Marmorbüste des Mino da Fiesole, darstellend den Alexo di Luca Mini, vom Jahre 1456 (No. 79 A); rechts die tüchtige Marmorbüste eines florentiner Edelmannes (No. 67), vermutlich von Antonio Rossellino.

An derselben Wand oben ein TerrakottarelieF (No. 58), dessen tadellos erhaltene Bemalung nur etwas nachgedunkelt erscheint. Es ist ein charakteristisches Werk von Donatellos Ateliergenossen Michelozzo.

An dem anstossenden Abschnitt der *Wand links* das große Rundrelief der Anbetung des Kindes, No. 64, von Antonio Rossellino, das eigenhändige Modell des Meisters für das minder frische Marmorwerk im Museo nazionale zu Florenz. Links davon von demselben Meister ein naturalistisch behandeltes Relief der Maria mit dem Kind, No. 65, während das anmutige Madonnenrelief rechts, No. 75, Eigentümlichkeiten zeigt, die an die Frühzeit des Verrocchio gemahnen. Das TerrakottarelieF No. 87, in der Mitte unten, zeigt die Vision Innocenz III. dem im Traume

der hl. Franz erscheint, welcher die wankende Laterankirche mit seinen Schultern stützt. Es ist ein nicht zur Verwendung gekommenes Modell von Benedetto da Majano für seine berühmte Kanzel in S. Croce zu Florenz. Von demselben die trefflich bemalte Thonbüste No. 85, die die durchgeistigten Züge des Filippo Strozzi, des Erbauers des Palazzo Strozzi in Florenz, in meisterhafter Weise wiedergibt. Die zweite Thonbüste, No. 191, stellt ein Mitglied der bolognesischen Familie Pepoli vor und rührt vermutlich von dem hauptsächlich als Maler thätigen Francesco Francia her. Durch besonders künstlerische, an die Farbenstimmung Baldovinettis erinnernde Bemalung ragt das flache Stuckrelief No. 71 von Antonio Rossellino hervor.

Vor dem nächsten Wandstreifen die Marmorbüste einer neapolitanischen Prinzessin, No. 61, die sich durch die etwas steife Haltung, die gesenkten Lider, die starke Politur des Marmors und die technisch saubere Durchführung als Werk des Francesco Laurana bestimmen läßt. Der Marmor zeigt noch Spuren früherer Bemalung und an der Brust ein Loch zur Anbringung eines Schmuckstückes.

Die Mitte des nächsten Abschnittes nimmt ein grosser Kamin, No. 233 ein; er besteht aus dem in Venedig viel verarbeiteten istrischen Kalkstein und verrät in seinem reichen Grotteskenschmuck die Formgebung der Schule Jacopo Sansovinos. Auf dem Kamin die bemalte Thonbüste einer Marchesa Ginori aus dem Jahre 1598. Im Schranke einige der Hoch- und Spätrenaissance angehörige Thonmodelle. Aehnliche Arbeiten auf dem Bordbrett rechts, auf dem sich auch ein skizzenhaft gearbeiteter Apollo von Michelangelo befindet.

Auf dem nächsten Bordbrett die hervorragende Büste der hl. Katharina von Siena (No. 149) auf einem Sockel, dessen skizzenhaft behandelter Puttenfries deutlich die Hand des Benedetto da Majano verrät.

Vor dem folgenden Wandstreifen eine der seltenen sienesischen Büsten, ein weibliches Porträt, No. 153 A, das in der von der Antike beeinflussten Haltung und Gewand-

behandlung für Antonio Federighi charakteristisch erscheint.

Der letzte Abschnitt enthält nur aus der Werkstatt der Robbia stammende Arbeiten, darunter mehrere farbige Stuckreliefs, die auf den alten Luca zurückgehen. Ein eigenhändiges Werk desselben und von grossem Reiz in der Komposition ist das unbemalte und unglasierte Thonrelief mit der von Engeln umgebenen Maria, die mit dem Kinde scherzt (No 113), ein Motiv, das von dem Meister mit Vorliebe wiederholt wurde. Dem Andrea della Robbia gehört wahrscheinlich die reizende, wohl die hl. Dorothea darstellende Mädchenfigur aus bemaltem Thon.

Die schmale *Wand neben der Thüre* zeigt mehrere auf Donatello zurückgehende Arbeiten, wie das Thonrelief No. 43, und das eigenartige Thonrelief mit einer bacchischen Darstellung von einem Nachfolger des Verrocchio (106A). Dem nur in seiner frühesten Zeit von Donatello abhängigen Florentiner Agostino di Duccio gehört ein zartes Flachrelief in bemaltem Stuck, No. 59.

Die italienischen Bronzen.

(Aufgestellt im Mittelkabinet des Saales XI im Neuen Museum.)

In der Mitte des Kabinetts auf einem reich verzierten Kalksteinsockel aus Urbania die Bronzestatue Johannes des Täufers (No. 38), ein frühes Werk Donatellos, das wohl als Abschluss eines Taufbrunnens gedacht war.

In der grossen Vitrine eine auserlesene Sammlung von Statuetten des 15. und 16. Jahrhunderts, in der die Hauptmeister auf diesem Gebiete mit guten Arbeiten vertreten sind, besonders Bertoldo di Giovanni, der Paduaner Donatello-Schüler Bellano, sowie der gleichfalls in Padua thätige Riccio.

Hervorzuheben sind auf dem oberen Absatz der Vitrine: der mehrmals wiederholte Reiter Riccios (No. 160), von demselben Meister der Wasserträger (No. 256) und die Figur einer sitzenden Frau, ferner als Werke der Hochrenaissance die herrliche Gestalt eines die Hände über

den Kopf erhebenden Mädchens sowie die bewegte Figur der Fama. An der linken Längsseite stehen mehrere naturalistisch behandelte Tierfiguren und in der Mitte die lebhaft ausschreitende Hekate von Bellano. An der Fensterseite der Vitrine Bertoldos Hieronymus, Adam (?) und ebenfalls von seiner Hand der Bronzerohgufs eines Bettlers, ferner zwei prächtige Rosse, die wohl auf Leonardo da Vinci zurückgehen. Die dritte Seite zeigt unter anderen Arbeiten verschiedener Perioden vier kleine Apostelfiguren, Abgüsse von Wachsmoellen, wohl von Jacopo Sansovino, zwei unter sich verschiedene Gruppen — die Tugend das Laster überwindend — vielleicht zur Bekrönung eines Tintenfasscs bestimmt, in der schlanken, graziösen Bildung der Gestalten an Benvenuto Cellini erinnernd und endlich den seelenvollen Kopf einer Frau, wahrscheinlich von dem venezianischen Bildhauer Antonio Lombardo. An der letzten Seite der Vitrine mehrere Beispiele der Anwendung von Plaketten.

Als Plaketten pflegt man kleine, den Medaillen verwandte Bronzereliefs zu bezeichnen, die Darstellungen aus der biblischen Geschichte und der Heiligenlegende, oder auch solche mythologischen und allegorischen Inhalts aufweisen und als Kufstafeln, als Einlagen von Möbeln, als Schaustücke an den Mützen und sonstigen Kleidungsstücken, als Degenknöpfe, Seitenteile von Tintenfassern u. s. w. verwendet wurden. Sie bieten namentlich von der Seite der Komposition ein reiches Material zur Kenntnis der italienischen Kultur des 15. und 16. Jahrhunderts. Die Berliner Plaketten-Sammlung, die in verschiedenen Kästen an den Wänden und unter den Fenstern des Kabinetts untergebracht ist, umfaßt zur Zeit mehr als 1000 Stücke und ist damit die reichhaltigste Sammlung dieser Art. Auf die verschiedenen Meister, die man als Bildner von Plaketten zu nennen pflegt, werden wir bei der Betrachtung der einzelnen Schaukästen aufmerksam machen.

Auf der vom Eintretenden linken Wand zuerst ein Kasten mit Plaketten verschiedenen Charakters, unter denen eine interessante Zusammenstellung von Christustypen hervorzuheben ist. Das Bordbrett darüber trägt aufer anderen

Statuetten den flöteblasenden nackten Mann im Stile des Pollajuolo. Auf einem reichen Holzsockel des 16. Jahrhunderts die unciselierte charaktervolle Büste Lodovicos III. Gonzaga, des Herzogs von Mantua und Gatten der Barbara von Brandenburg, um 1450 von Donatello modelliert. (No. 40.) Dann oben in der Mitte in einem runden Steinrahmen der ausdrucksvolle Kopf des Karmelitergenerals und Dichters Spagnoli, (No. 160D) der wohl ebenso wie das ganz gleich behandelte Portrait des Mantegna in Mantua von einem Grabmal stammt und wahrscheinlich auch ein Werk des Gian Marco Cavalli ist. Links die treffliche Bronzestatue des Herkules von Bertoldo, rechts der neu erworbene Ausguss des Wachsmodells zu Donatellos bekannter Marmorstatue des David in der casa Martelli zu Florenz. Darunter in einem kleinen Kasten eine gewählte Sammlung von Plaketten, die ihrem Stile nach auf Donatello und seine Schüler zurückgehen. Die als Pendant der Donatello-Büste aufgestellte, ebenfalls als Bildnis Lodovicos Gonzaga angesprochene, durch äusserste technische Vollendung ausgezeichnete Büste (No. 140) gehört einem unbekanntem Italiener vom Ende des 15. Jahrhunderts an.

Im nächsten Kasten sind Plaketten aus gotischer Zeit vereinigt mit florentiner Tafelchen des 15. Jahrhunderts und Arbeiten des sog. Meisters der Orpheussage, Cristoforo di Geremia und des Mantuaners Miglioli. Auf dem Bordbrett seien nur der weinende Putto — in der Art des Jacopo Sansovino —, sowie Donatellos kleiner Amor genannt. Der folgende Wandschrank birgt eine Anzahl kleinerer Bronzestatuetten, darunter die schöne venezianische Frauenbüste (No. 245), die Frau mit dem Füllhorn, eine paduanische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, sowie Riccios Faunesken. Im letzten Kasten dieser Wand paduanische und venezianische Plaketten des 15. Jahrhunderts.

Im ersten Fensterkasten liegen italienische Plaketten des 15. Jahrhunderts von unbekanntem Meistern zusammen mit denen des Enzola, Giovanni Fiorentino, Antonio da Brescia und Caradosso. Der zweite Fensterkasten vereinigt alle diejenigen nicht seltenen Plaketten der italienischen Frührenaissance, die Darstellungen der an-

tiken Kleinkunst — Gemmen, Cameen etc. — wiederholen oder benutzen. Im dritten Fensterkasten italienische Plaketten des 16. Jahrhunderts von unbekanntem Meistern. Im zunächst folgenden Wandkasten sind die zahlreichen Plaketten des fruchtbaren, aber ein wenig akademischen Vicentiner Meisters Valerio Belli vereinigt, ferner die des ihm stilistisch verwandten Giovanni Bernardi. Der daneben hängende Schrank enthält eine grössere Zahl kleinerer Bronzestatuetten der Hoch- und Spätrenaissance, italienische Arbeiten mit Ausnahme des dem Houdon zugeschriebenen, sicher französischen Mädchenköpfchens (No. 284).

Die kühn komponierte Gruppe des Raubes der Sabinerin auf dem Wandbrett ist von der Hand des Giovanni da Bologna. Im Rahmen darunter die fast vollständige Sammlung der Plaketten des Paduaners Andrea Riccio, dem wohl auch die mit „Ulocrino“ bezeichneten Stücke angehören. Die gewaltige, überaus individuell behandelte, lebensgrosse Büste von einem unbekanntem Florentiner des 16. Jahrhunderts stellt den Marchese del Nero dar. Auf dem grossen Bordbrette zwei Variationen des beliebten Motivs, Merkur auf dem Windstofs, von Elia Candido und Tacca im Anschluß an Giovanni da Bologna geschaffen. Dem letzteren Meister wird die kleine Bronzegruppe des Hercules mit Nessus zugeschrieben, die, in Marmor ausgeführt, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz steht. Unten neben dem malerischen Relief mit der Himmelfahrt Christi (No. 232a) von Jacopo Sansovino ein ovaler Kasten mit italienischen Plaketten des 16. Jahrhunderts.

Die mit grossem dekorativen Geschick behandelte Büste des Papstes Gregor XIII. (No. 216) stammt von einem römischen Meister, der von Michelangelo angeregt erscheint. Rechts oben die Sphinx von Riccio, im Rahmen darunter Plaketten Modernos.

Die deutschen Originalskulpturen befinden sich in den gegenüberliegenden Räumen des Saales XI, s. IX. Deutsche Bildwerke.

III.

MÜNZ-KABINET.

Das Königliche Münz-Kabinet. Geschichte und Übersicht der Sammlung nebst erklärender Beschreibung der auf Schau-tischen ausgelegten Auswahl von Dr. Julius Friedländer, Direktor, und Dr. Alfred von Sallet, Direktorial-Assistent des Königl. Münz-Kabinetts. Mit 11 Tafeln. Zweite Auflage. Berlin, 1877, mit Nachtrag von 1882. Gebd. Preis 5 Mark.

Dasselbe. Kleine Ausgabe. Zweite Auflage 1890. Preis 50 Pfennig.

Beschreibung der antiken Münzen. Band I (Chersonesus, Taurica, Thracien u. s. w. von A. von Sallet), mit 8 Tafeln und 63 Textabbildungen. 1888. Gebd. 25 Mark.

Dasselbe. Band II (Paeonien, Macedonien und die Könige bis Perdicas III., von A. von Sallet), mit 8 Tafeln und 70 Textabbildungen. 1889. Gebd. 20 Mark.

Dasselbe. Band III (Abt. I: Italien, bis Calabrien von H. Dressel) mit 4 Doppeltafeln, 14 einfachen Tafeln und 89 Textabbildungen. 1894. Gebd. 27 Mark 50 Pf.

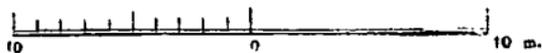
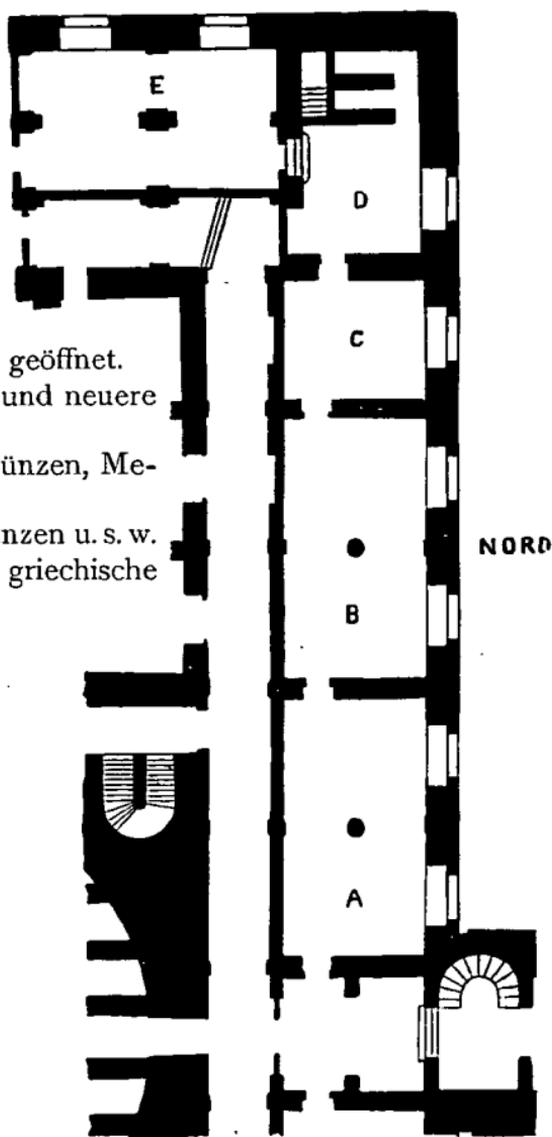
Katalog der orientalischen Münzen. Band I (die Münzen der östlichen Chalifen von H. Nützel), mit 7 Tafeln. 1898. Gebd. 25 Mark.

Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430—1530) von J. Friedländer. Mit 42 Tafeln. 1882. Gebd. 52 Mark.

Münzen und Medaillen von A. von Sallet. Handbücher der K. Museen zu Berlin. Mit 298 Abbildungen. 1898. Gebd. 3 Mark.

WEST

- A. Dem Publikum geöffnet.
 B. Mittelalterliche und neuere
 Münzen.
 C. Orientalische Münzen, Me-
 dailen.
 D. Kopien von Münzen u. s. w.
 E. Römische und griechische
 Münzen.



Geschichte.

Das Münz-Kabinet, die älteste Abteilung des Museums, ist einigen Nachrichten zufolge schon im XVI. Jahrhundert vom Kurfürsten Joachim II. angelegt worden, sein eigentlicher Begründer ist der Große Kurfürst, welcher persönlichen Anteil an diesen Schätzen nahm und am Schlusse seiner Regierung auch die schöne Münz-Sammlung des ausgestorbenen pfälzischen Kurhauses erbt. Unter seinem Sohn, dem König Friedrich I., der ebenfalls die Sammlung bedeutend vermehrte, wurde sie von dem gelehrten Lorenz Beger in mehreren prachtvoll ausgestatteten Folianten beschrieben. Unter König Friedrich Wilhelm I. erlitt die Sammlung einige nicht sehr bedeutende Verluste, wenige Erwerbungen wurden unter Friedrich dem Großen gemacht. König Friedrich Wilhelm III. vereinigte sämtliche an verschiedenen Orten zerstreute Teile und überwies das Ganze mit den anderen wissenschaftlichen und Kunst-Sammlungen, welche bis dahin dem Königl. Hause gehört hatten, dem Staate. Doch erst seit dem Regierungsantritt des Königs Friedrich Wilhelm IV. wurde die Sammlung in wissenschaftlichem Sinn verwaltet und systematisch vermehrt; noch mehr in neuester Zeit durch die Erwerbung einiger der berühmtesten Privat-Sammlungen von Münzen und Medaillen aller Zeiten und Länder, namentlich der Sammlungen der Herren von Rauch, B. Friedländer, General Fox, Graf Tyskiewicz, Graf Prokesch, Oberst Guthrie, Kapitain Sandes, Dr. Grote, H. Dannenberg, L. Fikentscher. Jetzt ist das Königl. Münz-Kabinet zu einem der bedeutendsten der Welt angewachsen und reiht sich den großen Sammlungen von London und Paris an. Am 1. Januar 1882 waren 57 000 griechische (1 500 goldene, 51 200 silberne), 33 000 römische (1800 goldene, 15 000 silberne), über 86 000 mittelalterliche und neuere Münzen und Medaillen (5200

goldene, 67 500 silberne), 22 500 orientalische (2000 goldene, 10000 silberne) vorhanden. Die Zahl betrug also ungefähr 200000. Seit 1840 hatte sich die Gesamtzahl der Sammlung verdoppelt, die der antiken verdreifacht, die der griechischen fast verachtfacht; seitdem ist sie noch bedeutend vermehrt.

Uebersicht und Anordnung.

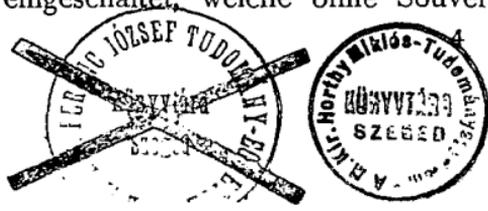
Die Münzen, deren Gesamtzahl vorstehend angegeben wurde, sind in fünf Zimmern in 60 Schränken aufbewahrt und nach folgenden Systemen geordnet:

Die antiken Münzen nach dem von Pellerin zuerst eingeführten, von Eckhel verbesserten geographischen System; dasselbe beginnt mit dem Westen Europas, schreitet dann über Griechenland nach Asien fort und kehrt über die Nordländer Afrikas nach dem Westen zurück. Die Reihenfolge ist demnach: Hispanien, Gallien, Britannien, Germanien, Italien, die Donauländer bis zum schwarzen Meere, Thracien, Macedonien, Hellas, die hellenischen Inseln, Kleinasien, Syrien, Persien, Baktrien, Aegypten und die Küstenländer Nordafrikas. Innerhalb jedes Landes folgen die Städte alphabetisch, den Münzen der Länder schliessen sich die der Könige in chronologischer Reihe an, und jedem Lande folgen die ihm nächstgelegenen Inseln. Die unter den römischen Kaisern in vielen griechischen Städten geprägten Münzen liegen bei den autonomen dieser Städte. Die durch Schönheit und Reichtum besonders ausgezeichneten Reihen sind Unteritalien, Sicilien und der Norden Griechenlands, Thracien und Macedonien.

Eine eigene Abteilung bildet das Aes grave, grosse gegossene Kupferstücke, das älteste Geld in Rom und im nicht hellenischen Italien. Die römischen Münzen teilen sich in die der Republik und der Kaiser. Abweichend von Eckhels System sind in unserer Sammlung von Arcadius und Honorius an die Münzen der westlichen und östlichen Reichshälfte getrennt worden. Denen der östlichen schliessen sich die byzantinischen bis zur Eroberung von Konstantinopel an.

Die Münzen des Mittelalters und der neueren Zeit sind nach folgendem System geordnet: die erste Abteilung bilden die Münzen der Staaten, welche unmittelbar aus der Völkerwanderung hervorgingen, der Ostgothen, Westgothen, Vandalen und Longobarden. Die zweite enthält die Münzen der Merovinger und Karolinger. Das merovingische Reich griff bekanntlich weit über die Grenzen Frankreichs hinaus, es prägte in z. B. Dorestadt, Köln, Mainz und Sitten. Also kann man die Münzen nicht sämtlich zu den französischen rechnen, aber vereinigt müssen sie werden, denn nur so geben sie, und noch mehr die der Karolinger, ein Bild dieser mächtigen Reiche. Die Karolingischen Münzen sind unter sich in deutsche, französische, aquitanische und italienische gesondert; in jeder dieser vier Unterabteilungen folgen die Städte alphabetisch, bei jeder Stadt die Münzen der Könige und Kaiser chronologisch. Mit der dritten Abteilung beginnen die einzelnen Staaten und zwar nach den Nationalitäten geordnet, zuerst die germanischen, dann die romanischen, endlich die slavischen und Ungarn. Unter den germanischen beginnt Deutschland. Den in besonders großer Anzahl vertretenen, viele Unica und Prachtstücke ersten Ranges enthaltenden Münzen der brandenburgisch-preussischen Fürsten folgen die Provinzen von Osten nach Westen. Die Provinzen lassen sich nicht gleichmäßig ordnen; während z. B. die Mark Brandenburg fast immer ein Ganzes gewesen ist, also hier die Städtemünzen eine alphabetische Reihe bilden, liegen dagegen in Schlesien zuerst die Münzen der großen piastischen Fürstentümer, und dann erst die der Städte. Ebenso beginnen in der Rheinprovinz die drei großen Staaten, aus welchen sie besteht: Kur-Köln, Kur-Trier und Jülich-Kleve-Berg, und dann erst folgen die Dynasten und Städte. Nach dem preussischen Staat kommen die anderen norddeutschen, von Osten beginnend und dann von Westen nach Osten zurückkehrend die süddeutschen, so daß die deutschen Länder Oesterreichs den Beschluß machen. Jeder Staat ist für sich gleich Preußen geordnet. In Oesterreich sind zwischen den Landesherren und den Städten die Reichsfürsten eingeschaltet, welche ohne Souveränität

Museums-Führer.



das Münzrecht besaßen. Nach Deutschland kommen die übrigen germanischen oder überwiegend germanischen Staaten: die Schweiz, die Niederlande, England und Skandinavien. Die vierte Abteilung umfaßt die romanischen Staaten; Italien beginnt als das im Mittelalter wichtigste und numismatisch reichste Land. Von Norden hinabsteigend das Savoyische Reich, die Lombardei, Venetien, die Herzogtümer Toscana, Rom und das Patrimonium, Romagna und die Marken, endlich Neapel, Sicilien und Malta. Die fünfte Abteilung enthält die slavischen Länder und Ungarn, also Polen mit Litauen, Galizien und Krakau, Rußland, Ungarn und Siebenbürgen, Slavonien, Dalmatien, Serbien, Albanien, Rumänien, Griechenland mit den Mittelaltermünzen der fränkischen Fürsten von Athen und Achaia, Chios, Lesbos, Rhodos und mit den Kreuzfahrermünzen, bildet den Schluß. In der sechsten Abteilung sind die überseeischen Kolonialmünzen nach den Weltteilen vereinigt, und in jedem Weltteil die Kolonien jeder Nation. Die siebente Abteilung umfaßt die orientalischen Münzen, die achte die Medaillen auf Privatpersonen. Diese Abteilung ist reich und schön; sie enthält eine Fülle der herrlichsten Erzeugnisse der italienischen Renaissance des XV. und XVI. Jahrhunderts, sowie vorzügliche Werke der deutschen Medailleure des XVI. Jahrhunderts. Die letzte Abteilung des Münz-Kabinet bilden die Sigelstempel. *)

Die Untersuchungen über die Münzsysteme des Altertums sind noch keineswegs zum Abschluß gelangt und manche Resultate, welche als sicher betrachtet werden und auf die man weitere Vermutungen gründete, haben sich als nichtig und haltlos erwiesen. Für den Beschauer einer Auswahl antiker Münzen, welche hier nicht als merkantile Ware, sondern als Kunstwerke und geschichtlich wichtige Altertümer ausgestellt sind, sind daher detail-

*) Zur Zeit wird eine Umordnung der Sammlung vorgenommen in der Weise, dafs statt der gegenwärtigen die historische politische Geographie und anstatt der reinen chronologischen Abfolge die Entwicklung der Münzsysteme maßgebend sind; auch werden sämtliche Medaillen der Fürsten, Staaten und Gemeinden, sowie alle Marken und sonstigen nur münzähnlichen Stücke von den Münzen ausgesondert und mit den Medaillen auf Privatpersonen zu einer selbstständigen Sammlung vereinigt.

lierte metrologische Auseinandersetzungen weder wertvoll noch nützlich; es mag genügen, einen kurzen Ueberblick über die häufigsten antiken Münzsorten zu geben.

Die Münzeinheit der Griechen war die Drachme, je nach den Gegenden und der Zeit von verschiedenem Wert. Die sogenannte attische Drachme, nach einem in Euboea, Athen, Sicilien, Unteritalien, teilweise Macedonien, Thracien u. s. w. üblichen Fusse ausgeprägt, wiegt etwa 4,3 Gramm, besonders häufig ist das Vierdrachmenstück, Tetradrachmon, namentlich in Athen und Sicilien, wo bisweilen schwere Stücke von etwa 17,9 Gramm vorkommen; auch unser ausgelegtes äußerst seltenes Stück von Delphi (No 65a) wiegt rund 18 Gramm. Alexander der Große und fast alle Diadochen prägten nach dem sogenannten attischen Fuß, namentlich zahlreich Vierdrachmenstücke, die in späterer Zeit im Gewicht und Metallgehalt immer schlechter und geringer werden. Die Goldmünzen, Stater und dessen Abteilungen, sind in Athen selten, desto häufiger werden sie von Philipp von Macedonien und seinem Sohne Alexander ausgeprägt (Gewicht etwa 8,6 Grm.); eine ebenfalls sehr verbreitete Goldmünze des Altertums ist der sogenannte Dareikos der persischen Könige (etwa 8,3 Grm.).

Auf der Insel Aegina, wo der Sage nach König Pheidon die Münzprägung erfand, war ein schwerer, weitverbreiteter Münzfuß üblich, dessen sehr häufiges Didrachmon mit Schildkröte und vertieftem Viereck (man hat Stücke bis etwa 13,7 Grm.) für die früheste griechische Prägung besonders charakteristisch ist. Eine ebenfalls weit verbreitete Münzsorte des Altertums war das korinthische Didrachmon (auch vielfach, wie die Goldmünze, „Stater“ genannt), von Korinth und dessen zahlreichen verbündeten Kolonien, darunter auch Syrakus, geprägt (Gewicht etwa 8,5 Grm.) mit Pallaskopf und Pegasus.

In Kleinasien, wo sehr früh Goldmünzen vorkommen (s. z. B. die sogenannten lydischen Goldstücke (No. 766—799), ist besonders häufig das aus Electrum (Mischung von Gold und Silber) geprägte Doppelstaterenstück (Kyzikener) im Gewicht von etwa 16 Grm., und dessen Sechstel.

Die mittelitalischen Staaten hatten zuerst groÙe gegossene Kupferstücke als Geld; auch viereckige Barren kommen vor.

Die ältesten runden gegossenen Kupfermünzen Roms, der As und seine Teile, sind im Gewicht mehrfach reduziert worden. Die ältesten Asse wiegen etwa 300 Gramm, gegen Ende des zweiten Punischen Krieges betrug ihr Gewicht $\frac{1}{3}$ des ursprünglichen, später $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{24}$; das Kupfergeld war nur noch Scheidemünze, denn seit 268 wurden Silbermünzen von $\frac{1}{84}$ Pfund geprägt; der Denar galt 10 Asses, der Quinar 5, der Sestertius $2\frac{1}{2}$. Dieser wurde allgemeine Rechnungsmünze, obwohl sehr selten ausgeprägt.

Unter Nero war der Denar noch $\frac{1}{96}$ Pfund; allmählich verlor er den Wert, namentlich auch durch Verschlechterung des Silbers, ja er wurde zuletzt eine Kupfermünze. Diocletian stellte den alten Denar von reinem Silber als $\frac{1}{96}$ des Pfundes wieder her; die Wertzahl XCVI steht aber nur selten darauf.

Gold wurde in Rom seit dem zweiten Punischen Kriege geprägt, aber zuerst selten; seit Augustus häufiger, 40 Goldstücke aus dem Pfunde. Allmählich verloren auch die Goldstücke an Gewicht, Diocletian stellte auch hierin die Ordnung wieder her, er prägte 60 aus dem Pfund und setzte Ξ , das griechische Zahlenzeichen 60, darauf; spätere Kaiser prägten 72 aus dem Pfunde.

Ausgelegte Münzen.

Eine Anzahl der schönsten und interessantesten Münzen aller Zeiten und Länder, mehr als 4000 Stück, sind auf Schautischen ausgestellt.

Diese Auswahl beginnt (A) mit Hellas, dessen Inseln und den kleinasiatischen Küsten, zuerst (I) die Anfänge der griechischen Münzprägung, wohl bis ins VII. Jahrhundert v. Chr. hinaufreichend. Besonders wichtig sind die uralten Stücke von Aegina (1—3); charakteristisch für diese älteste

Prägung ist die kugelige Form und ein meist roher vertiefter Einschlag auf der Rückseite, oft vielfach geteilt.

Es folgen (II) die altertümlichen bis etwa zum Jahre 400 v. Chr. reichenden Münzen, welche auf jeder Seite ein Bild, oft schon in vollendeter Kunst zeigen; hierher gehören die Reihen der athenischen Münzen (54—65), darunter das äußerst seltene Zehndrachmenstück. Eine nicht sehr alte, durch mannigfaltige oft schöne mythologische Darstellungen ausgezeichnete Reihe bilden die kleinasiatischen Goldstücke; meist sind die prägenden Städte unerkennbar, da Aufschriften fehlen. Die Münzen des vollkommenen Stils (III) (123—261) bieten die großartigsten Leistungen der antiken Stempelschneidekunst, die von den bedeutendsten Werken der griechischen Plastik nicht übertroffen werden. Als besonders schön verdienen Erwähnung die Münzen von Elis 132—143 und die durch Epaminondas' Unternehmungen veranlassten peloponnesischen Prägungen von Messene (144), Arkadia (152), Pheneos (153), Stymphalos (154). Auch 126 von Korinth mit dem Bellerophon und der Chimaera auf der Rückseite ist vortrefflich. Einige Münzen der Epoche der gesunkenen Kunst (IV) 262—277 schliessen die Reihe der Gepräge von Hellas.

Es folgt (B) der Norden Griechenlands, welcher eine eigentümliche, zuerst kräftige energische, dann die höchste Schönheit und Großartigkeit erreichende Kunstentwicklung darbietet. Hervorragend durch archäologischen Wert ist die uralte Silbermünze von Aenea in Macedonien (285 B) mit der Flucht des Aeneas von Troja, wohl die älteste Darstellung aus dem troischen Sagenkreise. Die Anfänge der Prägung und die alten Münzen von Thracien und Macedonien zeigen uns in den Reihen von Aenus und Thasus (307—315) schon Beispiele großer Schönheit; die Apollköpfe von Amphipolis und auf den Münzen des chalcidischen Bundes (beide wohl etwa 370—360 v. Chr.) gehören zum Schönsten, was uns von antiken Denkmälern überhaupt erhalten ist (325—360). — Es folgen (IV) die Münzen der macedonischen Könige, die Diadochen und einige kleinasiatische Königreiche, auch die Parther. Die macedonischen beginnen mit Alexander I. († 454 v. Chr.).

Alexander des Großen erste Nachfolger begannen ihr Bildnis auf die Münzen zu setzen. Unter den Münzen der Diadochen sind besonders reiche wichtige Reihen die der syrischen und der ägyptischen Könige. Die letzten Ausläufer der griechischen Kultur im fernen Osten sind die baktrisch-indischen Königsmünzen.

Die dritte Hauptabteilung (C) bildet Sicilien und Großgriechenland, wo eine der reichsten Prägungen des griechischen Altertums sich entwickelte. Die uralte Prägung beginnt in Unteritalien mit den eigentümlichen, auf einer Seite erhabenen, auf der anderen vertieften, sogenannten Incusi. Unter den altertümlichen Stücken ist besonders merkwürdig das Dekadrachmon von Syrakus aus der Zeit der ersten hieronischen Dynastie (No. 550), um 478 v. Chr. geprägt.

Unter den Münzen des vollkommenen Stils stehen die herrlichen syrakusanischen Dekadrachmen mit den schönen weiblichen Köpfen obenan (No. 598—604), um 400 v. Chr. geprägt; auch einige Münzen Großgriechenlands sind von hoher Schönheit (No. 723—776) und besonders die Goldmünze von Tarent mit dem kleinen Taras, welcher seinen Vater Poseidon anfleht. Merkwürdig sind die Denare aus dem italienischen Bundesgenossenkrieg (777—781).

Einige etruskische und die Münzen barbarischer Völker (Kelten, Keltiberier u. a.) schliessen diese Abteilung.

Die vierte Hauptabteilung (D) bilden die Münzen der persischen und semitischen Völker; hervorzuheben sind darunter die Sassaniden, die Sekel der Juden unter Simon Maccabäus (No. 818), die Silbermünze aus dem letzten Befreiungskampfe der Juden zur Zeit Hadrians (No. 820), die schönen von den Karthagern in Sicilien geprägten Stücke.

Endlich folgen (als Abteilung E) einige in griechischen Städten unter den römischen Kaisern geprägte Münzen, unter denen No. 862 und 863 den Zeus des Phidias darstellen, No. 885 sich auf die Sintflut bezieht, der Name Noah's (*NQE*) steht darauf.

Die römischen Münzen (F) beginnen mit den großen gegossenen Kupferstücken Roms und der Rom benachbarten Länder, dem sog. Aes grave (No. 890—923). Nur wenig älter sind die vier großen viereckigen Barren, von denen

der eine die Aufschrift ROMANOM trägt. Auch einige Münzen der Republik folgen; die Kaisermünzen, mit Cäsar beginnend, welcher in seinem letzten Lebensjahre 44 v. Chr. seinen Kopf auf die Münzen setzte (No. 953). Merkwürdig ist der Denar des Brutus mit seinem Kopf, dem Datum der Ermordung Cäsars und zwei Dolchen neben der Freiheitsmütze. An die lange Reihe der Kaisermünzen schliessen sich einige große Stücke, die nicht Geld, sondern Medaillen im modernen Sinne waren; besonders ausgezeichnet ist das des Antoninus Pius, ein Unicum, eines der größten Bronze-medallions des Altertums. Die großen Goldmedallions aus später Zeit dienten als Ehrenzeichen.

Unter G folgt eine große Auswahl deutscher Münzen,*) welche die Entwicklung des Deutschen Münzwesens bis auf die Einführung unserer Reichsmünzordnung zur Anschauung bringt. Sie beginnt mit den zunächst den römischen nachgebildeten Münzen der in der Zeit der Völkerwanderung auf römischem Boden gebildeten germanischen Staaten, der Vandalen, Goten, Burgunder, Franken und Angelsachsen, unter denen die merowingischen Goldmünzen und karolingischen Silberpfennige naturgemäß den Schwerpunkt bilden. An diese schliessen sich die deutschen Pfennige (Denare) der sächsisch-fränkischen Kaiserzeit, die mit Köln anhebend nach den einzelnen Landschaften (Rheinland, Oberlothringen, Brabant und Flandern, Friesland, Westfalen, Niedersachsen, Thüringen, Ostfranken, Rheinpfalz, Elsass, Schweiz, Schwaben, Bayern, Kärnten, Böhmen, Mähren) geordnet sind. Der zeitweilige Niedergang der Prägung gegen Ende des elften und in den ersten Jahrzehnten des zwölften Jahrhunderts wird durch eine Anzahl niedersächsischer, fränkischer, bayrischer und schweizer Dünnpfennige (Halbbracteaten) belegt, bei denen wegen der geringen Stärke des Schrötlings das Gepräge der einen Seite regelmässig zerstört ist, bisweilen bis zur völligen Unkenntlichkeit. Um die Mitte des zwölften Jahrhunderts tritt eine große Spaltung in der Entwicklung der deutschen Münzen ein. In Sachsen und Thüringen, und zwar zuerst in Magdeburg, treten die dünnen breiten

*) Wegen Raummangels gelangt die Auswahl der mittelalterlich-neuzeitlichen Münzen sowie der Medaillen in einem mehrfachen Wechsel zur Ausstellung.

einseitig geprägten Hohlpfennige (Bracteaten) auf, deren Verwendung trotz der Zerbrechlichkeit möglich war, da ihre Gültigkeit von nur geringer Dauer war und sich höchstens auf ein Jahr beschränkte. Vorübergehend dehnt sich ihr Gebrauch auch auf Böhmen und Schwaben aus und in der norddeutschen Heimat erhält er sich bis zum Ende des siebenzehnten Jahrhunderts. Ihre ursprüngliche Gröfse gestattete eine künstlerische Ausbildung der Gepräge und zahlreiche Stücke des zwölften Jahrhunderts dürfen die Geltung als Kunstwerke beanspruchen, namentlich die braunschweiger Pfennige Heinrich des Löwen, die magdeburger und haller des Erzbischofs Wichmann, die halberstädter und quedinburger des Fundes von Freckleben, die anhaltiner Albrecht des Bären, die leipziger und torgauer der wettiner Markgrafen, die mülhhauser des Kaisers Friedrich Barbarossa, die eisenacher der thüringer Landgrafen, die frankfurter der Hohenstaufenkaiser. Schon unter Friedrich II. tritt eine wesentliche Minderung in der Gröfse und ein starkes Nachlassen in der Zierlichkeit des Stempelschnitts ein und bei der steten Andauer beider sind die letzten Hohlpfennige nur unansehnliche rohe Erzeugnisse von geringem materiellen und ohne jeden künstlerischen Wert. Das räumliche Nebeneinander der verschiedenen landschaftlichen Gruppen, wie die zeitliche Abfolge derselben wird in der Anordnung zur Anschauung gebracht. Rings um das Bracteatengebiet herum wird die Prägung der zweiseitigen Pfennige fortgeführt; dabei ist aber jeder Zusammenhang aufgelöst und jede Landschaft entwickelt in jeder Beziehung eigenartige Münzgattungen. Im Nordwesten ist der Kölner Pfennig vorherrschend; in Gegensatz zu ihm treten die Prägungen des Moselgebietes, der Niederlande und späterhin auch Westfalens (namentlich die von Münster ausgehenden Wewelinghöfer). Von Schwäbisch Hall aus erringt der Heller im Wert eines drittel Kölner, alsbald einen weiten Geltungsbereich über Süd- und Mitteldeutschland. Im Südosten sind zunächst die regensburger Pfennige maßgebend, doch bildet sich alsbald in dem wiener Pfennig eine Sonderart aus, die in den habsburger Landen ein geschlossenes Gebiet hat. Im Nordosten bestehen die lübischen und branden-

burgischen Pfennige neben einander, die auch auf die umliegenden Lande Einfluss gewinnen. Eine eigenartige Sonderbildung entsteht später in den pommerisch-mecklenburgischen Vinkenaugen. Alle diese Gruppen sind durch charakteristische Stücke in ihrer zeitlichen wie räumlichen Ausdehnung zur Anschauung gebracht.

Im Laufe des XIII. Jhs. erfolgen Versuche zur Herstellung einer Münze höhern Wertes. Schon die Nachbildung der englischen Sterlinge, die weithin im nordwestlichen Deutschland getrieben wurde, hat vielfach diese Wirkung. Entschieden tritt in dieser Absicht der Kreuzer auf in Tyrol, der in seiner reichen Entwicklung in ganz Deutschland Geltung errungen hat. Seit 1300 werden in Prag Groschen in der Geltung von 12 Pfennigen geprägt; allen behördlichen Anfeindungen zum Trotz erzwingen sich dieselben bald die Herrschaft bis nach Westfalen und zum Bodensee und zwingen Schritt für Schritt alle übrigen deutschen Münzstände zur Prägung gleichartiger Münzen. Am ersten sind hiermit die Markgrafen von Meissen vorgegangen, deren reiche Silberbergwerke das Material zu einer ausgedehnten mannigfachen Prägung lieferten. Bald darauf drangen die schon längere Zeit zuvor geprägten französischen Turnosen über die Grenze in die Niederlande und in die Rheingebiete und veranlassten auch hier die Prägung zahlreicher groschenartiger Münzen im bunten Durcheinander. Unter diesen haben die nach dem mainzer Wappen benannten Raderalbus die größte Bedeutung erlangt. Unter den selbständigen Sonderbildungen sind die schlesischen Grofspfennige, die fränkischen Halbgroschen, die hansischen Wittenpfennige, die preussischen Schillinge, die schwäbischen Batzen zu nennen. Abgeschlossen ist die Entwicklung dieser Münzen gegen 1500. Unter den sie zur Anschauung bringenden Stücken sind viele durch das reiche Gepräge und den zierlichen Stempelschnitt ausgezeichnet.

Zur Zeit der ausschliesslichen Prägung der Pfennige und Hälblinge und auch in der Groschenzeit bediente sich der Großhandel, soweit er nicht gesetzlich an den Gebrauch der Münzen gebunden war, der Silberbarren. Dieselben hatten im 10. und 11. Jh. die Form von Stangen; an deren

Stelle traten seit dem Beginn des 12. Jh. Guldkönige in Form von Kugelabschnitten. In der 2. Hälfte des 14. Jh. schritten die niedersächsischen Städte dazu, diese Barrenstücke stempeln zu lassen. Gewährleistet wurde dadurch nur der währungsmässige Gehalt des Silbers, nicht auch das Gewicht. Das grösste der ausgestellten Stücke, im Gewichte von fast 4 Kgr. entstammt einem Regensburger Funde aus der Zeit Kaiser Ludwig des Baier, die jüngsten einem Flensburger Funde aus dem Ende des 15. Jh.

Bis in das 14. Jh. hinein sind auf deutschem Boden nur für einzelne kirchliche Zwecke äusserst selten goldene Pfennige geprägt. Dann aber drang der Gebrauch der Goldmünzen aus dem Auslande in das deutsche Gebiet ein. Eine reiche Ausprägung ist zuerst in Brabant und Flandern nach französischem und englischem Vorbilde erfolgt. Nachhaltiger war die Wirkung der Florene, die überhaupt die Goldprägung begannen. Unter Beibehaltung der florentiner Gepräge ist die erste deutsche Nachbildung wahrscheinlich in Lübeck erfolgt. Der älteste Kölner Floren stammt vom Erzbischof Wilhelm von Gennep. Ein bedeutendes Kapitel bildet die Geschichte der mit 1386 einsetzenden rheinischen Vereinsgoldgulden. Nach seinem Vorbilde sind in ganz Deutschland Goldmünzen geprägt und das Nominal hat sich bis ins 19. Jh. erhalten. Gegenüber der Gehaltsminderung der Goldgulden gewann im 16. Jh. der feinhaltige Ducat, der von Ungarn aus sich bis in die westlichen Teile Deutschlands verbreitet hatte, hervorragende Bedeutung und wurde in den holländischen Ducaten herrschende Handelsmünze. Beiden trat im folgenden Jahrhundert in der Pistole eine neue Gattung Goldmünzen zur Seite, die in zahlreichen Verschiedenheiten langdauernd geprägt ist. In der vorgelegten Auswahl sind sämtliche Münzstände, soweit sie überhaupt Gold geprägt haben, wenigstens mit einem Stücke vertreten.

Entgegen der auf Florenz sich stützenden Goldwährung hat die Silberwährung dauernd in Venedig Halt gehabt, auch trotz der dortigen Ducatenprägung. In Venedig war es auch, wo unter dem Dogen Nicolo Tron das erste grosse Silberstück geprägt ist. Diese Lira Tron fand umgehend

in Norditalien Nachahmung und ist als Teston nach Norden über die Alpen vorgedrungen. Alsbald beschränkte sich Sigismund von Tyrol nicht damit, sondern schritt 1486 zur Ausprägung einer Silbermünze vom Goldguldenwerth, des Guldengroschens. Diese Münze erhielt demnächst nach den seit 1519 in Joachimsthal geprägten Stücken den Namen des Thalers. Ihre reichsgesetzliche Legalisirung fand die nunmehr vorherrschende deutsche Münzsorte in der Reichsmünzordnung von 1525. In der Folgezeit sind dem Reichsthaler verschiedene Thaler von nur lokaler Geltung zur Seite getreten. Ausgestellt sind zunächst die dem Jahre 1540 voraus liegenden Thaler und ihre Teilstücke, sodann Vertreter der nach den verschiedenen Münzordnungen geprägten Stücke zu 60 und 72 Kreuzern, ferner die der lokalen Währungen zu 32 Schillingen, 24 Groschen, 30 Stüber, weiter Proben der mit dem Ende des Jahrhunderts immer mehr in Aufnahme kommenden Schaumünzen, die sich sowohl durch ihre bildlichen Darstellungen als auch durch ihre Größe und Stärke (bis zum 16fachen Thaler) vor den gewöhnlichen Courantmünzen auszeichneten, insbesondere auch der Ausbeutethaler aus dem 18. Jh., auch eine Anzahl Thaler mit Städtebildern, Albertusthaler, Conventionsthaler, Thaler des burgundischen, rheinischen, leipziger Fusses und endlich eine kleinere Auswahl der Thaler des 19. Jhs. und zwar so, dass jeder Münzstand einmal vertreten ist.

Neben den Thalern sind die Scheidemünzen nur unansehnlich, um so bedeutender sind sie münzgeschichtlich. Geradezu von ausschlaggebender Bedeutung sind sie zu Beginn des dreißigjährigen Krieges in den bösen Jahren der Kipper und Wipper geworden, die eine vollständige Münzrevolution bedeuten. Zum zweiten Male sind sie gegen Ende des Jahrhunderts unheilvoll geworden, wenn der Niedergang auch nicht das ganze Maß erreichte. An dem Mißverhältnis zwischen Scheidemünzen und Wertmünzen hat auch das Münzwesen des ganzen 18. Jhs. gelitten. Naturgemäß sind die Münzen der bezeichneten beiden Kipperperioden am umfassendsten in der Auswahl vertreten, doch sind auch die übrigen Gruppen genügend zur Anschauung gebracht.

Eine besondere Vertretung haben endlich die Kupfermünzen gefunden. Die ältesten derselben sind die niederländischen Stücke des 14. Jhs. Eine besondere Gruppe bilden die Kupfermünzen der westfälischen Städte aus dem 16. Jh., im Anschluß an die auch in einigen niedersächsischen Städten vereinzelt Kupferprägungen erfolgt sind. Allgemeiner sind sodann Kupfermünzen durch ganz Deutschland während der Kipperjahre geprägt, nach diesen aber wieder verschwunden und dauernd erst in der Mitte des 18. Jhs. nach dem Vorgange der Kaiserin Maria Theresia und des Königs Friedrich des Grossen zur Verwendung gelangt.

Den Schluß bildet eine kleine Auswahl der hervorragendsten außerdeutschen Münzen des Mittelalters und der Neuzeit.

Den Münzen reiht sich eine Auswahl zahlreicher deutscher Medaillen des XVI. und italienischer des XV. und XVI. Jahrh. an. Unter den deutschen glänzt durch höchste Anmut und Schönheit der weibliche Kopf von Dürer aus dem Jahre 1508 (No. 1265). Auch die im edelsten Stil der deutschen Renaissance gearbeiteten Silbermedaillen der pfälzischen Fürsten, der Erbauer des Heidelberger Schlosses, zeichnen sich durch geistvolle Bildnisse und vollkommene Ausführung aus (No. 1281 u. f.). Zwei Tafeln enthalten deutsche, meist in Holz oder Kelheimer Stein geschnittene Modelle für den Guß, bewunderungswürdige Kunstwerke.

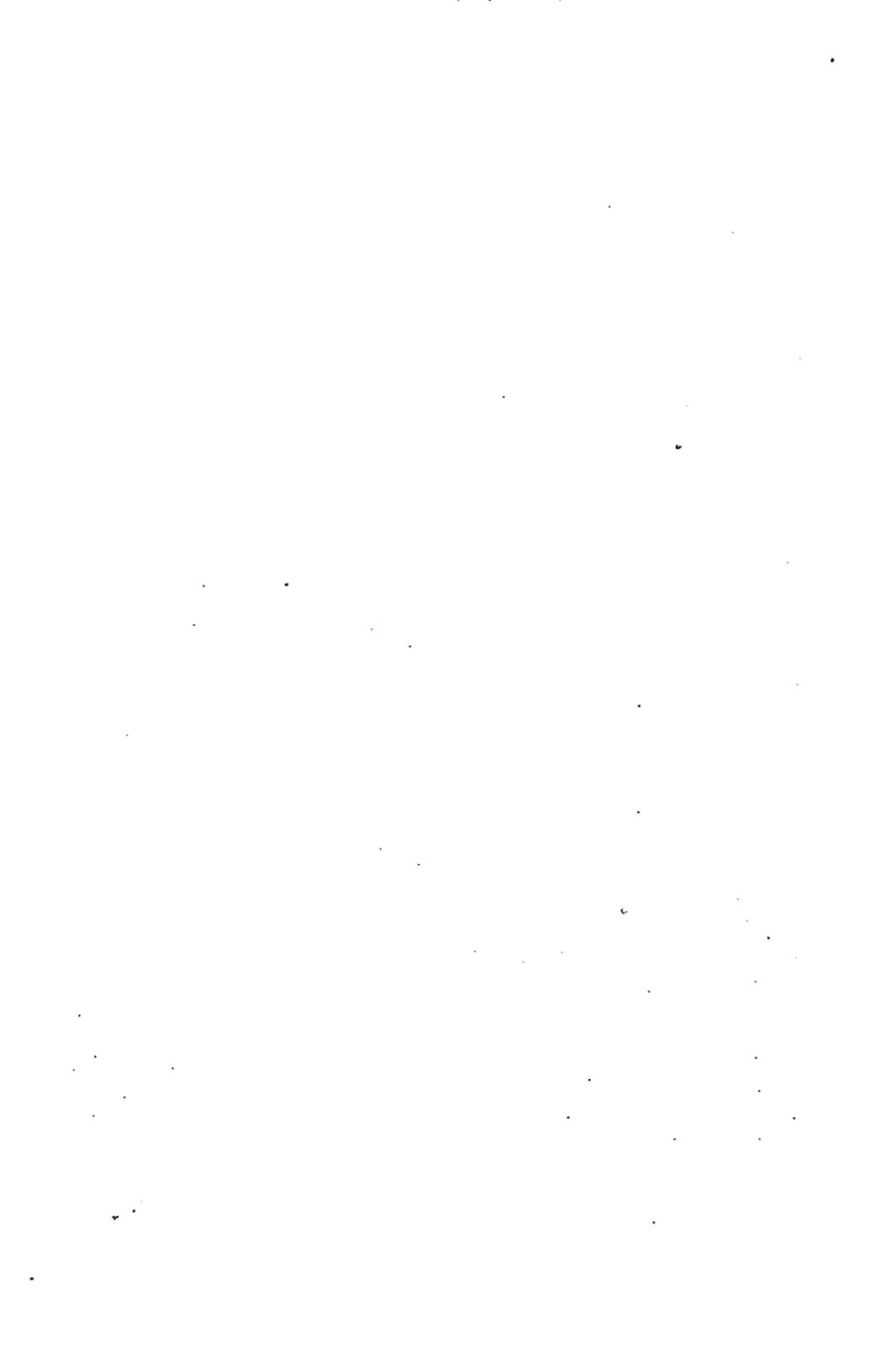
Die großartigen Werke der italienischen Künstler sind in Bronze gegossen und oft ciseliert. Vittore Pisano aus Verona war der erste, der solche Medaillons machte. Von ihm sind No. 1341, der vorletzte byzantinische Kaiser Johann VIII., in Pisa oder Florenz modelliert; No. 1342 Alphons I. von Neapel, auf Kehrseite ein Adler, der den Geiern die Beute überläßt; No. 1345 des Künstlers Bildnis; 1344 ist ein Muster der vollkommensten Ciselierung. Aus etwas späterer Zeit sind die Arbeiten des Sperandio No. 1347, das Medaillon Mohameds II., des Eroberers von Konstantinopel, von Constantius, No. 1350 der ältere Philipp Strozzi, No. 1356 Vecchiotti, beide von nicht genannten

Künstlern. Abweichend im Stil sind No. 1348 und die Werke des Venetianers Boldu. Dem Schlusse des Jahrhunderts angehörig No. 1351 Alexander VI. und No. 1355 seine Tochter Lucrezia Borgia. No. 1358 und 1359 sind von Cellini, gute, aber vom Künstler selbst überschätzte Arbeiten.

In einer besonderen Gruppe der Auslage sind die wenigen münzähnlichen Schmuckstücke des früheren Mittelalters vereinigt, deren hervorragendstes Stück die Fibel mit dem Brustbilde König Heinrich's I. bildet, vor fünfzehn Jahren als Teil eines Münzschatzes zu Klein-Roscharden im Großherzogtum Oldenburg gefunden.

Eine ähnliche Gruppe bilden die kleinen in Stein geschnittenen Porträtstücke der Renaissancezeit, unter denen auf den Kopf des Kardinal-Erzbischofs Albrecht von Mainz, des Herzogs Albrecht von Preussen und seiner Gemahlin, des Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Ansbach, Domherrn von Würzburg und des Kaisers Karl's V. aufmerksam zu machen ist.

Den Abschluß der Auslage bildet endlich eine Auswahl der Siegelstempelsammlung von mehr denn 200 Stück, welche in 6 an den Wänden hängenden Kästen ausgestellt sind. Drei derselben enthalten in ungefährer historischer Folge die deutschen, zwei die französischen und einer die italienischen Stücke. Unter den deutschen Stempeln sind die ausgezeichnetsten, abgesehen von der goldenen Bulle des Kaisers Friedrich Barbarossa, die des Herzogs Mestwin von Pommern († 1220), der Städte Andernach, Halberstadt, Elten, des Domkapitels von Trier und Worms, der Universitäten Erfurt und Wittenberg, des Berliner Domkapitels, des Herzogs Franz v. Braunschweig-Gifhorn; unter den französischen sind hervorzuheben die elfenbeinernen Stempel der Marienkirche zu Senlis und des Henricus Pisanus, Dombaumeisters von Laon, die bronzenen der Städte Condomme und Dijon, der Schöffen von Fîmes, der Bäcker von Lemans, der Juristen-Fakultät zu Paris; unter den italienischen sind zu nennen die der Städte Padua und Todi, der Pisaner auf Sardinien, des Bischofs von Faenza, Silvester della Chava.



IV.

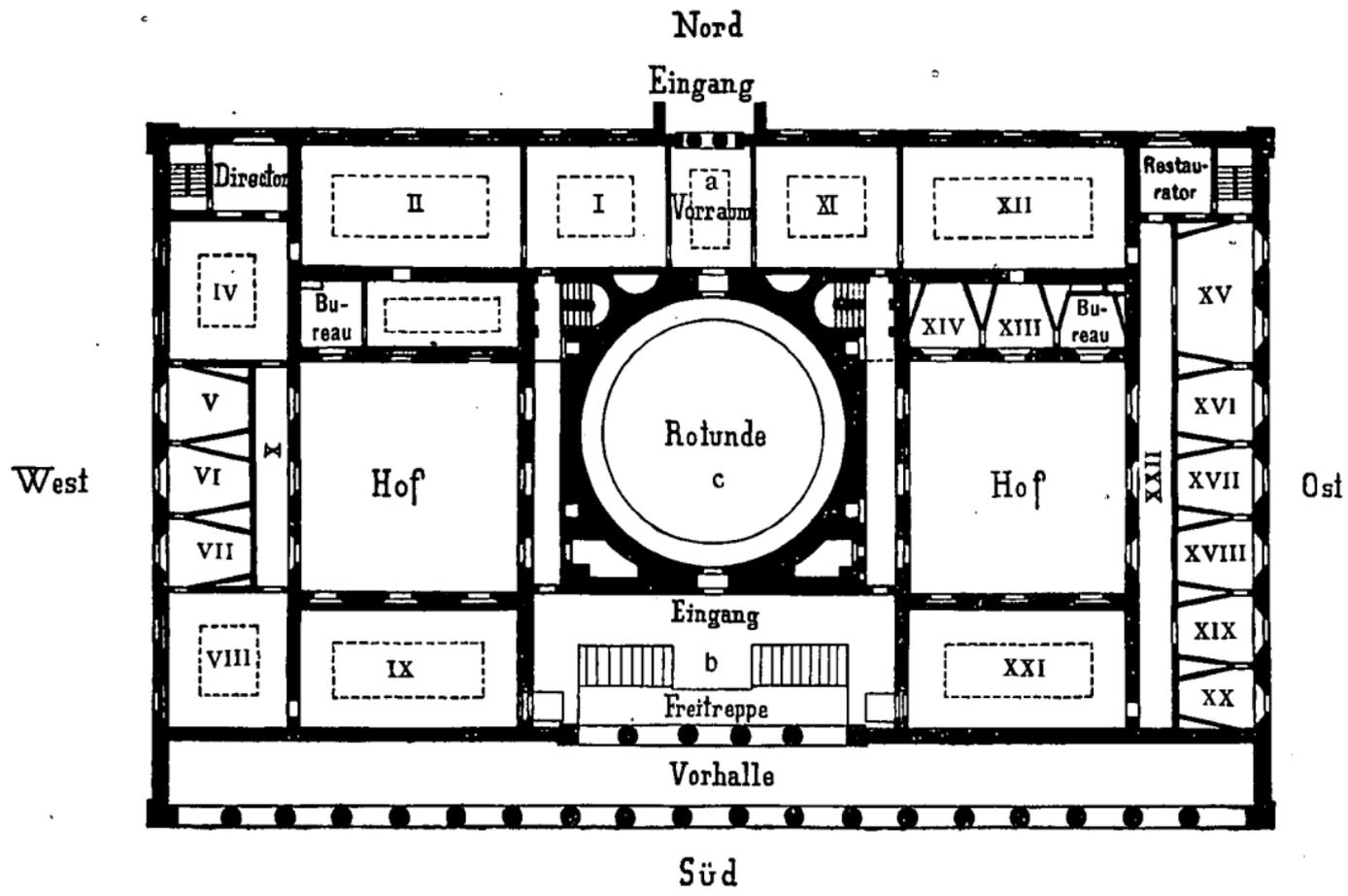
GEMÄLDE-GALERIE.

*Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde. Vierte Auflage.
Berlin, W. Spemann, 1898. Preis 1 Mark.*

Dasselbe mit 70 Lichtdrucktafeln. Geb. Preis 10 Mark.

*Verzeichnis der im Vorrat der Galerie befindlichen und
der an andere Museen abgegebenen Gemälde. Berlin, W.
Spemann, 1886. Preis 4 Mark.*

*Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin.
Mit erläuterndem Text von Julius Meyer und Wilhelm Bode.
Herausgegeben von der General-Verwaltung. Erster Band.
Berlin, G. Grottesche Verlagsbuchhandlung. Erschienen sind
seit 1888 zwölf Lieferungen. Preis per Lieferung 30 Mark.*



I.

Geschichte der Sammlung.

Die Berliner Gemälde-Sammlung ist unter den größeren Galerien des Kontinents die jüngste. Zwar hatten schon in früheren Zeiten der Große Kurfürst sowie die Könige Friedrich I. und Friedrich der Große, teils durch Einzelkäufe, teils durch Erbschaft, eine nicht unerhebliche Anzahl hervorragender Werke von älteren Meistern allmählich erworben und in ihren Schlössern zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg aufgestellt, allein den Plan einer Galeriebildung faßte und verwirklichte erst Friedrich Wilhelm III., indem er mit einer passenden Auswahl jener Gemälde zwei neu angekaufte Sammlungen zu einem Ganzen vereinigte.

Diese Sammlungen waren die Galerie Giustiniani (gegründet zu Ende des XVI. Jahrh.), welche 1815 zu Paris, und die in Berlin befindliche Sammlung des englischen Kaufmanns Solly, welche 1821 erworben wurde. Beide bedurften der Sichtung. Aus der an 3000 Gemälde zählenden Sammlung Solly wurden 677, von den 157 Giustiniani Bildern 83 für die neue Galerie bestimmt; die schon 1820 in Aussicht genommene, aber erst 1829 bewirkte Auswahl aus den K. Schlössern umfaßte etwa 350 Stücke. Dazu kamen noch 11 in den Jahren 1820—1830 gemachte einzelne Erwerbungen, von denen Fr. v. Rumohr einen Teil in Italien vermittelt hatte. Im ganzen enthielt die so gebildete Sammlung etwa 1200 Gemälde.

Ihrem Inhalte nach ergänzten sich diese verschiedenen Sammlungen zu einem lehrreichen Gesamtbilde der geschichtlichen Entwicklung der Malerei. Die Galerie Solly enthielt, neben einigen guten Meistern des Trecento, die verschiedenen italienischen Schulen des XV. Jahrh. in ganz ungewöhnlichem Umfang, vertrat daher in seltener Weise diese so bedeutenden Epochen der italienischen Malerei,

während sie aus der Blütezeit derselben, dem XVI. Jahrh., nur eine Reihe von Meistern zweiten und dritten Ranges aufzuweisen hatte. Aus der altniederländischen Schule besaß sie das Hauptwerk der Brüder van Eyck sowie einzelne Werke von Nachfolgern derselben, ferner eine Reihe charakteristischer Werke aus den verschiedenen deutschen Schulen, endlich aus der vlämischen und holländischen Schule des XVII. Jahrh. eine Anzahl Bilder kleiner Meister und einzelne bedeutendere Stücke. Die Auswahl der Sammlung Giustiniani ergab eine Folge guter Werke von den italienischen Naturalisten und Akademikern des XVII. Jahrh. Die K. Schlösser lieferten einige auserlesene Werke bedeutender italienischer Meister vom XVI. bis XVIII. Jahrh., einige Bilder aus der französischen Schule, aus der deutschen Werke von L. Cranach; insbesondere aber eine Anzahl vorzüglicher Arbeiten der vlämischen und holländischen Malerei des XVII. Jahrh. Unter den einzelnen Erwerbungen waren mehrere ausgezeichnete Bilder aus verschiedenen Schulen, namentlich zwei Gemälde von Raphael und eine Reihe von anderen Werken der italienischen Malerei, welche den Bestand der Sammlung Solly zu ergänzen vermochten.

Die so gebildete, 1830 in den oberen Räumen des Alten Museums eröffnete Gemälde-Galerie hatte ihren besonderen Charakter, der ihr unter den großen europäischen Sammlungen ihren Wert und eine selbständige Bedeutung sicherte. Sie erwies sich im eigentlichen Sinne des Wortes als eine historische Sammlung, d. h. als eine solche, die von der Geschichte der Malerei, ihrem Verlauf in den verschiedenen Schulen und Epochen, ein deutliches Bild zu geben vermochte. Keine andere Sammlung, die gleichfalls erst im XIX. Jahrh. gebildete National Gallery zu London ausgenommen, zeigt eine solche Mannigfaltigkeit der Schulen.

Dafür fehlte es ihr andererseits an jener Fülle von Meisterwerken aus den besten Epochen, die die großen Galerien von Paris, Florenz, Wien, Dresden, Petersburg und Madrid aufzuweisen haben. Diese Lücken auszufüllen, war die Galerie-Verwaltung von Anfang an eifrig bemüht; allein bei beschränkten Mitteln und der Seltenheit der

großen Meisterwerke konnte zunächst die Zahl solcher Erwerbungen nur klein sein. Unter diesen stehen die Madonna del Duca di Terranuova von Raphael, der hl. Antonius von Murillo, die Altarbilder von Andrea del Sarto und Moretto obenan. Andererseits konnten die niederländische Schule des XV. Jahrh. sowie die holländische des XVII. Jahrh. mit einer Anzahl ausgewählter Stücke bereichert werden. — Seit dem Jahre 1873 ermöglichten reichlichere Mittel größere Erwerbungen nach den verschiedensten Seiten. Von eingreifender Bedeutung war der im Jahre 1874 gemachte Ankauf der Sammlung des Herrn Barth. Suermondt in Aachen, der besten Privat-Galerie Deutschlands. Sie führte eine Reihe der immer noch mächtig vertretenen holländischen Meister sowie einige Meisterwerke der altniederländischen, deutschen und spanischen Schule der Galerie zu.

Eine nicht geringe Anzahl Bilder wurde ausgeschieden, um alle für die hiesige Sammlung irgend entbehrlichen Stücke Provinzial-Museen zuzuwenden (1884 sind ca. 500 Gemälde zur Verteilung gelangt).

Seit jener Zeit wurde die Sammlung durch regelmäßige Ankäufe noch beträchtlich vergrößert. Unter den neueren Erwerbungen sind hervorzuheben: Rembrandts Anslo (von 1641), eines seiner bedeutenden großen Doppelporträts, Dürers Madonna mit dem Zeisig, ein sehr malerisch behandeltes Frauenbildnis dieses Meisters, ferner eine große Altartafel Crivellis, das energische Porträt von Signorelli, die große Waldlandschaft Ruisdaels und mehreres Andere. Seit dem Jahre 1896 wurde die Entwicklung der Galerie gefördert durch die Thätigkeit des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins. Dieser Verein übergibt die von ihm auf Vorschlag der Galerie-Verwaltung erworbenen Kunstwerke den K. Museen zu dauernder Aufstellung und erwirbt auch Kunstwerke in der Absicht, dieselben den K. Museen zu den Ankaufrispreisen zu überlassen. Mit seiner Hilfe wurde eine Anzahl hervorragender Gemälde erworben, wie das Bildnis des Estienne Chevalier von Fouquet, das Männerbildnis des jüngeren Holbein aus der Millais-Sammlung, Rembrandts Studie nach seinem Bruder mit dem ver-

goldeten Helm und endlich sieben niederländische Bilder des XVII. Jahrh. aus der Clinton-Hope-Sammlung.

Von dem Vorraum (Plan a) scheidet sich die Galerie in zwei symmetrische Hauptteile, entsprechend der systematischen Anordnung der Gemälde in zwei Hauptgruppen. Die nach Westen gelegene Hälfte (Räume I—X) umfaßt die romanischen Schulen (d. h. die italienische, spanische und französische), die östliche Hälfte dagegen (Räume XI—XXII) die germanischen Schulen (d. h. die deutsche, holländische und vlämische). Auf beiden Seiten ist dann wieder die chronologische Folge innerhalb der Schulen möglichst eingehalten.

II.

Ueberblick über die verschiedenen Schulen und deren Hauptwerke.

Die Galerie enthält Denkmäler der Malerei von der zweiten Hälfte des Mittelalters bis zum Ausgang des XVIII. Jahrh., und zwar nur Werke der Tafelmalerei (auf Holz oder Leinwand), welche sich in ihrem technischen Verfahren, sowohl in den Darstellungsmitteln wie in der Behandlungsweise, von der Handschriften (Miniatur-) wie auch von der Wandmalerei*) wesentlich unterscheidet. Einzelne Ausnahmen, in denen für die Miniatur oder das Wandgemälde dieselbe technische Methode angewendet wurde wie für das Tafelbild, können hier außer Betracht bleiben. Die Miniatur- wie die Wandmalerei gehen der Tafelmalerei voraus und kommen früher zur Entwicklung.

Im früheren Mittelalter bediente sich die Wandmalerei öfters der Leimfarbe, welche auf die mit heißem Leim getränkte Mauerfläche aufgetragen wurde, bisweilen wohl auch des Temperaverfahrens (s. weiter unten). Zu-

*) Die Werke der Handschriften-Malerei, welche das Museum besitzt, werden im Kupferstich-Kabinet aufbewahrt. Die wenigen Wandgemälde befinden sich z. Z. teils im Kupferstich-Kabinet, teils im Magazin; verschiedene von der Wand abgenommene und auf Leinwand übertragene Fresken von Bernardino Luino sind dabei.

meist aber wurde der sorgfältig geglättete und getrocknete Bewurf mit Kalkwasser wieder angefeuchtet, darauf die Zeichnung gebracht und nun die Malerei mit Farben, die mit Wasser angerieben und mit Kalk gemischt waren, ausgeführt und, um dem Schatten mehr Kraft zu geben, mit Tempera-Farben nachgeholfen (dies das sog. „fresco secco“, im Unterschiede von dem „buon fresco“). Von diesem Verfahren unterschied sich wesentlich die eigentliche Frescomalerei, die erst seit Ende des XIV. Jahrh. in Gebrauch kam und gröfsere Uebung voraussetzte. Im Fresco wurde die Malerei mit den Erdfarben, die mit Wasser und Kalk wie bei der früheren Methode gemischt waren, unmittelbar auf dem frischen, noch feuchten Mauerkalk aufgetragen, so dafs sie mit diesem sofort sich verband und verhärtete (buon fresco); hier mußte allemal das auf dem frischen Bewurf begonnene Stück, so lange dieser noch feucht war, mithin am gleichen Tage, vollendet werden. Doch ward auch dieser Malerei bisweilen mit Tempera nachträglich mehr Vollendung und Kraft gegeben.

Die Tafelmalerei, deren dürftige Anfänge in das XI. und XII. Jahrh. zurückgehen, bediente sich bis zum Anfang des XV. Jahrh., in Italien bis gegen Ende desselben, vorwiegend der Temperatechnik, d. h. einer Mischung der Farbstoffe mit in Wasser löslichen Bindemitteln, deren Hauptbestandteil das Eigelb bildete (an Stelle der im früheren Mittelalter gebräuchlichen Eiweifs- und Harzfarben). In Italien wurde dies Bindemittel zumeist aus Eigelb und Feigenmilch, in den nördlichen Ländern aus Eigelb und Honig oder Wein hergestellt. Mit den so zubereiteten Farben wurde die Malerei auf der Holztafel, die vorher einen sorgfältig präparierten Kreidegrund erhalten hatte, ausgeführt und alsdann, nachdem sie wohl getrocknet war, mit einem Firnis überzogen. Dieser, aus einer Mischung von Harz, zumeist Bernstein oder Sandarak, mit Leinöl bestehend, hatte sowohl das Bild vor Feuchtigkeit, Staub und dergl. zu schützen, wie auch der Färbung, welche an sich glanzlos war, Schimmer und Leuchtkraft zu verleihen. Da indess die so bereiteten Farben sehr schnell trockneten, mußten vorher alle erforderlichen Töne auf der Palette

oder in besonderen Schälchen präpariert sein, dann in flachen Lagen sowohl übereinander wie nebeneinander hingesezt und durch strichelnde Behandlung, das sogenannte „Schraffieren“, insbesondere bei sorgsamer Modellierung des Fleisches, möglichst in einander übergeleitet und verbunden werden. Dies aber machte eine innige Verschmelzung der Töne und damit eine feinere Durchbildung der Form, wie auch eine gröfsere Fülle und Lebhaftigkeit der Färbung unmöglich. Da zudem die Farbe erst durch den Firnis ihre volle Tiefe und Leuchtkraft erhielt, so war es für den Maler schwer, sich von vornherein der Wirkung zu versichern. Endlich bereitete der nachträglich aufgetragene Firnis an sich mancherlei Schwierigkeiten, sofern er nur langsam trocknete und durch seinen dunklen Ton die Wirkung beeinträchtigen konnte.

Die verschiedenen Nachteile der Temperatechnik führten, als das Bedürfnis nach höherer Vollendung in der Form wie in der Färbung, zugleich mit dem Streben nach gröfserer Naturwahrheit, lebhafter hervortrat, zur Erfindung der sogenannten Oelmalerei. Zwar waren Oelfarben längst im Gebrauch, insbesondere zur Bemalung von Holzstatuen, Wappen, Geräten, Mauerflächen, sowie zu ornamentalen Zwecken, und daher kann von einer Erfindung derselben für die Tafelmalerei nicht die Rede sein. Allein ihre künstlerische Anwendung für Tafelbilder, die zugleich ihre Verfeinerung und Vervollkommnung voraussetzte, wirkte in Betracht der bedeutsamen Konsequenzen gleich einer epochemachenden Entdeckung. Es waren die Niederlande, speziell Flandern, und hier insbesondere die Brüder van Eyck (siehe unten), welche im ersten Viertel des XV. Jahrh. die neue Methode und damit die höchste Ausbildung der Tafelmalerei herbeiführten. So vollständig war die Umwälzung mittelst des neuen Verfahrens, dafs die darauf gegründete Darstellungsweise sofort zu einer Vollendung gelangte, die in mancher Hinsicht nicht wieder erreicht worden und auf die weitere Entwicklung der Malerei von größtem Einflufs gewesen ist. Die technische Neuerung bestand nicht blofs darin, dafs die Bereitung eines sehr geklärten und rascher trocknenden Firnisses,

worauf sich zuerst das Augenmerk richtete, erzielt wurde, sondern, was die Hauptsache war, sie betraf die Farben selbst. Zuerst werden die Farben wahrscheinlich in der alten Temperamischung, bald aber mit einem leicht trocknenden Oel (in der Regel Nufs- oder Leinöl) angerieben, und alle Farbtöne erhielten einzeln, ehe sie aufgetragen wurden, einen kleinen Zusatz von geeignetem Firnis. Dadurch gelang es nicht nur, die Töne in zarten Uebergängen zu verschmelzen, die mannigfachen Abstufungen des Lichts nachzubilden und der Formbildung grössere Weichheit und Vollendung zu geben, sondern der Färbung von vornherein, auch im Detail, den erforderlichen Glanz, sowie Tiefe und Leuchtkraft zu verschaffen, so dass nun das fertige Bild des nachträglichen Firnisses nicht mehr bedurfte. Eine solche Anwendung der neuen Technik setzte naturgemäss ein klares Bewusstsein höherer künstlerischer Ziele, ein tieferes Verständnis der natürlichen Formen und Lichtwirkungen voraus. Zugleich erweiterte sich der Kreis der Darstellung und umfasste bald nicht blos die ganze sichtbare Natur, sondern auch den Ausdruck des menschlichen Seelenlebens in bisher ungeahntem Umfange. — In Italien kam diese Technik erst in der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. (nach 1470) und auch dann erst allmählich in Aufnahme. Dort erfuhr sie im XVI. Jahrh., dann gleichfalls in den nordischen Ländern, mannigfache Umbildungen. Die Künstler gingen nun, um die Form noch sorgfältiger zu modellieren und herauszuarbeiten und um das Helldunkel reicher abzustufen, zum Gebrauch der reinen Oelfarbe über, die ihnen ein öfteres Uebermalen gestattete; den Firnis trugen sie dann erst auf die fertige Malerei als schützenden Ueberzug auf.

Sowohl die Temperagemälde wie die Oelbilder des XV. Jahrh. waren vorherrschend auf Holztafeln gemalt, welche bisweilen mit Leinwand bedeckt, immer aber mit einem festen glatten Kreideüberzug versehen (grundiert) wurden; der bloßen Leinwand bediente man sich nur ausnahmsweise und zu besonderen Zwecken. Erst im zweiten Jahrzehnte des XVI. Jahrh. kommt die Leinwand namentlich in Italien mehr und mehr in Gebrauch und

verdrängt schliesslich die Holztafel fast gänzlich. Dagegen wurde von der niederländischen Malerei des XVII. Jahrh. für Bilder von kleinerem und mittlerem Formate die Holztafel noch gern benutzt.

Die ältesten erhaltenen Denkmäler der abendländischen Tafelmalerei sind vom Anfange des 13. Jahrh.; ein sehr bemerkenswertes Bild dieser Art (No. 1216a) befindet sich in der Sammlung deutscher Originalsculpturen (Abteil. I). Doch ist zu jener Zeit, wie im 13. Jahrh. überhaupt, einerseits die Miniatur-, andererseits die Wandmalerei noch bei weitem vorherrschend. Und zwar bilden in den nördlichen Ländern insbesondere die Miniaturen, in Italien dagegen die Wandgemälde die maßgebende Kunst, unter deren Einfluß sich die Tafelmalerei entwickelt. Die gesamte Malerei dient in der ältesten Zeit, bis in das XV. Jahrh., vorwiegend religiösen und namentlich kirchlichen Zwecken. Wenn die Miniatur schon frühzeitig auch Werke weltlichen Inhalts zielt, und die Wandmalerei zum Schmuck der fürstlichen Schlösser, dann der Ritterburgen und der Rathäuser vielfach verwendet wird, so steht das Tafelbild im XIII. und XIV. Jahrh. fast ausschließlich — als Antependium, Flügelbild, Altartafel, Reliquienschrein u. s. f. — im Dienste der Kirche. Auch für das Privatleben bestimmt, hat es lediglich religiösen Zweck und Inhalt. Erst im XV. Jahrh. beginnt es, neben den biblischen Gestalten und Vorgängen, die Erscheinungen der natürlichen Welt, zunächst das Bildnis, selbständig zu behandeln und erweitert so immer mehr sein Stoffgebiet, indem es zugleich aus den profanen Sagenkreisen neue Vorstellungen aufnimmt.

Altdeutsche Schule. Die altdeutsche Malerei ist in ihren verschiedenen Schulen vom XIII. bis zum XVI. Jahrh. durch eine mäfsige Anzahl von charakteristischen, zum Teil bedeutenden Werken vertreten. In der älteren Zeit nimmt sie, von früheren Kunstweisen nur mäfsig beeinflusst (am meisten von der byzantinischen), eine ziemlich unabhängige Stellung ein und wird vornehmlich in der kölnischen Schule, von der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh.

an bis gegen die Mitte des XV., zu hervorragenden Leistungen fortgebildet. Sie erfährt alsdann den Einfluß der Eyckschen Schule und tritt in eine neue Bahn ein; doch nimmt sie bald wieder in den verschiedenen Landschaften eine eigentümliche Entwicklung, die sich insbesondere durch individuelle Charakteristik und Lebhaftigkeit des Ausdruckes kennzeichnet, aber auch leicht einen handwerksmäßigen Zug annimmt. Leider wird die letzte Ausbildung, wenngleich durch die großen Künstler jener Zeit auf gewissen Gebieten erreicht, durch die politischen und kirchlichen Ereignisse gestört. — Die Gemälde, welche die Entwicklung vom XIV. bis zum Ausgange des XV. Jahrh. vornehmlich charakterisieren, finden sich im Saale XI. Das schon erwähnte merkwürdige Werk aus der ältesten Epoche, wohl das bedeutendste erhaltene Tafelbild jener Zeit, aus der westfälischen Schule (Soest, um 1200—1230), hängt in der Sammlung deutscher Originalsculpturen, Abt. I. Aus dem XIV. Jahrh. stammen einige kleine Gemälde der kölnischen Schule und zwei Altarflügel aus der ihr verwandten alt-nürnbergischen Schule (vom Meister Berthold?). Aus der späteren Zeit sind einige Meister der schwäbischen Schule hervorzuheben: Barth. Zeitblom, das Staffeldbild zu einem seiner größten Altarwerke (606 A); Hans Burckmair aus Augsburg, eine hl. Familie (584); Hans Baldung Grien, mehrere kirchliche Gemälde, darunter eines seiner Hauptwerke (603 A); Christoph Amberger, zwei Bildnisse; vor allem aber der jüngere Hans Holbein mit vorzüglichen Bildnissen, darunter einem seiner Hauptwerke, dem Kaufmann Georg Gisze. Es folgen aus der niederrheinischen Schule der Meister des Marienlebens mit einer hübschen Tafel und Barth. Bruyn mit einem seiner besten Werke (No. 588). Von dem sächsischen Maler Lucas Cranach d. Aelt. zählen einige kleinere Gemälde (insbesondere No. 567a und 589) zu seinen guten Leistungen. Gut ist neuerdings auch die fränkische Schule vertreten, zumal es in den letzten Jahren gelang, eine der empfindlichsten Lücken, den oft beklagten Mangel an Werken Albrecht Dürers, auf unverhofft glückliche Weise durch

einige hervorragende Bildnisse des Meisters, worunter der berühmte Holzschuher, und die 1506 in Venedig gemalte farbenprächtige Madonna mit dem Zeisig, auszufüllen. Ferner sind hier zu erwähnen: ein Hauptbild seines Schülers Hans von Kulmbach sowie die Bilder der nach Dürer gebildeten Albrecht Altdorfer (No. 638 B—E) und Georg Pencz.

Altniederländische Schule. In der nordischen Malerei des XV. Jahrh. nimmt diese Schule die erste Stelle ein. Sie hat das eigentliche Prinzip der Tafelmalerei entdeckt und sofort die Darstellung des realen Lebens in dem leuchtenden farbigen Schein aller Dinge bis ins kleinste Detail mit meisterhafter Technik ausgebildet. Hinsichtlich dieser Schule übertrifft die Berliner Galerie durch die Zahl ausgezeichneter Werke alle anderen öffentlichen Sammlungen. Voran steht das Hauptwerk der gesamten altniederländischen Malerei: die sechs neuerdings auseinander genommenen, beiderseitig bemalten Tafeln des Genter Altarwerks der Brüder Hubert und Jan van Eyck. Hieran schliessen sich von Jan van Eyck: „Der Mann mit den Nelken“, die kleine Madonna in der Kirche, das Bildnis des Arnolfini und eines unbekannteren älteren Mannes. Dann von einem der hervorragendsten selbständigen Nachfolger der van Eyck, von Roger van der Weyden, der eine eigene brabantische Schule gründete, drei Flügelaltäre, von denen zwei zu seinen besten Werken gehören. Von einem anderen vielfach mit Roger und mit van Eyck selbst verwechselten Nachfolger van Eyck's, dem Meister von Flémalle, eine Klage am Kreuz (No. 538a). Von anderen bedeutenden Nachfolgern der van Eyck sind Albert Ouwater in dem einzigen beglaubigten Gemälde, Dierick Bouts, Petrus Cristus und Gerard David in guten Bildern vertreten. — In diesem Saal hängt auch als einziger, aber vorzüglicher Vertreter der altfranzösischen Malerei, das Portrait des Estienne Chevalier mit dem hl. Stephan von Jean Fouquet.

Besonders reich stellt sich die **Niederländische Schule** des XVI. Jahrh. dar (zum Teil in den Vorratsräumen). Dieselbe steht jedoch als Kunst einer Uebergangszeit an

künstlerischem Vermögen sowohl hinter der vorangegangenen als der nachfolgenden Malerei weit zurück und ist daher von vorwiegend historischem Interesse. Auf der einen Seite stehen die Meister, die unter dem Einflusse italienischer Vorbilder die nationale Eigentümlichkeit einbüßen, dafür aber eine neue, in der Freiheit der Darstellung und in der Formbildung entwickelte Kunst vorbereiten; auf der anderen diejenigen Meister, die mit der beginnenden Ausbildung der verschiedenen Gattungen der Kleinmalerei: des Sittenbildes, der Landschaft und des Stillebens, eine neue Kunst-Epoche einleiten. Beide Gruppen sind sehr reichlich, aber z. T. nicht in gewählten Werken vertreten. Zu der ersten zählen insbesondere Jan Gossart (Mabuse), Herri Bles, Joachim de Patinir, Jan van Scorel, Jean Belle-gambe, Marten Heemskerck, Frans Floris, Cornelis van Haarlem, Abraham Bloemaert u. A. Erfreulicher sind die mehr der Natur zugewendeten Begründer der kleineren Gattungen, die z. T. in das XVII. Jahrh. hineinreichen: die Gebrüder Brueghel, Cornelis Massys, Paulus Bril, Roelant Savery, David Vinck-Boons u. A. Vorzüglich vertreten ist durch mehrere Gemälde der seltene Meister Quinten Massys, der die niederländische Kunstweise des XV. Jahrh. im Sinne der Renaissance fort- und umbildet. Von dem Begründer der Genremalerei Lucas van Leyden finden sich drei seiner seltenen Bilder, von dem Porträtmaler Antonis Mor ein Hauptwerk aus seiner ersten Zeit.

Vlämische Schule. An ihrer Spitze steht Rubens, zugleich ihr Schöpfer und ihr Führer, indem er die vlämische Malerei zu selbständiger und den größten Kunst-Epochen ebenbürtiger Bedeutung fortbildet. Von dem großen Meister hat Berlin allerdings keine so reiche Zahl umfangreicher Gemälde aufzuweisen wie Petersburg, Wien, München und Madrid. Doch kennzeichnen die vorhandenen den Künstler nach seinen verschiedenen Seiten und haben zumeist als ganz von seiner Hand vollendete Werke einen besonderen, manche sogar einen hervorragenden Wert. Die Auferweckung des Lazarus (No. 783) ist ein treffliches Beispiel seiner großen Kirchengemälde, während die Diana auf der

Hirschjagd (No. 774), die Befreiung der Andromeda (No. 785) und das große Bacchanal (No. 776 B) die ganze Fülle von Heiterkeit und Lebenslust seiner mythologischen Darstellungen bekunden. In anderen Werken lassen sich die verschiedenen Stufen seiner fortschreitenden Entwicklung verfolgen: der hl. Sebastian (No. 798 H) kennzeichnet die Nachwirkung seines italienischen Aufenthaltes, der seine Formbehandlung läuterte, das 1881 erworbene Gemälde „Neptun und Amphitrite“ (No. 776 A), als Komposition ein Hauptwerk, vertritt wieder in anderer Weise die Zeit nach der Rückkehr des Meisters aus Italien; die schon genannten Gemälde sind aus seiner mittleren Zeit, während die hl. Cäcilie (No. 781) und die lebensgroße Figur der Andromeda (No. 776 C) ihn auf der vollen Höhe der Meisterschaft in seiner letzten Periode zeigen. Die Einnahme von Tunis (No. 798 G) gewährt als unvollendetes Gemälde Einblick in sein technisches Verfahren. — Auch von seinem größten Schüler, Antonius van Dyck, besitzt die Galerie charakteristische, zum Teil sehr bedeutende Werke, wenngleich der Meister in seinem Hauptfach, dem Bildnisse, nur spärlich vertreten ist. Es sind verschiedene Altargemälde, sowohl aus seiner ersten Zeit, da er noch ganz unter Rubens' Einfluss, dessen Weise fast noch zu überbieten versuchte (z. B. die Verspottung Christi, No. 770), als auch ein besonders schönes Werk aus seiner mittleren Periode (die Beweinung Christi, No. 788), nachdem er sich in Italien durch das Studium der dortigen großen Meister selbständiger entwickelt hatte (über seine vermutliche Beteiligung an einigen hervorragenden Gemälden des Rubens s. das Verzeichnis selbst). Ebenso sind van Thulden und Diepenbeeck durch bedeutende Bilder vertreten.

Die großen Eigenschaften der flämischen Schule, Schwung der Formen und Bewegtheit der Komposition, verbunden mit Fülle und Leuchtkraft der Färbung, geben sich auch in den Stillleben kund, sowohl im Tierstück monumentalen Umfangs wie im Blumenstrauß. In der Galerie hat diese Gattung insbesondere von Frans Snyders, Jan Fyt, Jan Brueghel, der in diese Periode über-

greift, und Daniel Seghers gute Werke aufzuweisen. — Die Porträtmalerei der Schule, zeigt nicht selten als Familienbild durch den großen Umfang und durch die festlich stattliche Erscheinung der Dargestellten sowie durch die malerische Umgebung einen ins Monumentale erhöhten Charakter. Ein wirkungsvolles Werk dieser Art ist von Cornelis de Vos vorhanden.

Weniger reich ist das vlämische Sittenbild vertreten, das in der farbigen Schilderung eines fröhlichen, von Lust und Uebermut erfüllten Volkslebens gleiche Vorzüge aufweist. Doch finden sich von dem jüngeren Teniers eine Reihe charakteristischer und zum Teil trefflicher Werke (No. 856, 866 C, 857 und 859). Von dem gleichen Meister ist das Bild No. 866 E Neptun und Amphitrite, beachtenswert, da er hier, wie öfters, die Hauptfiguren einem großen Bilde des Rubens (No. 776 A, s. S. 76) entnommen hat. Von Brouwer, dem genialen Maler des vlämischen Volkslebens, der mit treffendem Humor die feinste malerische Behandlung verbindet, ist eine in ihrer Art sehr seltene große Landschaft, in der tageshellen Wirkung treu beobachtet und von geistreicher Behandlung, hervorzuheben (853 H). — In der Landschaft repräsentieren die älteren schon genannten Meister Jan Brueghel und Paulus Brill zwei verschiedene Richtungen; der erstere die zierliche farbenreiche Schilderung des heimatlichen Landes, der zweite die mehr dekorative Darstellung der südlichen Natur mit ihrem klassischen Formenreichtum, eine Gattung, auf deren weitere Entwicklung er großen Einfluss ausgeübt hat.

Holländische Schule. Die holländische Schule zeichnet sich durch eine seltene Vollständigkeit der größeren und kleineren Meister aus. Die Künstler, welche die Anfänge dieser Schule kennzeichnen, sind schon genannt. In der weiteren Entwicklung tritt, dem holländischen Volkscharakter entsprechend, nicht (wie in der vlämischen Schule) eine einzige hervorragende Persönlichkeit als bestimmender Mittel- oder Höhepunkt hervor; vielmehr schlagen eigentümlich angelegte Kräfte verschiedene Wege ein und begründen so eine ganze Anzahl von kleineren

in sich selbständigen Gattungen. Zunächst entwickelt sich die Porträtmalerei, im Einklang mit der großen Rolle, welche die einzelne bürgerliche Persönlichkeit in dem neugegründeten Freistaate spielt. Auf diesem Felde ist neben N. Elias (No. 753 A und B, früher irrtümlich dem Th. de Keijser zugeschrieben), Jan Ravesteijn, Paulus Moreelse und J. G. Cuyp, insbesondere Frans Hals, der an der Spitze der früheren holländischen Bildnismalerei steht, in einer Reihe von Werken vertreten, welche die Entwicklung des Künstlers verfolgen lassen (insbesondere No. 800 und 801, 801 E, 766, 767, 801 G, 801 H). Er gehört zugleich durch seine Schilderung von charakteristischen Volkstypen zu den Begründern der holländischen Genremalerei; Beispiele dafür sind No. 801 A, 801 C, auch 801 D. Neben Frans Hals zeichnet sich der Amsterdamer Bildnismaler Thomas de Keijser durch mehrere treffliche Werke aus (No. 750 B und C).

Auch die reiche Entwicklung, welche die holländische Genremalerei nimmt, kommt in der Galerie zu einem sehr mannigfaltigen Ausdruck. Und zwar sowohl die frühere Periode, welche sich besonders in der Schilderung einer abenteuernden Soldateska und eines derben Bauernstandes hervorthut, als die spätere. Die letztere machte, neben einer mehr gemüthlichen Auffassung des ländlichen Treibens und der beschränkten Existenz der kleinen Leute, mit Vorliebe das gesittete Leben der bürgerlichen Klassen, des „Mijnheer“ und seines Hauses, zu ihrem Gegenstande. In dieser Gattung sind insbesondere Ter Borch, Jan Steen, Metsu, Netscher, Pieter de Hooch und der Delft'sche van der Meer zu nennen, alle gut und charakteristisch, wenn auch zumeist mit wenigen Werken vertreten. Dagegen sind die sogenannten Kleinmeister, wie Gerard Dou, Frans van Mieris, Slingeland, nur spärlich vorhanden. Hervorragende Werke von besonders gesuchten Meistern sind: von Ter Borch No. 791 G und 793, von Jan Steen No. 795 und 795 C, von Metsu No. 792, von van der Meer No. 912 B, und eine Perle des holländischen Sittenbildes, eines der schönsten Werke von Pieter de Hooch No. 820 B.

Was die Genremalerei besonders auszeichnet, ist die feine Ausbildung des Helldunkels, die zugleich die schwebende Stimmung des Vorgangs, die leise Bewegung des inneren Lebens zum Ausdruck bringt. Die dadurch bewirkte malerische Vollendung hebt die holländische Kunst auf die höchste Stufe. Und hier ist es nun doch, ähnlich wie in der vlämischen Malerei Rubens, ein über alle hinausragender Meister, Rembrandt, der diese Ausbildung des eigentlich Malerischen vollzieht und auf die Entwicklung der holländischen Schule in ihrer zweiten Periode den bestimmenden Einfluß übt. Von ihm empfängt auch die Schilderung des Sittenlebens einen höheren künstlerischen Charakter; bedeutende Meister wie Pieter de Hooch, der Delft'sche Vermeer, Nicolas Maes, Adriaan van Ostade stehen direkt unter seiner Einwirkung. Von Rembrandt selbst hat die Sammlung charakteristische, zum Teil ausgezeichnete Werke aus seinen verschiedenen Perioden aufzuweisen. Ein hervorragendes Werk des Meisters und von eigentümlichem Zauber ist das Bildnis seiner Gattin Saskia; zwei kleine Bildchen mit biblischen Darstellungen (No. 805 und 806) sind treffliche Beispiele für die Wirkung des Helldunkels in der heimlichen Geschlossenheit des Hauses. Vor allem aber sind die sechs Rembrandt, die zu den neueren Erwerbungen gehören, vorzügliche Zeugnisse der Meisterschaft aus seiner besten Zeit: „Die Vision Daniels“, von besonderem Reiz durch den poetisch-stimmungsvollen Ausdruck des Vorgangs; „Susanna mit den beiden Alten“, von blühender Färbung und Feinheit des Tons, „Joseph von Pothiphars Frau verklagt“, von unübertroffener Leuchtkraft des Kolorits, „die Predigt Johannis des Täufers“, eine der figurenreichsten Darstellungen des Meisters, vielleicht Vorlage für eine nicht ausgeführte Radierung ähnlich dem berühmten Hundertguldenblatt, der „Anso“, der den bedeutendsten Werken des Meisters an die Seite zu stellen ist, und endlich „Rembrandts Bruder mit dem Goldhelm“. Rembrandt-Schüler sind zum Teil gut vertreten.

Die Landschaft, welche in der Schilderung der heimatlichen Natur jetzt auch die Stimmungen des atmosphärischen Lebens charakterisiert, hat in der Sammlung

ihre tüchtigsten Vertreter. Von Jacob van Ruisdael finden sich unter anderem zwei Fernsichten von Haarlem, eine große, stürmisch bewegte See und eine sumpfige Waldlandschaft, die zu seinen besten Werken zählen; von A. van der Neer eine ganze Reihe von z. T. erlesenen Stücken; von dem auf dem Kontinente seltenen Philips de Koninck eine holländische Flachlandschaft mit weit ausgedehnter Ferne, zugleich ein bedeutsames Zeugnis für den Einfluß Rembrandts auf diesem Gebiet der holländischen Malerei; von Everdingen zwei feine Bildchen mit norwegischen Motiven; eine vorzügliche Dünenlandschaft vom Haarlemer van der Meer. Auch Hobbema, J. van Goijen, Hackaert, Joris van der Hagen, S. van Ruijsdael sind charakteristisch vertreten. — Nicht minder zeichnet sich durch gute Werke der besten Meister die mit dem Hirten-, Jagd- und Tierleben verbundene Landschaftsmalerei aus, eine Gattung, welche in Holland zu vollendeter Meisterschaft ausgebildet wurde. Insbesondere sind hier die Werke von Paulus Potter (No. 672 A), Aalbert Cuijp (No. 681 B), Adriaan van de Velde (No. 922 B u. a.), Karel du Jardin (No. 848 E und F), Philips Wouwerman (No. 899), Nicolaes Berchem (No. 986), Hendrik Mommers hervorzuheben. Auch das zu einer besonderen Gattung ausgebildete Architekturstück, ebenso das Seebild hat tüchtige Meister aufzuweisen. Für das erstere sind namentlich Barth. van Bassen (No. 695) und Emanuel de Witte (No. 898) zu nennen; im zweiten ist Ludolf Bakhuisen (No. 895) und Jan van de Cappelle, letzterer mit einem vorzüglichen Bilde (No. 875 A) vertreten, während von dem Hauptmeister dieser Gattung, Willem van de Velde, nur Werke zweiten Ranges vorhanden sind. Besonders reich und gut finden sich die verschiedenen Arten des Stillebens, welche der Holländer mit jener Liebe und Sorgfalt gepflegt hat, die er dem Schmuck und Geräte seines reich ausgestatteten Hauses, den Blumen und Früchten seines wohlversorgten Gartens zuwandte. Treffliche Beispiele bieten die Gemälde von Jan Weenix (No. 974 A, und namentlich No. 919 B), W. Kalf, Jan de Heem (No. 906 und 906 B), Jan van Huijsum

(No. 972 A und B), Rachel Ruijsch und A. van Beijeren.

Italienische Schule. Die italienische Schule ist in einer Weise vertreten, die der Galerie ein ganz besonderes Interesse verleiht. Die bedeutsamen Anfänge, welche die Kunst des Trecento ausmachen und durch eine neu erwachte selbständige Natur-Anschauung eine neue Gestaltungsweise und damit die große Zeit der Malerei vorbereiten, sind durch eine große Anzahl lehrreicher Beispiele gekennzeichnet: und zwar für die beiden Hauptschulen der Epoche, sowohl für die florentinische wie die sienesische. Von Giotto selbst, dem großen florentinischen Meister und Hauptbegründer der neuen Entwicklung, hat die Galerie ein kleines, ihm neuerdings zugeschriebenes Werk aufzuweisen; von einem seiner Schüler, Taddeo Gaddi, der dem Meister besonders nahestand, ein sehr bemerkenswertes Triptychon (No. 1079), sowie ein Paar Tafeln, zu einer größeren Folge gehörig, denen Kompositionen Giottos zu Grunde liegen (No. 1073 und 1074). Charakteristisch für die Schule Giottos ist auch die Madonna von Agnolo Gaddi. Ferner sind Giottos Nachfolger, welche nach der Seite der Lienienführung und des Colorits die Malerei ihrer weiteren Ausbildung zuführen, Orcagna, Spinello Aretino, Lorenzo Monaco, wenigstens in guten Schulbildern vertreten. Sehr beachtenswert ist ein reizendes Altärchen von Bernardo da Firenze (No. 1064), das zugleich den Einfluss der Sienesen zeigt. — Noch besser stellt sich die Schule von Siena dar, besonders anziehend durch den Liebreiz ihrer Bildungen, der sich auch in der Färbung ausspricht. Von dem Hauptwerk der Schule, das ihre bedeutsamen Anfänge und für Siena den Uebergang zu der neuen großen Epoche der Malerei bezeichnet, von dem umfangreichen Altarwerke des Duccio (in den Jahren 1308—1310 für den Dom von Siena gemalt), besitzt die Galerie ein Predellstück, das von ganz besonderem Interesse ist (No. 1062 A). Dann finden sich von Lippo Memmi, der nach Duccio neben Simone Martini zu den Führern der Schule gehört, zwei Madonnenbilder vor (davon No. 1081 A mit seinem Namen bezeichnet), ferner von den Nach-

folgern, die für Siena Bedeutung erlangt haben, insbesondere von Pietro Lorenzetti und Bartolo di Maestro Fredi, echte Werke sowie eine Anzahl guter Schulstücke. Auch die sienesische Malerei des Quattrocento, die wir hier anschließen, weil sie mit der großen Entwicklung der neuen Epoche nicht Schritt zu halten vermochte, hat charakteristische Erzeugnisse aufzuweisen, namentlich Werke von Sassetta (No. 1122), Neroccio di Bartolommeo (No. 1097 B), Giovanni di Paolo (No. 1007 A). Endlich sind noch andere Schulen und Meister, die im Trecento neben Florenz und Siena eine sekundäre Stellung einnehmen, in der Galerie vertreten: Alegrretto Nuzi von Fabriano, Barnaba von Modena, die altvenezianische und altpaduanische Schule.

Insbesondere aber liegt in dem Besitz von großen und kleinen Werken aus der bedeutsamen Periode des Quattrocento eine Stärke der Sammlung. Von den führenden Künstlern des XV. Jahrh. wurde bald eine hohe Meisterschaft erreicht, indem sich mit der plastischen Durchbildung der Formen, dem großen monumentalen Zug, dem immer weitere Gebiete umfassenden Studium der Natur eine immer zunehmende Herrschaft über die Darstellungsmittel verband. Aus dieser Zeit hat die Galerie in seltener Vielseitigkeit Werke aller namhaften Schulen aufzuweisen, darunter solche, die über die historische Bedeutung hinaus ein tieferes künstlerisches Interesse gewähren. Daher ist die hiesige Sammlung vornehmlich geeignet, von der vielseitigen und umfassenden Entwicklung des XV. Jahrh. eine deutliche Vorstellung zu geben. Doch bleibt dabei zu berücksichtigen, daß diese Kunst, die Venezianische Schule ausgenommen, vor allem in der Wandmalerei („buon fresco“) zu Leistungen von höchstem künstlerischem Werte sich erhoben hat, während sie in den Tafelbildern noch schüchtern und mit sichtbarer Anstrengung ein neues Gebiet betritt.

Aus der toscanischen Schule, die ein Hauptglied in der Kette jener Entwicklung bildet, sind Hauptwerke vorhanden von Masaccio, Fra Angelico, dessen Jüngstes Gericht (No. 60 A, neuere Erwerbung) zu den schönsten

Werken des durch die hohe Anmut seiner Gestalten wie durch den Ausdruck innig reiner Empfindung ausgezeichneten Meisters gehört; ferner von Benozzo Gozzoli, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Raffaellino del Garbo, Piero di Cosimo, zum Teil von selbständigem und großem künstlerischen Reiz (z. B. No. 106, 69, 98, 90). Auch von Domenico Ghirlandajo, der für Florenz einen der Höhepunkte des Quattrocento bedeutet, finden sich charakteristische Leistungen. Andererseits zeigt sich die Bedeutung der Schule in Werken der seltensten Art. Dahin zählen die Madonna von Verrocchio (No. 104 A), die den Einfluss der Bronze-Plastik und ihrer Formenstrenge auf die Malerei bekundet, und von Piero Pollaiuolo die Verkündigung und der David (erworben 1890), ein interessanter Versuch zur Einführung der Oeltechnik. — Neue Elemente bringt die umbrisch-toscanische Schule hinzu, in der perspektivischen Behandlung der Form, in der Durchbildung des Nackten, in der Sättigung und Leuchtkraft der Färbung. Auf diesem Felde treten Fiorenzo di Lorenzo, Melozzo da Forlì und besonders Signorelli hervor, der letztere mit ausgezeichneten Werken, die an die höchste Blütezeit nahe heranreichen. — Aus der umbrischen Schule finden sich Bilder von Gentile da Fabriano, Bonfigli, Pinturicchio, Spagna, Bertucci; doch fehlt noch der Führer der Schule, Perugino. — Von der oberitalienischen Malerei ist die Schule von Padua durch deren Begründer Francesco Squarcione und ihren Führer Mantegna, den Meister perspektivischer Formendurchbildung und scharfer Charakteristik, gut vertreten; mehr noch gilt dies für die verwandten Schulen von Bologna und Ferrara, aus welchen die Galerie u. a. das Hauptwerk des Cosma Tura von hohem phantastischen Reize besitzt (No. 111). — Einen sehr bedeutsamen Gang nimmt die Entwicklung der venezianischen Schule, indem sie mit Einführung der neuen Technik durch Tiefe und Leuchtkraft des Kolorits die malerische Darstellung vollendet. Auch dafür bietet die Galerie bezeichnende Beispiele. Aus der frühen Zeit ist ein sehr seltener Meister vertreten: der

Veroneser **Vittore Pisano**, der als vortrefflicher Porträtist (besonders durch seine Medaillen berühmt) und als scharfer Beobachter des Naturlebens auf den Fortgang der Schule von Einfluss gewesen ist. Von **Antonello da Messina**, der die ausgebildete Oelmalerei nach Venedig bringt, finden sich mehrere jener ausgezeichneten Bildnisse, die den Meister neben die grössten Künstler aller Zeiten stellen. Von dem eigentlichen Führer der Schule, **Giovanni Bellini**, und den unter seinem Einfluss stehenden Zeitgenossen, wie **Cima** und **Carpaccio**, von den kleineren Meistern der Schule und den mit den Bellini wetteifernden **Vivarini**, sowie von dem eigenartigen **Carlo Crivelli** sind eine Reihe von Werken vorhanden, darunter einzelne treffliche Leistungen (so der von Engeln betrauerte Christus von **Giov. Bellini**, No. 28, das grosse Altarbild des **Luigi Vivarini**, No. 38 und das kürzlich erworbene grosse Madonnenbild von **Carlo Crivelli**, No. 1156 A). Endlich sind aus der lombardischen Schule, die sich im Helldunkel auszeichnet, einige Meister, darunter **Ambrogio Borgognone**, gut vertreten.

Dagegen findet sich von hervorragenden Werken aus der Blütezeit der italienischen Malerei nur eine kleine Anzahl, eine empfindliche, wohl nicht mehr auszufüllende Lücke. Immerhin vermag das Vorhandene eine Vorstellung von der grossen Periode zu geben. Von **Raphael** mehrere anziehende Jugendwerke, die seine Entwicklung innerhalb der umbrischen Schule und über dieselbe hinaus charakterisieren (No. 146, 247 A, 248); von **Fra Bartolommeo** und seinem Freunde **Albertinelli** ein grosses Altarbild; die Tafel von **Andrea del Sarto** (No. 246), von **Franciabigio**, dem Freunde und Arbeitsgenossen **Andreas**, zwei gute Bildnisse, sowie von dem späteren trefflichen Bildnismaler **Bronzino** das Porträt des **Ugolino Martelli** und, eine der neueren Erwerbungen, das Bildnis der **Eleonore von Toledo**. Ferner aus der lombardischen Schule vor allem ein höchst beachtenswertes Altarbild, das neuerdings aus dem Vorrat hervorgeholt worden ist, früher nur für ein Werk aus der Mailändischen Schule galt, aber wohl im wesentlichen als eigenhändiges Werk des grossen Meisters

Leonardo da Vinci angesprochen werden darf (No. 90 B); ein Jugendwerk des Gaudenzio Ferrari (No. 213), ein gutes Gemälde des seltenen Boltraffio (No. 207), die Caritas von Sodoma (No. 109); vor allem aber ein Hauptbild des Correggio, Leda mit ihren Gespielinnen (No. 218). Aus den Schulen von Bologna und Ferrara mehrere Bilder von Franc. Francia und seinen Schülern, von Dosso Dossi, Garofalo und Mazzolino. — Den Höhepunkt der venezianischen Schule bezeichnen mehrere Bildnisse von Tizian, darunter das des Töchterchens des Roberto Strozzi; dazu seit 1891 ein männliches Bildnis von Giorgione, weiter einige Gemälde des in Galerien selten vertretenen Sebastiano del Piombo, zu denen neuerdings das vortreffliche Bildnis einer jungen Römerin aus Schloß Blenheim hinzugekommen ist, ein Bild, das uns die Kunst des Cinquecento in ihrer schönsten Blüte vergegenwärtigt; ferner verschiedene Altartafeln von Paris Bordone, Tintoretto und Lorenzo Lotto; von letzterem noch zwei treffliche Bildnisse; endlich auch profane Malereien zum Palastschmuck von Paolo Veronese und Tintoretto. Vorzüglich ist die an die Venezianer sich anschließende Schule von Brescia in ihren besten Meistern Moretto (Bonvicino), Romanino und dem seltenen Savoldo vertreten; die Altartafel des ersteren (No. 197) gehört zu seinen schönsten Werken.

Die Nachblüte der italienischen Kunst im XVII. Jahrhundert, jetzt freilich weniger geschätzt als früher, ist in der Sammlung zum Teil sehr gut vertreten; sowohl die akademische Richtung von ihrer besten Seite in einem Hauptwerke von Guido Reni (No. 373) und einem ausgezeichneten Bildnisse von Carlo Maratti, wie die naturalistische Gegenströmung in Caravaggio, sowie in Ribera und Salvator Rosa. — Endlich zeigt sich der letzte Aufschwung der italienischen Malerei (am Ende des XVII. und im XVIII. Jahrh.) von künstlerischem Wert durch das Verständnis farbiger dekorativer Wirkung und durch virtuose Behandlung unter dem Einfluß der venezianischen Meister; ein Hauptbild von Luca Giordano, vortreffliche Werke von Tiepolo und eine Ruinen-Land-

schaft von G. P. Panini, sowie Städte-Ansichten von Belotto sind hier hervorzuheben.

Spanische Schule. Durch einige Hauptwerke der größten Meister der Blütezeit, der ersten Hälfte des XVII. Jahrh., ist die spanische Schule vertreten. Ihre Meisterschaft besteht in der malerischen, auf Helldunkel und Kraft oder auf Feinheit des Tons gerichteten Behandlung, mit der sich lebensvoller Naturalismus, energische Charakteristik und öfters der ergreifende Ausdruck gesteigerter religiöser Empfindung wirksam verbinden. Zu beachten sind besonders ein großes Bild von Zurbaran, der Feldhauptmann Borro und das schöne Frauenbildnis von Velazquez, sowie die Verzückung d. Hl. Antonius von Murillo, die zu den schönsten Werken des Meisters zählt. Von den namhaften Zeitgenossen und Schülern dieser großen Meister, Alonso Cano, Carreño und Cerezo hat die Galerie einige gute Werke aufzuweisen.

Französische Schule. Auch die französische Schule umfaßt nur eine kleine Anzahl von Gemälden, doch giebt diese kleine Zahl von der Entwicklung der französischen Malerei des XVII. und XVIII. Jahrh. ein nahezu vollständiges Bild. Von Nicolas Poussin finden sich einige mythologische Darstellungen, glückliche Beispiele seiner edlen Formgebung und auf stilvolle Größe gerichteten Kompositionsweise; namentlich aber ist die Ansicht von Acqua acetosa nicht nur sein Hauptwerk in dieser Gattung, sondern eines der schönsten Werke der klassischen Landschaftsmalerei überhaupt. Von Claude Lorrain zwei italienische Landschaften. Von Charles Lebrun, dessen umfangreiche historische Kompositionen jetzt wenig geschätzt sind, ist ein großes Familienporträt vorhanden, vielleicht das bedeutendste seiner Werke. Von den Bildnismalern, welche die Persönlichkeit von ihrer glänzenden Seite und in lebhafter, der Welt zugewendeter Beweglichkeit anziehend zu schildern wissen, sind mehrere Hauptmeister mit einzelnen, aber ausgewählten Stücken vertreten: Pierre Mignard, Nic. Largillière, Hyacinthe Rigaud und Antoine Pesne; letzterer am Berliner Hofe von Friedrich dem Großen beschäftigt, der die zu hoher Meisterschaft gelangte

Kunst seiner Zeit wohl zu schätzen wußte. — Ebenso finden sich von Antoine Watteau, der das heitere lebensfrohe Treiben der Gesellschaft jener Zeit inmitten der anmutigen Natur mit vollendetem malerischem Reiz darstellte, zwei treffliche Gemälde (eine große Anzahl seiner Werke sowie von Bildern seiner Nachfolger bewahren noch die königlichen Schlösser); während von den Malern, die, dem Zuge des Zeitalters folgend, bald mit derberem Reiz die unverhüllte Sinnlichkeit, bald die sinnliche Anmut in einem Schleier gleichsam von Empfindsamkeit und Unschuld wohl zu schildern verstanden, nur J. B. Greuze in einem charakteristischen Bild vorhanden ist.

III.

Die Hauptwerke der verschiedenen Schulen nach ihrer räumlichen Folge.

Der Besucher betritt die Galerie am besten von dem Eingangsraum (a) aus, wendet sich zunächst nach rechts, zum westlichen Flügel und durchwandert hier die Räume der Folge nach von I—X; geht dann zurück, wieder durch den Eingangsraum (a) und nun zum östlichen Flügel, durch die Säle und Kabinette von XI—XXII. Die Umschau erfolgt in den Sälen, wie in den Kabinetten immer von der dem Eintretenden rechts liegenden Wand. — In der Rotunde (c) sind die Teppiche nach den Kartons von Raphael ausgestellt.

Rotunde (c). Die Teppiche nach den Kartons von Raphael.

Papst Leo X. bestellte bei Raphael zehn Kartons, um danach in den Niederlanden (durch Peter van Aelst zu Brüssel) Tapeten in Gold, Seide und Wolle wirken zu lassen, die bei kirchlichen Festen zum Schmuck der unteren Wände der sistinischen Kapelle dienen sollten. Diese Tapeten werden noch heute in einem Saale des Vatikans aufbewahrt. Mit Ausnahme einer minder bedeutenden Darstellung (Paulus und Silas im Gefängnis während eines Erdbebens) ist die hier aufgestellte Folge der römischen gleich und auch in denselben Stoffen, gleichzeitig, in derselben

Fabrik ausgeführt worden. Früher im Besitze Heinrichs VIII. von England, bildete sie bis zum Tode Karls I. eine der Hauptzierden des königlichen Palastes zu Whitehall. Bei der Versteigerung der Kunstschatze jenes Königs gelangte sie nach Spanien, von da 1823 nach England zurück, woselbst sie im Jahre 1844 angekauft worden ist.

1244. Der Tod des Ananias. Petrus, von acht Aposteln umgeben, spricht von einer erhöhten Bühne herab das göttliche Strafgericht über Ananias aus, der, im Vordergrunde zusammengestürzt, seinen Geist aushaucht.
1245. „Weide meine Schafe“. Links Christus in lichten Gewändern, mit der Rechten auf den vor ihm knieenden Petrus, mit der Linken auf eine Heerde Schafe in der Landschaft deutend. Ringsum die Apostel.
1246. Paulus und Barnabas in Lystra. Links vor einer Säulenhalle Paulus, der voll Entrüstung, daß man ihnen als Göttern Opfer darbringen will, sein Kleid zerreißt. Hinter ihm Barnabas, Gott bittend, solchen Greuel von ihnen abzuwenden. Rechts das Wunder der Heilung des Lahmen. In der Architektur des Hintergrundes ein Standbild des Merkur, für den das Volk den Paulus genommen hat.
1247. Der Zauberer Elymas mit Blindheit geschlagen. Links Paulus, der mit erhobener Hand auf Elymas deutend, die Worte spricht: „Du sollst blind sein.“
1248. Die Bekehrung des Paulus. Der vom Pferde gestürzte Paulus blickt am Boden liegend zu Christus empor, welcher ihm, von vier Engeln umgeben, erscheint.
1249. Paulus predigt zu Athen im Areopag. Links der auf der Höhe einiger Stufen stehende Paulus, die Arme in der Begeisterung der Rede erhoben. Hinter ihm drei Philosophen verschiedener Schulen. Zunächst im Mittelgrunde mehrere Sophisten über den Inhalt der Rede in lebhaftem Streit.

1250. Die Steinigung des heiligen Stephanus. Der auf die Knie gesunkene Heilige blickt mit ausgebreiteten Armen zu Gott Vater und Christus empor, welche ihm in einer Engelsglorie erscheinen.
1251. Der wunderbare Fischzug. Petrus, in dem Schiffe zur Rechten, ist vor Christus in Erstaunen über das Wunder, das er erkennt, auf die Knie gefallen; hinter ihm sein Bruder Andreas. In dem zweiten Schiffe wird das überfüllte Netz emporgezogen.
1252. Die Heilung des Lahmen. Unter der Säulenhalle des Tempels von Jerusalem hat Petrus die Hand eines elenden Krüppels zu seinen Füßen, welcher voll Vertrauen zu ihm emporschaut, ergriffen, und spricht zu ihm: „Stehe auf und wandle“.
-

Eingangsraum a. Wechselnde Ausstellung der Neuerwerbungen.

326. Paolo Caliari, gen. Veronese, Mittelbild eines Deckengemäldes: Jupiter, Juno, Cybele und Neptun.
-

Oberlichtsaal I. Florentinische und umbrische Schule des XV. Jahrhunderts.

98. Raffaellino del Garbo, Thronende Madonna mit Heiligen, Jugendwerk, dem Filippino noch nahestehend.
- *106. Sandro Botticelli, Madonna mit den beiden Johannes, ernstes, farbenreizendes Meisterwerk der mittleren Zeit.
88. Domenico Ghirlandajo und Francesco Granacci, Maria und Kind in der Herrlichkeit mit Heiligen.
103. Lorenzo di Credi, Maria von Aegypten.
204. Piero di Cosimo, Anbetung der Hirten.
102. Sandro Botticelli, Thronende Maria von Engeln umgeben.
- *73. Piero Pollajuolo, Verkündigung; im Hintergrunde das Arnenthal mit der Stadt Florenz.

129. Fiorenzo di Lorenzo, Maria mit dem Kinde; hervorragendes Werk unter Verrocchios Einfluß.
 *69. Fra Filippo Lippi, Maria das Kind verehrend; ein Hauptbild des Meisters aus seiner mittleren Zeit.
 1124. Botticelli, Venus.
 107. Piero di Cosimo, Venus, Amor und Mars.
 96. Filippino Lippi, Christus am Kreuz von Maria und Franziskus verehrt.
 95. Fra Filippo Lippi, Maria als Mutter des Erbarmens.
 1128. Botticelli, Der hl. Sebastian, Jugendwerk.

Oberlichtsaal II. Umbrische und oberitalienische Schulen des XV. Jahrhunderts.

1614. Piero della Francesca (?), Porträt eines jungen Mädchens.
 115 A. Francesco Cossa, Allegorische Figur, der Herbst (?).
 *1156 A. Carlo Crivelli, Thronende Madonna mit Heiligen, hervorragendes Werk des Meisters, in dem sich der Einfluß des Mantegna noch deutlich ausspricht.
 *111. Cosma Tura, gen. Cosmè, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen; Hauptwerk des Meisters.
 1170. Marco Zoppo, Thronende Madonna zwischen vier Heiligen; Hauptwerk des Meisters.
 *79 C. Luca Signorelli, Männliches Bildnis; durch die strenge Formgebung und die malerische Auffassung ein Werk ersten Ranges.
 *29. Andrea Mantegna, Darstellung Christi (Leimfarbe); frühes treffliches Werk.
 9. Derselbe, Bildnis des Kardinals Luigi Scarampi.
 *112. Lorenzo Costa, Darstellung Christi im Tempel (1502).
 52. Ambrogio Borgognone, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.
 *38. Luigi Vivarini, Thronende Madonna mit Heiligen; Hauptwerk aus des Meisters späterer Zeit (1501).
 23. Vittore Carpaccio, Einsegnung des hl. Stephanus zum Diaconen (1511).
 44. Bartolommeo Montagna, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.

- *79. Luca Signorelli, Zwei Flügelbilder eines Altars.
- *79 A. Derselbe, Pan als Gott des Naturlebens und als Meister der Musik mit seinen Begleitern. Charakteristisch für die Behandlung der antiken Mythologie im Sinne der Renaissance.
- 54, 54 A. Melozzo da Forli, Allegorische Darstellung der Pflege der Wissenschaften am Hofe von Urbino. — Aus dem Cyclus von Gemälden, der sich im herzoglichen Palast zu Urbino befand; zwei andere Stücke in der National-Gallery zu London.
- 139. Giovanni Santi (der Vater Raphaels), Thronende Maria zwischen vier Heiligen, links der Stifter knieend.

Oberlichtsaal III. Italienische Schulen des XIV. und XV. Jahrhunderts.

- 18 A. Antonello da Messina, Männliches Bildnis.
- 1180. Gentile Bellini, Maria mit dem Kinde und Stiftern.
 - 5. Antonio Vivarini, Anbetung der Könige.
- 1058. Derselbe, Leben der Maria in sechs Bildern.
- 1130. Gentile da Fabriano, Maria mit dem Kinde, Heiligen und Stifter.
- 1177. Giovanni Bellini, Maria mit dem Kinde.
 - 25. Antonello da Messina, Männliches Bildnis.
 - 8. Derselbe, Der heilige Sebastian.
 - 60. Fra Giovanni da Fiesole, Thronende Madonna.
 - 62. Derselbe, Verklärung des heil. Franciscus.
 - 61. Derselbe, Die Heiligen Dominicus und Franciscus.
- *95 A. Vittore Pisano, Anbetung der Könige.
- *79 B. Luca Signorelli, Maria von Elisabeth begrüßt.
 - *15. Cima da Conegliano, Marcus heilt die verwundete Hand des Schusters Anianus.
 - *20. Marco Basaiti, Altarbild. Die Heiligen Hieronymus, Johannes der Täufer und Franciscus. In der Lunette: Maria mit dem Kinde und Heiligen.
 - 51. Ambrogio Borgognone, Maria mit dem Kinde.
 - *2. Cima da Conegliano, Thronende Maria mit Heiligen. Hauptwerk des Meisters.

- 27 A. Francesco Squarcione, Maria mit dem Kinde. Eines der wenigen beglaubigten Werke des Meisters, der als Lehrer Mantegnas und Begründer der Schule von Padua bemerkenswert ist.
- *1062 A. Duccio di Buoninsegna, Gemälde in drei Abteilungen: Mittelbild: die Geburt Christi: Seitenbilder: die Propheten Jesaias und Hesekiel.
- *1079. Taddeo Gaddi, Kleiner dreiteiliger Flügelaltar.
1039. Nachfolger des Orcagna, Dreiteiliger gotischer Altar.
1067. Lippo Memmi, Maria mit dem Kinde.
- 58 A u. B. Masaccio, Anbetung der Könige und Martyrium des hl. Johannes d. T. und Petrus.
- 58 C. Derselbe, Wochenstube einer vornehmen Florentinerin.
1162. Gregorio Schiavone, Thronende Maria mit dem Kinde.

Oberlichtsaal IV. Italienische Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

207. Gio. Ant. Boltraffio, Die hl. Barbara.
- *90 B. Leonardo da Vinci, Der auferstehende Christus mit den Hl. Leonardo und Lucia.
213. Gaudenzio Ferrari, Verkündigung; frühes, besonders anmutiges Werk.
122. Francesco Raibolini, gen. Francia, Maria mit dem Kindē und Heiligen (1502).
249. Fra Bartolommeo della Porta und Mariotto Albertinelli, Himmelfahrt der Maria, unten am Grabe sechs Heilige.
243. Benvenuto Tisi, gen. Garofalo, Der büßende Hieronymus.
46. Francesco Morone, Maria mit dem Kinde.
- *246. Andrea del Sarto, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen; ein Hauptwerk des Meisters, von Vasari beschrieben.
125. Francesco Francia, Hl. Familie; eines seiner frühesten Werke.
-

Kabinet V. Italienische Schulen des XVI. Jahrhunderts.

- *153. Lorenzo Lotto, Bildnis eines Architekten; hervorragendes Werk der mittleren Zeit.
- *166. Tiziano Vecellio, Des Künstlers Tochter Lavinia; berühmtes Bild des Meisters aus seiner mittleren Zeit.
- *338 A. Agnolo Bronzino, Bildnis des Ugolino Martelli; treffliches Werk.
- 338 B. Derselbe, Bildnis der Eleonore von Toledo.
- *248. Raffaello Santi, Maria mit dem Kinde, genannt Madonna di Casa Colonna; unvollendet, um 1507/8.
- *12 A. Giorgio Barbarelli, gen. Giorgione, Männliches Bildnis.
- 109. Gio. Ant. Bazzi, gen. Sodoma, Caritas.
- 245 A. Francesco Bigi, gen. Franciabigio, Bildnis eines jungen Mannes.
- *247 A. Raphael, Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes dem Täufer, genannt Madonna del Duca di Terranuova. Um 1505; das schönste Werk des Meisters in der Sammlung.
- *245. Franciabigio, Bildnis eines jungen Mannes (1522).
- 145. Raphael, Maria mit dem Kinde und Heiligen um 1502/3.
- 141. Derselbe, Maria mit dem Kinde, gen. Madonna Solly; Jugendwerk um 1501.

Kabinet VI. Italienische Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts.

- 137 A. Benedetto Bonfigli, Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln; dem Fra Angelico verwandt.
- *18. Antonello da Messina, Bildnis eines jungen Mannes; eines der anziehendsten Bilder des Meisters.
- 27. Mantegna (?), Maria mit dem Kinde. Auf dem gemalten Rahmen zwischen Cherubköpfen Engel mit den Leidenswerkzeugen.
- *28. Giovanni Bellini, Der tote Christus zwischen zwei Engeln, schönes Jugendwerk unter dem Einfluss Mantegnas.
- 32. Vincenzo Catena, Bildnis des Grafen Raimund Fugger.

- *60 A. Fra Giovanni da Fiesole, gen. Angelico, Das jüngste Gericht; linker Flügel: das Paradies; rechter Flügel: die Hölle. Ein Hauptwerk des Meisters.
 17. Cima da Conegliano, Maria mit dem Kinde.
 21. Dom. Ghirlandajo, Judith mit ihrer Magd (1489).
 106 A. u. B. Botticelli, Simonetta, die Geliebte des Giuliano de' Medici, und Giuliano de' Medici.
 104 A. Raffaellino del Garbo, Maria und Kind mit Engeln; Meisterwerk des Künstlers.
 *90. Andrea del Verrocchio, Maria mit dem Kinde. Unvollendet; bei der Seltenheit der Gemälde des Meisters von besonderem Interesse.
 73 A. Piero Pollajuolo, Der jugendliche David.
-

**Kabinet VII. Italienische und Französische Schulen
 des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.**

- *503 B. u. C. Bernardo Belotto, Der Marktplatz zu Pirna; Das Oberthor zu Pirna.
 *163. Tizian, Bildnis des Künstlers im Alter von etwa 80 Jahren.
 426 A. Carlo Maratti, Brustbild eines jungen Mannes (1663).
 468. 470. Antoine Watteau, Die französische Komödie, Die italienische Komödie.
 190. Johannes Stephan von Calcar, Bildnis eines jungen Mannes.
 494 C. Jean-Baptiste Greuze, Kleines Mädchen (1787).
 *197 B. Giac. Palma d. Ae., gen. Palma Vecchio, Weibliches Bildnis.
 *301. Tizian, Bildnis eines jungen Mannes.
 *259 B. Sebastiano del Piombo, Bildnis einer jungen Römerin; Meisterwerk aus dem Beginn der römischen Zeit.
 161. Tizian, Der Venezianische Admiral Giovanni Moro.
 *320. Lorenzo Lotto, Bildnis eines jungen Mannes (1525).
 459 A. Gio. Batt. Tiepolo, Verteilung des Rosenkranzes durch den hl. Dominicus, Skizze zur Decke der Gesuati zu Venedig.
-

Oberlichtsaal VIII. Venezianische Schule des XVI. Jahrhunderts.

191. Paris Bordone, Thronende Madonna mit Heiligen.
307 A. Gio. Girolamo Savoldo, Trauer um den Leichnam Christi.
310. Jacopo Robusti, gen. Tintoretto, Luna mit den Horen.
197. Aless. Bonvicino, gen. Moretto, Erscheinung der Maria und Elisabeth in der Glorie (1541).
307. Savoldo, La vergognosa.
*218. Antonio Allegri, gen. Correggio, Leda und Jupiter als Schwan; 1755 durch Friedrich den Großen erworben.
299. Tintoretto, Bildnis eines Procuratos des hl. Marcus.
216. Correggio, Jo und Jupiter. Vorzügliche alte Kopie; das Original in der K. K. Galerie zu Wien.
182 A. u. B. Andrea Meldolla, gen. Schiavone, Zwei waldige Landschaften mit mythologischer Staffage.
193 A. Gio. Batt. Moroni, Bildnis eines Gelehrten.
160 A. Tizian, Bildnis einer Tochter des Roberto Strozzi aus Florenz (1542).
157. Girolamo Romanino, Thronende Maria mit dem Kinde und Heiligen.
309. 311. Paolo Caliari, gen. Veronese, Minerva und Mars, Apollo und Juno. Die Bilder gehören zu einer Folge von Gemälden aus dem Kaufhause der Deutschen zu Venedig.
-

Oberlichtsaal IX. Italienische, Spanische und Französische Schulen des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.

373. Guido Reni, Die Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste; energisch gemaltes Bild aus der früheren Zeit des Meisters.
372. Annibale Carracci, Landschaft.
441. Luca Giordano, Das Urteil des Paris.
459 B. Gio Batt. Tiepolo, Martyrium der hl. Agathe.
489. Antoine Pesne, Bildnis Friedrichs des Großen (1739).
*465. Pierre Mignard, Bildnis der Maria Mancini, Nichte des Kardinals Mazarin.

471. Charles Lebrun. Bildnis des Eberhard Jabach aus Köln und seiner Familie.
- *413 E. Diego Velazquez, Bildnis einer spanischen Hofdame.
- *413 A. Velazquez, Der Feldhauptmann Aless. del Borro als Sieger über Papst Urban VIII. auf die Fahne der Barberini tretend.
- 405 B. Jusepe de Ribera, gen. Spagnoletto, Der hl. Sebastian.
- 404 A. Francesco Zurbaran, Der hl. Bonaventura verweist den hl. Thomas von Aquino auf den Gekreuzigten als Quelle alles Wissens, 1622. Ein Hauptwerk aus der frühen Zeit des Meisters.
467. Nicolas Poussin, Jupiter als Kind von der Ziege Amalthea genährt.
- 413 C. Velazquez, Bildnis der Schwester Philipps IV. von Spanien, Maria Anna, Gemahlin Kaiser Ferdinands III.
- *414. Bart. Estéban Murillo, Der hl. Antonius mit dem Christkinde; ein Hauptwerk des Künstlers.
381. Michelangelo Amerighi, gen. Caravaggio, Der überwundene Amor.
- *478 A. Nicolas Poussin, Landschaft aus der römischen Campagna mit Matthäus und dem Engel.
- 448 B. Claude Gellée, gen. Claude Lorrain, Italienische Küstenlandschaft (1624).
413. Ferdinand Voet, Der Kardinal Dezio Azzolini.
- *494. Antoine Pesne, Der Kupferstecher G. F. Schmidt mit seiner Gattin (1748).

Korridor X. Italienische, Spanische und Französische Schulen.

- 474 B. Antoine Watteau, Gesellschaft im Freien.
473. Lancret, Schäferszene.
193. Gio. Batt. Moroni, Bildnis des Künstlers (?).
- 372 A. Agostino Carracci, Weibliches Bildnis (1598).
- 140 A. Giovanni Santi, Maria mit dem Kinde.
-

Der Besucher geht nun zurück durch die Säle IV, II und I und gelangt zu der zweiten Hauptgruppe (im östlichen Flügel).

Oberlichtsaal XI. Deutsche Schule des XIV.—XVI. Jahrhunderts.

1207—1210. Meister Berthold von Nürnberg, Flügel eines Altares: Maria mit dem Kinde; Der heilige Petrus Martyr; Elisabeth von Thüringen; Johannes der Täufer.

1235 A. Meister der Verherrlichung Mariae, Anbetung des Christkinds.

1222. Schule von Soest um 1470—1500, Kreuzigung nebst Vorgängen aus der Leidensgeschichte Christi.

1238. Kölnischer Meister vom Anfang des 15. Jahrh., Flügelaltar: Maria mit dem Kinde und heiligen Frauen. Hervorragendes Bild in der Art des sog. Meisters Wilhelm von Köln.

1235. Meister des Marienlebens, „Maria im Gartenzwinger“.

1193. Meister von Cappenberg, Verkündigung und Geburt Christi.

*557 G. Albrecht Dürer, Weibliches Porträt.

638 D. Albrecht Altdorfer, Kreuzigung.

*557 C. Albrecht Dürer, Bildnis Kurfürst Friedrichs des Weisen von Sachsen um 1496. In Wasserfarben auf Leinwand ausgeführt.

557 H. Derselbe, Brustbild der Maria (1518). Geschenk.

638 C. Albrecht Altdorfer, Landschaft mit der Darstellung des Sprüchwortes: der Bettel sitzt der Hoffahrt auf der Schleppe.

638 E. Derselbe. Heilige Nacht.

*557 D. Albrecht Dürer, Bildnis des Nürnberger Ratsherrn Jacob Muffel (1526).

*557 F. Derselbe, Madonna mit dem Zeisig (1506).

*557 E. Derselbe, Bildnis des Nürnburger Ratsherrn Hieronymus Holzschuher (1526); wohl das beste Porträt des Meisters.

- *638 B. Albrecht Altdorfer, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (1510).
556. Christoph Amberger, Bildnis Kaiser Karls V. (1532).
- 557 B. Albrecht Dürer, Maria mit dem Kinde (1518).
- 603 A. Hans Baldung gen. Grien, Flügelaltar: Anbetung der Könige, die Heiligen Georg, Katharina, Agnes und Mauritius (1507).
572. Hans Burckmair, Die hl. Barbara.
- *586 D. Hans Holbein d. J., Männliches Bildnis. Aus der späten englischen Zeit des Meisters.
639. Bartholomaeus Bruyn, Maria mit dem Kinde.
- 586 C. Hans Holbein d. J., Männliches Bildnis (1533).
589. Lucas Cranach d. Ae., Der Kardinal Albrecht von Brandenburg als heiliger Hieronymus (1527).
- *586. Hans Holbein d. J., Jörg Gisze, deutscher Kaufherr in London (1532). Ein Hauptwerk des Meisters.
- 586 B. Derselbe, Männliches Bildnis (1541).
584. Hans Burckmair, Heilige Familie (1511).
- 606 A. Bartholomaeus Zeitblom, Das Schweifstuch der Veronika.
- *588. Bartholomaeus Bruyn, Johannes von Ryht, Bürgermeister von Köln (1525).
569. Hans Burckmair, Der hl. Ulrich.
- 582 und 587. Georg Pencz, Der Maler Erhart Schwetzer von Nürnberg und seine Gattin (1544).
700. Ludger tom Ring d. Ae., Bildnis eines Mannes.
- *583. Christoph Amberger, Der Kosmograph Sebastian Münster (1552). Hauptbild des Meisters.
- *596 A. Hans von Kulmbach, Anbetung der Könige (1511). Ein Hauptwerk des Meisters.
- 583 B. Bernhard Strigel, Johannes Cuspinian mit Familie.
- 567 A. Lucas Cranach d. Ae., Anna Selbdritt.
- 567 B. Derselbe, David und Bathseba.

Oberlichtsaal XII. Niederländische Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts.

573. Gerard David, Christus am Kreuz von den Angehörigen beklagt.

532. Petrus Christus, Bildnis eines jungen Mädchens (Lady Talbot?)
- 528 B. H. Memling, Maria mit Kind.
- 529 A. und B. Petrus Christus, Verkündigung und Geburt Christi; Jüngstes Gericht (1444).
- *538 A. Meister von Flémalle, Christus am Kreuz.
537. Meister von Flémalle: Philipp der Gute.
525. Michiel van Coxie, Der thronende Gott Vater. Kopie nach dem Mittelbilde der oberen Reihe des Genter Altarwerkes von Hubert und Jan van Eyck.
- 545 C. Dierick Bouts, Maria mit dem Kind.
- 532 A. A. Ouwater, Auferweckung des Lazarus.
578. Meister des Todes Mariae, Altarbild mit Anbetung der Könige.
- 585 A. Antonis Mor, Die Utrechter Domherren Cornelius van Hoorn und Antonius Taets (1544). Frühestes bekanntes Bild des Künstlers.
- 586 A. Jan Gossaert gen. Mabuse, Bildnis eines jungen Mannes.
- *561. Quinten Massys, Thronende Maria mit dem Kinde.
644. Jan van Scorel, Cornelius van der Dussen, Sekretär von Delft (um 1550).
- *533 und 539. Dierick Bouts, Elias in der Wüste; Feier des Passahfestes. Bildeten zusammen den einen Flügel des Altarwerkes, dessen Mittelbild in der Peterskirche zu Löwen; die beiden Bilder des zweiten Flügels in der Pinakothek zu München.
- 529 H. Memling, Maria mit dem Kind.
- *535. Roger van der Weyden, Flügelaltar: Anbetung des Kindes; Sibylle von Tibur; der Stern erscheint den drei Königen aus dem Morgenlande. Hauptwerk aus der späteren Zeit des Meisters.
- *512—523. Hubert und Jan van Eyck, 12 Tafeln des Genter Altarwerkes: Anbetung des Lammes, das epochemachende Hauptwerk der älteren niederländischen Schule. Das untere Mittelbild nebst den darüber befindlichen Einzelfiguren von Gott Vater, Johannes und Maria ist noch in der Kirche S. Bavè zu Gent, während die beiden oberen äußersten Flügel

mit Adam und Eva in die Galerie zu Brüssel gekommen sind. Der Altar wurde im Auftrage des Jodocus Vydt und seiner Gattin Isabella Burluut für deren Kapelle in der Kirche S. Johann (jetzt S. Bavo) von Hubert van Eyck († 1426) entworfen und zum Teil auch ausgeführt, dann von dem jüngeren Bruder Jan vollendet (1432). Das ganze Altarwerk, welches aus 12 Tafeln in zwei Reihen bestand, zeigte, geöffnet, in der oberen Reihe die Herrlichkeit des Himmels, in der unteren die Anbetung des Lammes mit den herzuströmenden Scharen der Völker; wenn geschlossen, oben die Verkündigung und zwei Sibyllen, unten die Standbilder der beiden Johannes und die Bildnisse der Stifter.

Von dem unteren Mittelbild besitzt die Berliner Galerie eine vortreffliche alte Kopie (Mitte des 16. Jahrh.) von der Hand Michiel Coxies, die anderen aufgestellten Tafeln an dieser Wand sind sämtlich Originale.

524. Michiel Coxie, Die Anbetung des Lammes.
 512 und 513. Die gerechten Richter und die Streiter Christi.
 516 und 517. Die heiligen Einsiedler und die heiligen Pilger.
 519, 518, 523, 522. Aufsenseiten der unteren Flügel: Jodocus Vydt, Johannes der Täufer, Johannes der Evangelist, und Isabella Vydt geb. Burluut.
 514, 520, 521, 515. Vier Tafeln der oberen Flügel: Die singenden Engel, die Verkündigung (oben die Propheten Zacharias und Micha) und die musizierenden Engel.
 534 A. Roger van der Weyden. Flügelaltar: Anbetung des Kindes; Beweinung Christi; Christus erscheint der Maria. Frühestes bekanntes Bild des Meisters.
 *1617 Jean Fouquet. Étienne Chevalier mit seinem Schutzpatron dem hl. Stephan.
 *534 B. Roger van der Weyden, Flügelaltar: Geburt Johannes des Täufers; Taufe Christi; Enthauptung des Johannes. Kleinere Wiederholung im Staedel'schen Institut zu Frankfurt a. M.

Kabinet XIII. Niederländische Schule des XV. und XVI. Jahrhunderts.

- 574 C. Quinten Massys, die klagende Magdalena.
545. Roger van der Weyden, Karl der Kühne von Burgund.
528. Jan van Eyck, Bildnis Christi als König der Könige (1438).
*525 A. Jan van Eyck, Der Mann mit den Nelken. Von höchster Vollendung.
* Jan van Eyck, Kreuzigung.
529 C. H. Memling, Männliches Portrait.
*525 C. Jan van Eyck, Maria mit dem Kinde in der Kirche.
*523 B. Derselbe, Madonna mit dem Karthäusermönch. Ausgezeichnet durch die köstliche landschaftliche Ferne.
*523 A. Derselbe, Bildnis des Giovanni Arnolfini.
538 B. Niederländischer Meister um 1448, Tod der Maria.
1202. Jan van Scorel, Bildnis der Agathe van Schoenhoven (der Geliebten des Meisters).
584 A. Lucas van Leyden, Der heil. Hieronymus in Bußübung.
*584 B. Derselbe, Maria mit dem Kinde und Engeln.
591. Niederländischer Meister um 1510—1520, Bildnis eines Mannes.
574 A. Lucas van Leyden, Die Schachpartie; bemerkenswert als frühe rein sittenbildliche Darstellung.
*633 A. Joos van Cleve, Bildnis eines jungen Mannes. Eine Kopie von Rubens' Hand in der Pinakothek zu München.
683 A. Holländischer Meister, um 1530. Männliches Bildnis.

Kabinet XIV. Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts.

- *856. David Teniers d. J., Die Puffspieler.
*798 F. Rubens (oder van Dyck?), Studie zu einem Apostel.
866 C. David Teniers d. J., Vlämische Kirmes (1640).
857. Derselbe, Der Künstler mit seiner Familie.
*798 K. Rubens, Pietà (um 1616).

- * Zwei Kästen mit Miniaturen verschiedener Zeit.
- 798 E. Rubens, Einnahme von Paris durch Heinrich IV.
- 664 C. Adam Elsheimer, Landschaft mit Johannes d. T.
- 664 A. Derselbe, Landschaft mit einer badenden Nymphe.
- 664 B. Derselbe, Der heil. Martin und der Bettler.
- 859. David Teniers d. J., Versuchung des .hl. Antonius (1647). Das Hauptwerk unter seinen häufigen
· derartigen Darstellungen.
- *763. Rubens, Bildnis eines Kindes des Künstlers.
- 798 G. Derselbe, Die Eroberung von Tunis durch Kaiser Karl V. (unvollendet).
- 780. Derselbe, Maria mit dem Kinde und Heiligen.
· Skizze zu dem Gemälde in der Augustinerkirche in
· Antwerpen.
- 790 E. van Dyck, Der heil. Petrus.

Kabinet XV. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts. (Rembrandt.)

- *828 B. Rembrandt, Bildnis seiner Haushälterin Hendrickje Stoffels (um 1662—1664).
- *828 K. Derselbe, Predigt Johannes des Täufers. Skizze.
- *812. Derselbe, Bildnis seiner Gattin Saskia van Ulenburgh (1643, ein Jahr nach dem Tode der Saskia, datiert).
- *828 F. Derselbe, Die Vision Daniels (um 1650). Im male-
· rischen Ausdruck der Empfindung eines der Meister-
· werke des Künstlers.
- *828 H. Derselbe, Joseph wird bei Potiphar von dessen
· Frau verklagt (1655). Gehört zu den schönsten
· Werken des Meisters.
- *828 E. Derselbe, Susanna mit den beiden Alten (1647).
· Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit.
- *821 A. Philips Koninck, Holländische Flachlandschaft.
- 810. Rembrandt, Selbstbildnis (1634).
- *805. Derselbe, Die Frau des Tobias mit der Ziege (1645).
- *828 L. Derselbe, Doppelbildnis des Predigers Anso und
· einer älteren Frau (1641). Hauptwerk des Meisters.
- 808. Derselbe, Selbstbildnis (1634).
- 806. Derselbe, Der Traum Josephs (1645).
- *828 A. Derselbe, Bildnis eines Rabbiners (1645).

802. Derselbe, Simson bedroht seinen Schwiegervater, der ihm seine Frau vorenthält.
828 J. Derselbe, Der Alte mit der roten Mütze (um 1655).
828 D. Derselbe, Der Geldwechsler (1627).

Kabinet XVI. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

- 948 D. Willem Kalf, Stilleben.
*820 B. Pieter de Hooch, Holländischer Wohnraum. Eines der schönsten Werke holländischer Genremalerei.
948 F. Willem Kalf, Stilleben.
*872 A. Paulus Potter, Aufbruch des Statthalters zur Jagd im „Bosch“ beim Haag.
*983 A. Abraham van Beijeren, Stilleben.
847. Gerard Dou, Bildnis von Rembrandts Mutter.
*792. Gabriel Metsu, Familie des Kaufmanns Geelvink.
825 A. Bartholomaeus van der Helst, Bildnis einer jungen Frau.
*795. Jan Steen, Der Wirtshausgarten.
*838. F. v. Mieris d. A., Junge Dame vor dem Spiegel.

Kabinet XVII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

- 885 H. Jacob van Ruisdael, Bewaldetes Fluszufer.
791 E. Gerard Ter Borch, Männliches Bildnis.
*884. Jacob van Ruisdael, Bewegte See bei aufsteigendem Wetter; in der Ferne Amsterdam.
791 D. Gerard Ter Borch, Bildnis eines Mannes.
806 B. Hercules Seghers, Holländische Flachlandschaft.
810 A. Jan van der Meer van Haarlem, Flachlandschaft.
*855 B. Adriaan van Ostade, Die Bauerngesellschaft (um 1648).
808 A. Hercules Seghers, Holländische Flachlandschaft.
*912 B. Jan van der Meer van Delft, Junges Mädchen mit Perlenhalsband.
*885 G. Jacob van Ruisdael, Eichenwald.
*791 G. Gerard Ter Borch, Das Konzert.
842 B. Aart van der Neer, Mondscheinlandschaft.
-

Kabinet XVIII. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts (Hals).

- *853 H. Adriaen Brouwer, Der Hirt am Wege.
 *801 H. Frans Hals de Ae., Bildnis des Tyman Oosdorp (1656).
 886. Meindert Hobbema, Landschaft.
 801 F. Frans Hals d. Ae., Bildnis eines Edelmanns (1625).
 801 A. Derselbe, Singender Knabe (um 1625).
 *801 C. Derselbe, Malle Babbe, die Hexe von Haarlem.
 801 E. Derselbe, Männliches Porträt (um 1660).
 *801. Derselbe, Bildnis einer jungen Frau (um 1625).
 791. Gerard Ter Borch, „Die väterliche Ermahnung“.
 801 G. Frans Hals d. Ae., Die Amme mit dem Kinde. Aus der Blütezeit des Künstlers (etwa 1635).
 *793. Gerard Ter Borch, Der Schleifer und seine Familie.
 *800. Frans Hals d. Ae., Bildnis eines jungen Mannes (um 1625).

Kabinet XIX. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

837. Gottfried Schalcken, Der angelnde Knabe.
 *861 B. Aalbert Cuijp, Flusslandschaft. Aus der besten Zeit des Meisters.
 791 A und B. Gerard Ter Borch, Bildnisse des Herrn van Marienburg, Oheims des Malers, und seiner Frau Gertrud, geb. Ter Borch.
 *922 B. Adriaan van de Velde, Flache Flusslandschaft. Ein Hauptwerk des Künstlers aus seiner frühesten Zeit.
 743. Jacob Gerritsz Cuijp, Bildnis einer alten Frau.
 810 D. Jan van der Meer van Haarlem, Dünenlandschaft.
 791 F. Gerard Ter Borch, Der Raucher.
 *875 A. Jan van de Capelle, Stille See.
 *885 F. Jacob van Ruisdael, Dorf am Waldesabhang.

Kabinet XX. Holländische Schule des XVII. Jahrhunderts.

- *885 C. Jacob van Ruisdael, Haarlem von den Dünen bei Overveen gesehen.
 750 B. und C. Thomas de Keijser, Ehepaar mit Sohn und

Tochter, als Stifter eines Altarwerkes dargestellt (1628).

- *899. Philips Wouwerman, Die Reitschule.
- 885 D. Jacob van Ruisdael, Ansicht des Damplatzes zu Amsterdam. Seltenes Architekturbild des Meisters.
- 758 B. Anthonij Palamedesz, Bildnis eines Knaben.
- 899 D. Jacob van Ruisdael, Waldesdickicht.
- 750. Thomas de Keijser, Familienbildnis.
- 901. Jan van Goijen, Fluszufer.
- 809. Ferdinand Bol, Bildnis einer älteren Dame.

Oberlichtsaal XXI. Vlämische Schule des XVII. Jahrhunderts (Rubens).

- *832. Cornelis de Vos, Die Töchter des Malers.
- 782. Antonius van Dyck, Thomas François de Carignan, Prinz von Savoyen (1634).
- 782 A. Derselbe, Nymphen von Satyrn überrascht.
- *776 C. P. P. Rubens, Andromeda. Meisterwerk aus des Künstlers letzter Zeit (s. S. 69).
- *770. Antonius van Dyck, Verspottung Christi; nebst No. 794 und 799 aus der früheren Zeit des Meisters, unter dem Einfluß und im Wetteifer mit Rubens gemalt.
- 753 A. und B. Nicolaes Elias, Cornelis de Graef, Bürgermeister von Amsterdam, und seine Gattin Katharina Hooft.
- *781. P. P. Rubens, Helene Fourment, des Künstlers zweite Gattin als heil. Caecilia.
- *774. Derselbe, Diana auf der Hirschjagd; die Tiere von Fr. Snyders.
- *783. Derselbe, Auferweckung des Lazarus. Aus des Meisters mittlerer Zeit, vermutlich unter Mitwirkung seines Schülers A. van Dyck gemalt.
- 917. Derselbe, Maria mit dem Kinde. Die Früchte hat Fr. Synders, die Blumen Daniel Seghers und die Landschaft Jan Brueghel gemalt.
- *785. Derselbe, Perseus befreit Andromeda (um 1615).
- 790. Antonius van Dyck, Die Kinder König Karls I. von England (1637). Mit Hülfe von Schülern ausgeführt.

- *776 B. P. P. Rubens, Der trunkene Silen mit seinem Gefolge. Ein Hauptwerk des Meisters aus seiner mittleren Zeit, vermutlich unter Mitwirkung seines Schülers A. van Dyck gemalt.
831. Cornelis de Vos, Bildnis eines Ehepaares (1629).
- *778. Antonius van Dyck, Beweinung Christi.
844. Peter Meert (?), Der Rheder und seine Gattin.
- 776 A. P. P. Rubens, Neptun und Amphitrite; aus der früheren Zeit.
-

Korridor XXII. Vlämische, Holländische und Deutsche Schule des XV.—XVII. Jahrhunderts.

695. Barth. van Bassen, Inneres einer Kirche (1624).
967. Jan Fyt, Diana mit ihrer Meute neben erlegtem Wild.
- 741 A. und B. Adriaan van de Venne, Sommer und Winter (1614). Gehören zu den besten Werken des namentlich für die Entwicklung der holländischen Landschaftsmalerei bedeutsamen Meisters.
- 796 C. Dirk Jan van der Laen, Das Landhaus. Früher irrtümlich dem Delfter Vermeer zugeschrieben.
900. Philips Wouwerman, Halt einer Jagdgesellschaft am Flusse.
867. Jan Baptista Weenix, Erminia bittet bei einer Hirtenfamilie um Aufnahme.
- 865 C. Jan van Goijen, Winterlandschaft (1650).
- 758 A. Anthonij Palamedesz, Gesellschaft beim Mahle.
- 884 A. Adriaan van de Velde, Waldlandschaft mit Herde (1688).
608. Joachim de Patinir, Ruhe auf der Flucht nach Aegypten.
593. Lucas Cranach d. Ae., Der Jugendbrunnen.
-

V.

AEGYPTISCHE ALTERTÜMER.

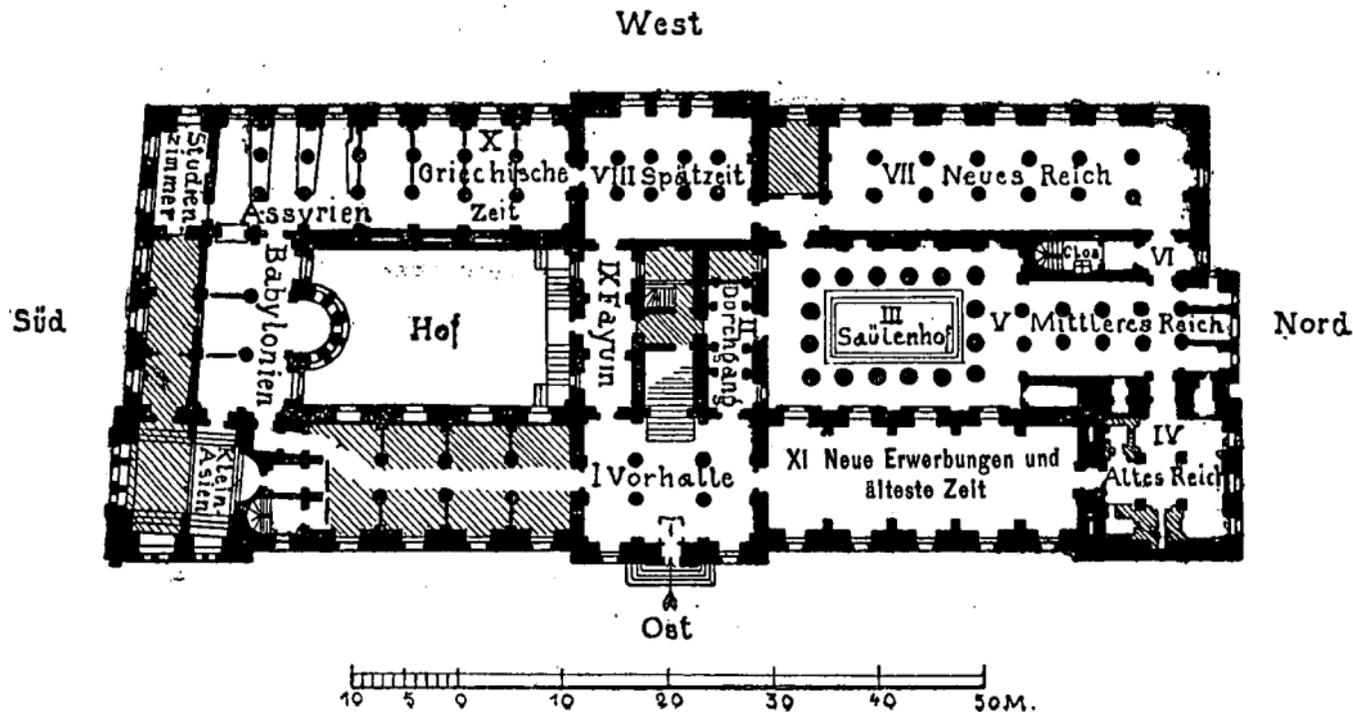
Ausführliches Verzeichnis der aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse. Zweite völlig umgearbeitete Auflage. Mit 83 Illustrationen. Berlin 1899. Preis 3 Mark.

Verzeichnis der aegyptischen Altertümer und Gipsabgüsse. Berlin 1886. Preis 60 Pfennig.

Die aegyptischen Wandgemälde, 37 Tafeln nebst Erklärung. 3. Aufl. Berlin 1882. Quer-Fol. Preis 6 Mark.

Der Text allein. 5. Aufl. 1886. Preis 30 Pfennig.

Aus den Papyrus der Königlichen Museen. Von Ad. Erman und Fr. Krebs. Berlin 1899. Preis geh. 3,50 Mark, geb. 4 Mark.



Aegyptische Altertümer.*)

Den Grund zum aegyptischen Museum legte König Friedrich Wilhelm III., indem er die Sammlungen Minutoli, Passalacqua, Drovetti und Saulnier ankauft; unter ihnen zeichnete sich besonders die Sammlung Passalacqua aus, die 1828 erworben wurde.

König Friedrich Wilhelm IV. entsendete unter Führung von Rich. Lepsius eine wissenschaftliche Expedition nach Aegypten und Aethiopien (1842—1846), die eine sehr reiche Ausbeute zurückbrachte. Neben vielen Denkmälern der späteren Zeit, die historisch interessant sind, brachte sie uns insbesondere die unschätzbaren Altertümer aus der Zeit des alten Reiches, sowie die in keinem anderen Museum Europas vorhandenen aethiopischen Denkmäler. Im Jahre 1848 wurden die aegyptischen Sammlungen aus dem Schlosse Monbijou in das jetzige Gebäude übertragen.

Auch in der Folgezeit hat die Sammlung noch wichtige Erwerbungen gemacht, vornehmlich durch die eifrige Unterstützung der Herren Generalkonsul Travers und Dr. Reinhardt. Wertvolle Geschenke verdankt sie dem Wohlwollen einiger in Aegypten lebenden Landsleute, unter denen die Herren Konsul Pelizaeus, Dr. v. Bissing, Baron Saurma, Prof. Schweinfurth, Vicekonsul Th. Meyer besonders genannt seien, ferner dem Egypt Exploration Fund, den Herren Flinders Petrie und Martin Kennard in London, den Herren Rudolf Mosse, Kommerzienrat Julius Isaac, Dr. Reifs und James Simon in Berlin, v. Levetzau in Darmstadt, Kommerzienrat Bosch in Stettin u. a. — Einige besonders wichtige neuere Erwerbungen verdanken wir dem Legate des Dr. O. H. Deibel.

*) Die Gipsabgüsse sind wegen Raummangels magaziniert und daher dem Publikum nicht zugänglich.

Wir teilen die aegyptische **Geschichte** von der ältesten uns bekannten Zeit bis zum Ende der einheimischen Herrschaft (etwa 3300—332 v. Chr.) in die älteste Periode, in das alte, mittlere, neue Reich, in die Epoche der libyschen Herrschaft und in die Spätzeit; neben dieser Einteilung geht dann noch eine andere nach den Dynastien oder Herrscherfamilien einher.

Die älteste Periode (Dynastie 1—3, etwa 3300 bis 2800) ist uns erst durch Funde der letzten Jahre bekannt geworden. Das aegyptische Volk stand damals im allgemeinen etwa auf der Stufe der großen Reiche des Sudans, doch war seine geistige Entwicklung schon merkwürdig vorgeschritten, wie das seine Schrift und seine eigentümliche Kunst zeigen. Die Könige der beiden ersten Dynastien sollen in This bei Abydos residiert haben; ihre Gräber, große rechteckige Gebäude aus ungebrannten Ziegeln, liegen bei Abydos und Negade in Oberaegypten. Die Altertümer dieser Zeit sind in Saal XI aufgestellt.

Das alte Reich (Dynastie 4, 5, 6, etwa 2800—2500 v. Chr.) hat uns in seinen Gräbern zahlreiche Bildwerke von hoher Vollendung hinterlassen. Auch der Staat, die Religion und die Schrift treten uns in dieser Zeit schon in den charakteristischen Formen entgegen, die sich im wesentlichen durch allen Wechsel seiner politischen Geschichte erhalten haben.

Den Mittelpunkt des Staates bildet seit der dritten Dynastie die Gegend der späteren Stadt Memphis, nördlich von Kairo. Hier hielten die Könige Hof und hier ließen sie sich in ihren Pyramiden (zu Gise, Sakkara u. s. w.) bestatten; auch die Vornehmen des ganzen Landes wählten sich ihre Gräber neben denen ihrer Herrscher.

Nach der sechsten Dynastie tritt zunächst eine Zeit des Verfalles ein, aus der nur wenige Denkmäler (Wd. I und II in Saal V) erhalten sind. Dann folgt die zweite Blütezeit des Landes, das mittlere Reich (Dyn. 11, 12, 13, etwa 2200—1800 v. Chr.). Insbesondere sind die mächtigen Könige der 12. Dynastie, die Amenemhet und Usertesen, hervorzuheben; sie residierten z. T. in Mittelaegypten, im Fajum.

Dem mittleren Reich wurde durch den Einfall eines asiatischen Hirtenvolkes, der sogenannten Hyksos, ein Ende bereitet.

Um 1600 v. Chr. gelingt es Aegypten, diese Fremdherrschaft abzuschütteln, und es beginnt damit die große Zeit des neuen Reiches, in der Aegypten zur Weltmacht wird; die Könige der 18. Dynastie (etwa 1600—1400 v. Chr.), die Thutmosis und Amenophis, dehnen die Grenzen ihres Reiches bis zum Euphrat und bis zum Sudan aus. Es ist begreiflich, daß diese veränderte Stellung des Landes auch eine starke Umgestaltung des Volkslebens zur Folge hatte, die sich auf seinen Denkmälern kundgiebt. Die Hauptstadt ist jetzt Theben in Oberaegypten, das von den Königen des neuen Reiches mit ungeheuren Bauten (Tempel von Karnak, Luxor, Medinet-Habu u. s. w.) geschmückt wurde. Die 18. Dynastie endet in religiösen Wirren (König Amenophis IV., um 1400 v. Chr., residiert in el Amarna, versucht eine neue Religion einzuführen), auch die politische Macht beginnt zu erlahmen. Unter den Königen der 19. Dynastie (etwa 1350—1200 v. Chr.) ist Ramses II. durch die zahlreichen Bauten seiner langen Regierung berühmt.

Unter der 20. Dynastie sinkt die königliche Macht mehr und mehr, während die der Priester steigt, bis um 1100 v. Chr. die Hohenpriester von Theben selbst den Thron besteigen (Dyn. 21). Um 950 v. Chr. fällt die Macht libyschen Fürsten zu, deren Familie als Führer von Söldnerheeren in Aegypten ansässig war; der erste von ihnen, König Scheschonk, ist der Schischak der Bibel, der in die jüdischen Wirren nach Salomos Tode eingriff und Jerusalem eroberte. (Vgl. S. 123.) Ihre Herrschaft (die 22. Dynastie) währt bis ins 8. Jahrhundert; in den folgenden Jahrzehnten gehört Aegypten bald aethiopischen bald assyrischen Eroberern.

Erst als König Psammetich von Saïs (in Unteraegypten) der Fremdherrschaft ein Ende machte, blühte das Land wieder auf; seinem Geschlechte, der 26. Dynastie (663—525 v. Chr.) gelang es, Aegypten noch einmal eine Machtstellung zu verschaffen, die freilich nicht von langer Dauer war.

Im Jahre 525 wurde Aegypten von dem Perserkönig

Kambyses unterworfen und blieb nun — Zeiten glücklicher Aufstände abgerechnet — eine persische Provinz. Als solche fiel es 332 Alexander dem Großen zu, nach seinem Tode seinem General Ptolemaeus, in dessen Familie es sich forterbte. Im Jahre 30 v. Chr. wurde es römische Provinz. Seit der Teilung des römischen Staates gehörte es zum byzantinischen Reiche, dem es 641 n. Chr. von den Arabern entrissen wurde.

Kunst. Die Zeichnung der aegyptischen Reliefs und Malereien hat für unser Auge zunächst etwas Befremdendes, da alle Künstler beim Zeichnen menschlicher Figuren nach einem aus vorhistorischer Zeit stammenden Herkommen in bestimmter Weise von der Natur abweichen. Sie zeichnen die Füße und Beine von der Seite, Brust, Schultern und Hände aber von vorn; den Kopf wieder von der Seite, das Auge aber wieder von vorn. Um ein richtiges Urteil über aegyptische Kunstwerke zu haben, muß man sich an diese Eigentümlichkeit gewöhnen; dagegen erlauben die Bilder der Tiere und die Statuen, da bei beiden die alte Sitte nicht oder doch nicht in solchem Maße stört, einen leichteren Genuß.

Die **Schrift** der Aegypter sind die sogenannten Hieroglyphen, die aus etwa 500 Bildern natürlicher Gegenstände bestehen. Neben Zeichen für die Konsonanten (die Vokale bleiben unbezeichnet) und Silbenzeichen enthält die Schrift besondere Wortzeichen, die ein bestimmtes aegyptisches Wort ausdrücken, und Deutbilder, die einem Worte beigefügt werden, um seinen Sinn anzudeuten. Diese Arten von Zeichen werden in eigentümlicher Weise mit einander verbunden, so schreibt man z. B. bei nfr „gut“ hinter das betreffende Wortzeichen noch die beiden letzten Konsonanten (fr) und das Deutbild für Abstraktes. Die Schrift läuft in der Regel von rechts nach links.

Im täglichen Leben schrieb man mit Rohrfedern und schwarzer Farbe (vgl. die Schreibzeuge S. 121) auf einem feinen Papier, das man aus dem Marke des Papyrusgrases bereitete. Dabei kürzte man die Hieroglyphenzeichen so

stark ab, daß in sehr früher Zeit eine neue Schriftart, das sog. Hieratisch entstand. Aus dieser entwickelte sich dann später durch weitere Abkürzung und Umgestaltung die demotische Schrift, die besonders in griechisch-römischer Zeit gebraucht wurde. Etwa im dritten Jahrhundert n. Chr. fing man an, sich zur Wiedergabe der aegyptischen Sprache der griechischen Schrift zu bedienen (Koptisch).

Gräber. Die Aegypter haben frühzeitig es für nötig erachtet, das Wohlergehen ihrer Verstorbenen durch allerlei Schutzmaßregeln zu sichern. Man sichert der Seele die Möglichkeit, ihren Körper wieder zu benutzen, indem man diesen einbalsamiert (Mumien) und in einem schwer zu eröffnenden Grab vor Zerstörung schützt. Man setzt eine Statue des Toten in das Grab, damit sein Geist ein dem früher bewohnten Körper ähnliches Bild zum Sitze habe. Man schützt den Toten auf mannigfaltige Weise vor Hunger und Durst: durch Opfer, die ihm im Grabe regelmäßig dargebracht werden; durch Formeln, die man hersagt und in das Grab schreibt; durch besonderes Einbalsamieren der Eingeweide u. a. m. Außerdem giebt man dem Toten noch magische Figuren und Schriften, Amulette aller Art und Hausgeräte, wie er sie im Leben gebraucht hat, mit in das Grab.

I. Vorhalle.

1157. Siegesinschrift König Usertesen's III. über die Eroberung Nubiens, aus Semne in Nubien, 14753. Grenzstein von demselben Könige an der Südgrenze Aegyptens ebenda errichtet. — *1479. Kopf des Königs Har-em-heb (um 1350 v. Chr.). — *10834. Säulenkapitell mit dem Kopf der Göttin Hathor. — *12800. Obelisk, von Ramses II. (um 1300 v. Chr.) errichtet. — *Im Treppenhaus:* G. 185. Kampf Sethos I. gegen die Beduinen bei „der Stadt Kanaans“. (Um 1350.) Gipsabguß.

II. Durchgangsraum.

*7324. Säule von der Insel Philae, das Kapitell in Gestalt einer Palme. Römische Zeit. — G. 221. Kopf Ramses' II. (um 1300 v. Chr.). Gipsabguß.

III. Säulenhof.

Der Säulenhof mit dem dahinter liegenden Saale bildet die Haupträume eines aegyptischen Tempels nach. Auch die hier aufgestellten großen Altertümer, die verschiedenen Zeiten angehören, haben sämtlich zur Ausschmückung von Tempeln gedient.

Innerer Raum: *7261. Untersatz für eine Kapelle, aus dem spätaethiopischen Reiche mit Inschriften in aegyptischen und aethiopischen Hieroglyphen; wichtig als einziger Anhaltspunkt zur Entzifferung der aethiopischen Schrift (s. S. 130). — *7262. Widder, von Amenophis III. (um 1450 v. Chr.) in einem aethiopischen Tempel geweiht (der gegenüberliegende ist ein Gipsabguss). — *7264. Kolofs eines Königs des mittleren Reiches; die alten Inschriften sind von Ramses II. ausgetilgt und durch seine eigenen ersetzt. — *7265. Kolofs König Usertesens I. (etwa 2100 v. Chr.), der Oberteil ergänzt; an den Seiten des Thrones die Nilgötter. Auf der Rückseite späteres Relief mit einem Bild des fremden Gottes Sutech.

Am Eingang und zwischen den Säulen: Bilder der löwenköpfigen Kriegsgöttin Sechemet, von Amenophis III. (um 1450 v. Chr.) geweiht. — 2306. Sitzbild der Königin Hatschepsut aus ihrem Tempel in Theben. Der Kopf ergänzt (um 1550 v. Chr.).

Rings an den Wänden: Papyrus aller Zeiten (hieroglyphisch, hieratisch, demotisch, koptisch, griechisch, hebräisch und arabisch). Vgl. S. 112/3.

Wandgemälde: *An den Wänden:* Landschaften aus Aegypten und Aethiopien. — *An den Säulen:* Aegyptische Könige vor verschiedenen Göttern opfernd. — *Auf dem Gesims:* Moderne Inschrift in Hieroglyphen, die die Erbauung des Tempels unter König Friedrich Wilhelm IV. berichtet.

XI. Älteste Periode.*)

(Etwa 3300—2800 v. Chr.)

Alles was aus dieser Periode erhalten ist, stammt aus Gräbern. Die Gräber der Könige sind große rechteckige

*) Die in diesem Saale aufgestellten neuen Erwerbungen verschiedener Zeit sind, so weit es nötig schien, an den entsprechenden Stellen der anderen Säle aufgeführt.

Ziegelgebäude, die eine Anzahl von Kammern enthalten. In einer derselben war der Leichnam beigesetzt, die anderen enthielten Beigaben zur Versorgung des Toten. Die Privatgräber bestehen meist aus einfachen rechteckigen Gruben, in denen die Leichen in zusammengekauerter Stellung beigesetzt sind. Manchmal sind die Knochen noch nachträglich sortiert.

Mumien in kauender Stellung, in Leder eingepäht.

Waffen aus Knochen, Stein und Kupfer: zu beachten die Steinmesser, die schöner sind als in späterer Zeit, wohl weil man später mehr Kupfer statt Stein verwendete.

Schmucksachen: Ketten aus Perlen, Ringe aus Knochen, Haarnadeln und Haarkämme.

Siegelcylinder mit Darstellungen und Inschriften.

Schnitzereien: Menschliche Figuren.

Geschnitzte Stuhlbeine aus Elfenbein, als Rinderfüße gestaltet.

Platten aus Schiefer zum Verreiben von Schminke.

Thongefäße, meist mit freier Hand ohne Scheibe gemacht; vielfach gefärbt oder mit Ornamenten, einfachen Zickzacklinien, Schiffen, Tieren bemalt.

Steingefäße, in deren Anfertigung diese Zeit es zu besonderer Meisterschaft gebracht hat: z. T. mit Oesen; zu beachten 13311: ein Töpfchen mit goldenem Henkel aus einem der Königsgräber von Abydos, Näpfe in Gestalt von Tieren.

Schiffe aus Thon, dem Toten beigegeben, um über die Gewässer am Himmel fahren zu können.

Figuren von Menschen, dem Toten zur Bedienung beigegeben.

Desgl. von Tieren, die ihm als Nahrung dienen sollen.

IV. Saal des alten Reiches.

(Etwa 2800—2500 v. Chr.)

Das alte Reich (vgl. S. 110) ist die Blütezeit der aegyptischen Kunst; besonders beim Porträt und bei der Darstellung der Tiere ist die richtige Beobachtung der Natur und die Frische der Auffassung bewundernswert. Unter

den hier ausgestellten Altertümern beachte man vor allem die Holzstatue des Per-her-nofret und die Reliefs des Grabes des Manofer.

Die Sitte, die Toten durch grosse Grabbauten zu schützen, ist im alten Reich fast nur auf die höchsten Stände beschränkt. Die Könige werden in den Pyramiden bestattet; die Gräber der Privatleute sind massige rechteckige Steinbauten (sogen. Mastabas), vgl. das Modell an Wand II. Eine kleine Kammer darin dient zur Darbringung der Opfer, die auf einen Opferstein an der Westwand des Grabes niedergelegt werden; auf dieser Westwand pflegt eine Thür, der Eingang in das Totenreich, dargestellt zu sein (sogen. Scheinthür). Die anderen Wände dieser Kammern sind mit Bildern geschmückt, die den Verstorbenen, die ihm opfernden Diener, seine Heerden u. a. m. darstellen. — Fast alle Gräber des alten Reiches liegen neben den Pyramiden der Könige bei dem alten Memphis.

In Saal XI: *1105. Grabkammer des Meten, aus dem Ende der 3. Dyn. In sehr altertümlichem Stil; die langen Inschriften erzählen seine amtliche Laufbahn und schildern seine Besitzungen. Daneben die rohe Statue des Meten. — Reliefs aus dem von König Ra-en-user (um 2600 v. Chr.) erbauten Sonnentempel bei Abusir.

Wand I: *1108. Wände der Kammer aus dem Grabe des Hofbeamten Ma-nofer (5. Dynastie, um 2600 v. Chr.). Links am Fenster die *Thür* der Kammer. Dann *Längsseite*, auf der dem Toten seine Rinder und sein Geflügel vorgeführt werden. Daneben die *Scheinthür* (Schmalseite) und die zweite *Längsseite*, auf der Diener Speisen zum Opfer bringen und Stiere schlachten. Endlich die zweite *Schmalseite*: Kuhhirten, melkend und Milch zum Opfer bringend. — *Vor der Scheinthür*: Opfersteine aus einem anderen Grabe derselben Zeit. — *Neben der zweiten Schmalseite*: Grosse Scheinthür (ergänzt), aus einem Grabe derselben Zeit.

Wand II: *1107. Kammer aus dem Grabe des Prinzen Mer-eb, Sohnes des Königs Cheops, des Erbauers der grossen Pyramide (um 2700 v. Chr.), und seiner Mutter, der Prinzessin Sedit. (Ein Modell des Grabes daneben.) An der Außen-

wand und in der Thür ist der Tote wiederholt mit seinen Kindern dargestellt. Innen zwei Scheinthüren; opfernde Diener u. a.; Bilder von Schiffen. (Die Abbildung einer der inneren Wände hängt rechts neben der Kammer.) — *1114*. Thor, von Pfeilern getragen, aus einem Grabe. — *1109*. Grabstein des Pepi-mer-heb-sed (Dyn. 6).

Wand III: Reliefs aus Gräbern der 5. Dynastie: *1131*. Schiff und heimkehrende Schiffer. — *1132*. Wüstentiere, aus einem Jagdbild.

In Saal XI: *Fütterung von Gänsen und Kranichen. — *14103*. Fischstechen. — *14100*. Vogelfang mit dem Netz.

Wand VII: Statuen in bemaltem Kalkstein, aus Gräbern, dabei *12547* Ehepaar, *10123* Mann, neben ihm Frau und Sohn. — *Unter dem Fenster:* Leinenbinden von den Mumien zweier Könige. (Um 2500 v. Chr., Dyn. 6.)

Freistehend neben Wand VII: *Holzstatue des Per-her-nofret, Vorstehers der Königlichen Gärten.

Kasten A (an Wand VIII): Kleine Schiffe, die man dem Toten zur Fahrt über die Seen des Himmels beigab.

Schrank B (neben Wand X): Kleine Altertümer des alten Reiches; Modelle von Küchen, dem Toten beigegeben, um ihn zu ernähren. — *8059*. Rückenwirbel des Königs Mer-en-re (um 2500 v. Chr.).

Wand IX: Kopfstützen zum Schlafen.

Wand XI: **1185*. Thür aus dem Innern einer Pyramide, mit Fayenceplatten belegt: spätere Herstellung einer Arbeit der 3. Dynastie. — *7334*. Schreiber. — *7706*. Dienerin, Korn mahlend: dem Toten beigegeben, um ihn zu ernähren. — *7715*. Alabastervase aus der Pyramide des Königs Pepi. — Reliefs aus Gräbern der 5. Dyn., dabei: *1129*. Erntearbeiten; *1128*. Bäuerinnen, die Speisen zum Opfer bringen.

Wand XII: Relief aus einem Grabe der ältesten Zeit: der Tote und seine Frau beim Mahle, daneben Kinder und Dienerschaft, zuletzt die Amme.

Wand XIII: Opfersteine und kleine Obeliskten aus Gräbern, dahinter farbige Nachbildung einer Scheinthür. — *1186*: Grabeingang.

V. Saal des mittleren Reiches.

(Etwa 2200—1800 v. Chr.)

Die Sitte der Einbalsamierung und der Errichtung von Gräbern breitet sich weiter im Volke aus; daher nehmen denn auch die Gräber bescheidenere Größen an. Es sind meist kleine Ziegelpyramiden, die keine besondere Kammer für die Opfer enthalten; diese werden vor der Außenwand des Grabes an einer Stelle dargebracht, die ein eingelassener Grabstein bezeichnet. Auf diesem Grabstein wird jetzt meist der Tote vor einem Speisetisch sitzend dargestellt. — Mit Vorliebe lassen sich die Aegypter dieser Zeit in der heiligen Stadt Abydos bestatten, wo der Gott Osiris begraben war; vgl. die Grabsteine an Wand V und VII.

Wand I und II: Drei Holzsärge aus der Zeit zwischen altem und mittlerem Reich. — Schädel, Mumienmaske, Perlennetz, Stöcke u. s. w. aus einem derselben.

In Saal XI: Grabstein aus derselben Zeit mit rohen Bildern (Geschenk Pelizaeus).

Schrank A (an Wand III): Statuetten der Toten und ihrer Angehörigen.

Schrank B (an Wand IV): *Toilettenkasten einer Königin, mit Inhalt.

Schrank H (an Wand III): Nachbildung eines Kornspeichers, dem Toten ins Grab mitgegeben. — 10724. Nilpferd in grüner Fayence.

Freistehend: *1121. Statue Königs Amen-em-het III. (um 1900 v. Chr.), deren Gesicht später in das des Königs Mer-en-ptah (um 1250 v. Chr.) verwandelt ist.

Wand V: Meist Grabsteine aus Abydos. — 13272. Denkstein des Fürsten Antef, auf die Herstellung eines älteren Grabes bezüglich.

Wand VI: 1154. Steinsarg aus Theben, innen bemalt, darüber der Deckel und der Schädel des Opfertiers.

Wand VII: Grabsteine aus Abydos.

Wand VIII: Gefäße und Geräte aus einer Stadt der 12. Dynastie (um 2000 v. Chr.). — 1195. Opferstein

des Königs Amen-em-het III. — 1160. 1161. Wasserstands-
marken an Felsblöcken, aus Nubien.

Freistehend am Ende des Saales neben dem Säulenhof) **und zwischen den Säulen.** *Links:* *Holzsärge des Gütervorstehers Mentu-hotep. Diese drei Särge wurden, einer in dem andern stehend, in einem Grabe des westlichen Theben gefunden. In dem innersten lag die Mumie des Verstorbenen. Um den äußersten Sarg standen die hier aufgestellten Gegenstände, Schiffe, Schüsseln mit Brot und Früchten, Stöcke u. s. w., und zwar in derselben Ordnung wie hier. (Die Statuette des Verstorbenen steht im Schrank A an Wand III). — 45. Holzsarg des Sebek-o, viereckig, außen mit Thüren bemalt. *Rechts:* *Sarg des Huni und Särge seiner Verwandten. Neben dem Sarg des Huni die ihm beigegebenen Gegenstände: Kornspeicher mit Bäckerei, Schiffe, Dienerinnen, Bogen, Gefäße u. s. w.

In Saal XI: Verschiedene Opfertafeln aus Thon, in Gestalt von Häusern.

Wandgemälde: Darstellungen des täglichen Lebens, aus Gräbern verschiedener Zeit frei nachgebildet.

Rechte Wand vom Säulenhof aus: 1. 2. Häuser und Garten. — 4. Musikantinnen. — 5. Gelage. — 6. Weinbereitung. — 7. Vogelfang. — 10. 11. Ackerbau. — 12. 13. 14. Jagd und Fischfang.

Linke Wand vom Säulenhof aus: 1—4. Bearbeitung von Stein und Holz. — 6. Töpferei. — 8. Küche. — 9. Schuster. — 12. Wägen von Gold. — 13. Bildhauer. — 14. Transport einer Statue.

VI. Zimmer der 18. Dynastie.

(Etwa 1600—1400 v. Chr.)

Hauptsächlich Denkmäler aus der ersten Hälfte dieser Dynastie, die in mancher Hinsicht (z. B. in der Tracht) noch an die des mittleren Reiches erinnern. Mehreres aus dem großen Tempel von Der-el-bachri, den sich die Familie Thutmosis' III. zu ihrem eigenen Totenkultus in Theben erbaut hat (vgl. die Photographie an Wand III).

Wand I und II: *2301. Kopf und Tatze einer Sphinx, mit den Zügen der Königin Hatschepsut, aus Der-el-bachri.

Wand III: 2279. Kopf einer Statue derselben Königin, ebendaher. — 1636. Relief, das Schiff des Königs, ebendaher.

Wand IV: Grabsteine dieser Zeit, denen des mittleren Reiches ähnlich. — 2299. Sphinxkopf, mit den Zügen der Königin Hatschepsut, aus Der-el-bachri.

Wand V: 2066. Grabstein des Sen-mut, Günstlings der Königin Hatschepsut.

Freistehend (neben Wand V): *2296. Statue desselben Mannes; in seinem Schofs hält er eine kleine Prinzessin, deren Erzieher er war.

VII. Saal des neuen Reiches.

A. Wand I—IX. Altertümer des neuen Reiches.

(Etwa 1600—1100 v. Chr.)

Die Kunstwerke des neuen Reiches stehen im ganzen denen der älteren Zeit nach; die Künstler gefallen sich vorzugsweise in der Wiedergabe der weiten faltigen Kleider, die in dieser Zeit Mode sind.

Der Wunsch, durch Einbalsamierung der Leiche u. s. w. für das Heil der Toten zu sorgen, erfafst in dieser Zeit auch die unteren Stände des Volkes; da diese sich keine eigenen Gräber erbauen können, lassen sie sich in gemeinsamen Massengräbern bestatten. Die Gräber der mittleren Stände sind in der Regel noch Ziegelbauten wie im mittleren Reiche, die Vornehmen und die Könige werden in Theben in großen Felsengräbern beigesetzt. Die Särge erhalten die Gestalt einer Mumie.

Schrank A (an Wand I): *Links:* Sessel. — *Rechts:* Musikinstrumente.

Wand I: 6911. Perücke aus Schafwolle. — 2303. Statue des Nefr-hor und seiner Frau. — *2297. Statue des Ptah-mai und seiner Familie.

Zwischen Wand I und II (am Fenster): 1. Sarg des Meri; die Bemalung entspricht der Sitte der 18. Dynastie.

Schautisch B (neben Wand II): B. 1. Schalen, Löffel und andere Schnitzereien. — B. 2. Geräte zum Schreiben und Malen. — B. 3. Kleine Löffel und andere Schnitzereien, z. T. von feinsten Arbeit. Silberschale mit der Darstellung einer Lustfahrt im Papyrusdickicht. — B. 4. Aus Gräbern des neuen Reiches in Sakkara. — B. 5. Spiegel, Rasiermesser, Spielzeug. — B. 6. Gewichte und astronomische Instrumente. (Vgl. Schmucksachen des neuen Reiches in Saal VIII, Schautisch J.)

Auf dem Schautisch: 2056 und 2057. Amenophis II. opfernd; im südlichen Nubien gefunden.

Wand II und Saal XI: Reliefs und Inschriften aus dem Grabe des Cha-em-het, Beamten Amenophis III. mit den Porträts des Cha-em-het und seines Herrschers.

Wand II und Saal XI: *2072. Relief mit dem Bilde des merkwürdigen Königs Amenophis IV. (vgl. S. 111). *14145. Derselbe und die Königin, die in einem Gemache mit ihren Kindern spielen. In dem eigentümlichen Stil, der unter diesem Herrscher Sitte war. — *14113 Kopf einer der kleinen Töchter des Königs — 14122. Grabstein eines syrischen Söldners des Königs, der Bier durch ein Rohr trinkt.

In Saal XI: Bemalte Thongefäße meist wohl aus der 18. Dynastie.

Schrank C (an Wand II): Beigaben der Toten aus einem Massengrabe der Zeit Ramses II. (um 1300 v. Chr.): Bogen. — Hacke für den Ackerbau. — Schlüssel aus Eisen. — Schmucksachen eines Mädchens und das dazu gehörige Kästchen, ihr Arm und eine Flechte. — Fischnetz.

Schrank D (an Wand III): *Oben rechts* kleine Figuren, meist aus dem neuen Reich. 6908. Königin Nefret-ere. — 4417. Königskopf. — Figuren des Gottes Bes. *Oben links* Figuren in Mumiengestalt (vgl. Schrank E), zumeist von Königen, dabei 2502 Ramses II., eine der ältesten Bronzestatuetten. Unten: Kopfstützen, wie man sie zum Schlafen benutzte. — Täfelchen mit Königsnamen, aus Grundsteinen von Tempeln. — 10105. Bemalter Holzkasten. — 10756. Brettspiel. — Flaschen aus buntem Glas. — Büchsen für Augenschminke.

Wand III: Grabsteine des neuen Reiches. Dieselben zeigen, im Unterschied von denen des mittleren Reiches, in der Regel den Verstorbenen vor dem Totengotte Osiris betend.

Zwischen Wand III und IV: *2. Steinsarg des Generals Meriti. — *2058. Relief aus dem berühmten Felsengrabe König Sethos I.

Schrank K: Kleine Statuen, meist aus Holz. — *4667. Figur eines Offiziers.

Wand IV: Grabsteine. — Oben Gefäße, in denen man die besonders einbalsamierten Eingeweide beisetzte.

Kasten L (an Wand IV): Größere Holzstatuen des neuen Reiches.

Schrank E (an Wand IV): Hölzerne und steinerne Figuren, meist in Mumiengestalt: man gab sie dem Toten bei, damit sie im Jenseits anstatt seiner arbeiteten. — Unten Kasten, in denen sie im Grabe niedergelegt wurden.

Schrank M (an Wand V): 9592. Hölzernes Bett. Unten: Kasten für Totenfiguren (vgl. Schrank E).

In Saal XI: 14124. Relief aus einem Tempel Ramses II.: Köpfe chetitischer Soldaten mit eigentümlicher Gesichtsbildung und Haartracht.

Wand V: 2079. Aegypter und Asiat, Relief aus dem Grabe Sethos I. — 47. Sarg und Mumie des Bekenchons; bunt auf einst weißem, jetzt gelbem Grund, die gewöhnliche Bemalung der Särge des neuen Reiches.

Wand VI: Schöne Särge zweier Frauen, innen und außen bemalt.

Wand VII: Särge des neuen Reiches aus dem „zweiten Funde von Der-el-bachri“ (s. S. 124), wo die Mumien von Priestern des Amon gefunden wurden.

Schrank F (an Wand VIII): Gebrauchsgegenstände aus dem neuen Reiche. *An der Rückwand:* Lanze, Bogen, Schwert, *Kriegsbeil, Sandalen; — *auf den Stufen:* Körbe; Sandalen; *Dolch mit Lederscheide.

Wand VIII: Grabsteine, oben in Pyramidenform endend.

Zwischen Wand VIII und IX: 57. Steinsarg des Hohenpriesters Har-e. — 10832. Sarg einer Frau Tamaket.

Schautisch P: Gefäße aus blau und grün glasiertem Thon aus verschiedener Zeit. Als Bemalung Blumen und Früchte.

Wand IX: Grabsteine. — *2060. 2061. Malereien auf Stuck, Königin Nefret-ere und ihr Sohn Amenophis I.; beide wurden gegen Ende des neuen Reiches als heilig verehrt. — *10859. Holzrelief aus dem danebenstehenden Sarge: Tamaket in der Tracht ihrer Zeit.

Wand X: *7278. Relief aus dem Grabe des Rii. — *12411 und *13297. Totenfeier eines Hohenpriesters von Memphis. — 12412. Leichenzug. — 12694. Flussschiffe. — 1625. Könige alter Zeit, als heilig verehrt.

Zwischen Wand X und XI: 33. Steinsarg des Hohenpriesters Pe-hen-nuter. — 2290. Denkstein des Neferonpet.

Wand XI: *2088. Leichenzug des Baumeisters Maia. — 7275. Schönes Relief aus einem Grabe. — 2077. 2078. Gesims und Teil einer Wand von den Tempeln von Medinet-Habu und Karnak. — Bunte Thonreliefs, mit denen der Tempel von Tell-el-Jehudije verziert war.

B. Wand XII—XIV. Altertümer der libyschen Zeit.

(Nach 1100 v. Chr.)

Wand XII: 30. 927. Sarg und Mumie des Nespnuter-re; der Sarg aus sogenannter Mumienpappe (Leinwand und Gips), die Bemalung auf weißem Grund, wie es in dieser Zeit üblich ist. — *11000. Alabasterschrein für die Gefäße mit den Eingeweiden des Königs Scheschonk. — *2094. Relief aus Karnak, gefangene Juden aus dem Kriege desselben Königs gegen Jerusalem (s. oben S. 111 und vgl. das Wandbild S. 125 unten). — 2101. 2102. Reliefs aus Karnak, opfernder König.

Zwischen Wand XII und XIII: 7325. Sarg der Frau Tent-amun. — 7478. Särge und Mumie einer kleinen Prinzessin. — 7972. Sphinx der Königin Schep-en-upet.

Schrank G: (an Wand XII): *In der Mitte:* 6749. Kopf eines Sarges. — 1082. Hölzerner Schakal, wie sie in dieser Zeit auf die Särge gesetzt wurden. — *Rechts und*

links Figuren wie im Schrank E, in dunkelblauer Fayence; zumeist aus dem „ersten Funde von Der-el-bachri“, wo die Mumien der Könige des neuen Reiches und der 21. Dynastie in einem Felsspalt versteckt gefunden wurden.

Wand XIII: 1480. Thür und Wand einer Kapelle des aethiopischen Königs Schabataka. — *10114. Statue einer Königin.

C. Wand XV—XVII. Altertümer der Spätzeit (nach 700 v. Chr.).

Im Anfang dieser Periode (26. Dynastie, 663—525 v. Chr.) herrscht Vorliebe für alles Altertümliche; sowohl in der Kunst als in anderer Hinsicht ahmt man dem alten Reiche nach. Die technische Geschicklichkeit der Künstler erreicht den höchsten Grad, während ihre Werke — mit einigen desto merkwürdigeren Ausnahmen an Wand XVII und XVIII — ziemlich geistlos sind. Nach diesem letzten Aufschwung entartet die Kunst immer mehr, schliesslich geht auch die technische Gewandtheit verloren.

Wand XV: *11864. Königskopf aus Saïs. — 8809. Unterteil einer knieenden Statue. — 2110. Götter aus einem thebanischen Felsengrabe.

Zwischen Wand XV und XVI: *41. Steinsarg des Fürsten Anch-hor, ausgezeichnet durch schöne Politur. — *29. desgleichen des Pete-ese.

Wand XVI: 9059. 2099. 2112. Reliefs aus Tempeln. — Reliefs aus Gräbern, beachte 11865. Bäuerinnen bringen Geschenke, den Bildern des alten Reiches (vgl. S. 117) nachgeahmt. — Kleine Grabsteine und Weihinschriften. — 11576. Opfertafel, von Psammetich I. geweiht.

Kasten H (an Wand XVII): Modelle für Bildhauer.
Schrank J (an Wand XVII): Kleine Statuen. — 8812. 8813. Holzstatuen. — *9258. Kleine Bronze, Priester mit Gott; der Kopf Porträt. — *11001. Silberfigur des Gottes Nefer-tem. — 4438. Affe.

Wand XVII: 8811. Altar. *Unter Kasten H:* Unvollendete Statuen. — *Links vom Schrank J:* Köpfe von Statuen, dabei 10100 und 255 in dem ungewöhnlichen freien

Stil. — 7737. Statue des Har-e, glatte Arbeit. — 7707. Grabstein aus der Regierung des Xerxes mit aramäischer Inschrift. — 10673. Widderkopf. — 11405. Der Sonnengott in Käfergestalt.

Zwischen Wand XVII und XVIII: 7. Steinsarg des Prinzen Necht-nebf. — *49. desgl. des Zi-hap-emou.

Wand XVIII: *12500. Kopf eines alten Mannes in freiem Stil, vielleicht der schönste uns erhaltene aegyptische Porträtkopf. — *10972. Statue eines alten Mannes. Der Kopf höchst lebendig.

Schrank N und O (an Wand XVIII): Gefäße aller Zeiten aus Stein und Thon. — 14463. Großes Alabastergefäß mit der Aufschrift „Artaxerxes der Grofskönig“ in aegyptischer, neubabylonischer, neususischer und persischer Sprache, aus der Zeit der persischen Herrschaft über Aegypten. — *Unten:* Steinkrüge zum Beisetzen der Eingeweide.

Wandgemälde: Bilder aus der aegyptischen Geschichte, von den Denkmälern mit Ergänzung der Farben kopiert:

Wand den Fenstern gegenüber: 1. König Snefru (um 2800 v. Chr.) tötet einen Sinaibeduinen. — 10 und 11. Aus den Gräbern von Benihassan: Ringer; Jagd, tributbringende Beduinen (um 2000 v. Chr.). — 20. Gefangene Syrer streichen Ziegel (um 1500 v. Chr.). 22. Tributbringende Syrer und Nubier (um 1400 v. Chr.). — 23. Aus den Gräbern von el Amarna (vgl. S. 111 und 121): Ausfahrt der königlichen Familie und ihr Besuch im Tempel. — 25. Sethos I. kämpft gegen Beduinen (um 1350 v. Chr.). — 26. Ramses II. kämpft gegen die Chatti in Nordsyrien (um 1300 v. Chr.). — 34. Seeschlacht Ramses III. gegen Völker des Mittelmeeres (um 1200 v. Chr.). — 36. Parodierende Tierbilder. — 38. 39. Ramses III. im Harem.

Kleine Fensterwand: 1. Prozessionsschiff des Gottes Amon. — 7. Thorgebäude eines Tempels mit Fahnenstangen.

Grosse Fensterwand: 1. König Scheschonk (vgl. S. 123), dem der Gott Amon die besiegten Städte des Reiches Juda zuführt. — 10. 11. Alexander der Große und Philippus Arrhidaeus als aegyptische Könige opfernd. — 14. Caesarion

(der Sohn Caesars und der Kleopatra) opfernd, hinter ihm Kleopatra. — 15—17. Römische Kaiser (Augustus, Tiberius, Hadrian), vgl. S. 128. — 18—21. Spätaethiopische Könige und Götter, vgl. S. 130.

Kleine Wand ohne Fenster: Desgleichen, dabei 1. die Königin, deren Schmuck wir besitzen (vgl. S. 130).

VII a. Durchgang.

François Champollion (1790—1832), der Entzifferer der Hieroglyphen. Darunter Abguß des Steines von Rosette, dreisprachig (hieroglyphisch, demotisch, griechisch), der den Anstoß zu der Entzifferung gab (196 v. Chr.).

VIII. Saal der Spätzeit.

(Nach 700 v. Chr.)

Wand I: Särge libyscher Zeit und der Spätzeit.

Schrank A: Bemalte hölzerne Grabtafeln, dabei 821 in Form eines Tempels.

Vor Wand II: 8501. 8502. Sarg und Mumie der He. — *50—53. Die Mumie und die 3 Särge des Amonpriesters Pestefi.

Kasten L (drehbar): Figürchen von Göttern und Tieren.

Schaukasten K: Kleine Altertümer verschiedener Zeit. Meist Amulette und Ringe, z. T. von vorzüglicher Arbeit. — K. 4. Sistrumklapper.

Schaukasten J: Kleine Schmucksachen, meist aus dem neuen Reich. Ketten, Ringe, Amulette. — J. 3. Halsschmuck, aus Blüten gebildet. — J. 4. Formen und Fayencen aus el Amarna (s. S. 111). (Um 1400 v. Chr.) *Am Fensterpfiler:* Bunte Gläser aus el Amarna.

Kasten auf J: Bronzefiguren von Göttern und heiligen Tieren, aus dem Tempel von Saïs.

Schaukasten H: Steine in Käferform (sogen. Skarabäen) die als Amulette und Siegelsteine benutzt wurden. Aus verschiedenen Zeiten. — H. 4. Große Skarabäen, wie man sie den Mumien beigab.

Wand IV: 3—6. Mumie und Särge der Tere-kop mit Perlennetz auf der Mumie.

Schrank F: Mumien verschiedener Tiere: Widder,

Katzen, Mäuse, Sperber, Ibisse, Krokodile, Schlangen, Fische. Die Sitte, Tiere in einzelnen Exemplaren als heilig zu verehren, ist sehr alt, dagegen scheint der Gebrauch, beliebige Exemplare durch ein dem menschlichen nachgebildetes Begräbnis zu ehren, der Spätzeit anzugehören.

Schränke B und C, in der Mitte des Saales: Bronzefiguren von Göttern und heiligen Tieren, meist als Weihgeschenke in die Tempel gestiftet. — Tempelgerät. *Neben Schrank B und C: *2055.* Große Bronze einer Katze. — Bronzefiguren der Göttin Sechemet. — **11404.* Kopf eines Bockes aus Bronze, vom Vorderteil einer Tempelbarke.

Schrank D: Kleine Götterbilder aus Fayence und Stein, Weihgeschenke aus Tempeln, Hausgötter oder Amulette. — Totenfiguren der Spätzeit (vgl. S. 122).

Schrank E: Holzfiguren von Göttern und heiligen Tieren. *Neben Schrank D und E: 2309.* Bronzefigur einer Priesterin.

IX. Faijumzimmer.

(Vgl. die Bemerkung zu X.)

Enthält zumeist Altertümer des 2. bis 3. Jahrhunderts n. Chr. zum grössten Teil aus dem Faijum, einer Landschaft des mittleren Aegyptens.

Die Mumien dieser Zeit haben meist keine eigentlichen Särge. Dafür werden den oft sehr kunstvollen Umwicklungen Masken und Fufsstücke aus Pappe eingefügt. Rein griechische Porträts der Verstorbenen, auf Holz oder Leinwand gemalt, ersetzen häufig die Gesichtsmasken.

Schautisch D: Thönerne Masken von Mumien.

In den Schränken: Mumienmasken, Töpfe u. s. w.

An der Rückwand: Aus einem Familiengrabe: Vergoldete Mumienmaske des Vaters. **11411.* Bild von der Mumie der Mutter (Aline, Tochter eines Herodes). **11412. 11413.* Mumien zweier Kinder mit Bildern. *12125.* Kindermumie mit Maske.

11649. 11650. Thönerne Masken von Mumien. — *11651—11653.* Bemalte Leichentücher.

Freistehend: **11673.* Männermumie mit Porträt auf Holz. **11632. 11633.* Statuen in dem griechisch-aegyptischen Mischstil. *An dem drehbaren Gestell:* Von Mumien

abgelöste Bilder. 11752. 11753. Männer- und Frauenmumie mit Bildern auf Leinwand.

X. Saal der griechisch-römischen Zeit

(nach 332 v. Chr.).

Die griechischen Könige und die römischen Kaiser gelten in Aegypten als rechtmäßige Nachfolger der einheimischen Herrscher. Das Herkommen des alten Landes bleibt unangetastet, doch dringt die griechische Bildung bald in das Volk ein und zersetzt allmählich dessen eigene Kultur; auch die aegyptische Kunst, die ohnehin überlebt war, geht an dem griechischen Einfluß zu Grunde. Mit dem Eindringen des Christentums und dem Aussterben der alten Religion schwindet dann auch der letzte Rest selbständiger aegyptischer Kunst.

A. Wand I—XI. Griechisch-römische Altertümer.

Wand I: 46. 39. Steinsärge in der Form der alten Holzsärgen. — *2115. Relief eines Thebanischen Tempels, griechische Könige als Aegypter dargestellt.

Freistehend: 38. Steinsarg des Hohenpriesters Ahmose. — 2271. Statue eines Generals.

Wand II: 2117. 2116. Reliefs aus Tempeln. — Grabsteine. — 2270. Opfertafel. — *31. Holzsarg in der Gestalt der Göttin Hathor.

Wand III: *2118. Grabstein des Cha-hapi, der Tote in syrischer Tracht. — Grabsteine mit halb griechischen und halb aegyptischen Darstellungen; die Inschriften teils demotisch (s. S. 113), teils griechisch.

Wand V: 504. 505. Kindersärge. An der Wand die Böden der Särge mit den Bildern der Kinder. Ihre Mumien an Wand IV. — *12708. Bahre für eine Kindermumie.

Wand VI: Leichentücher mit dem Bild des Toten — 836. 837. Sarg und Mumie der Frau Tsensusire. — 7777. 7778. Sphinxen aus dem Serapistempel von Memphis.

In Saal XI: *Drei Mumienhüllen von besonders hervorragender Schönheit.

Wand VII: 12440. Isisstatue. — Griechische Inschriften und Skulpturen. — 2135. Weihinschrift, griechische Verse mit demotischer Uebersetzung.

Wand VIII: 2119. Kaiser Augustus (?) als aegyptischer König. — 2121. Desgl. Kaiser Antoninus Pius.

Freistehend: 12441. Bahre für zwei Kindermumien.

Schrank D 1: Bronzen, meist Bilder von Göttern, Goldfiguren u. a.

Schrank D 2: Thonfiguren, Bilder von aegyptischen und griechischen Göttern.

Schautisch F 1: Goldfiguren und Glasfiguren. Geschnittene Steine griechisch-aegyptischen Stiles. — Desgl. der christlichen Sekte der Gnostiker (sogenannte Abraxasgemmen). — 2: Glasgefäße, Lampen aus Thon und Formen zu Thonfiguren.

Wand IX: Proben von Stickereien und Geweben aus spätrömischer Zeit. — *11660. Leichentuch mit Porträt.

Wand X: Christliche Reliefs und Grabsteine mit Inschriften in griechischer und koptischer, d. h. (spätaegyptischer) Sprache.

Wand XI: Kleider spätrömischer Zeit.

Schrank G: Altertümer der christlichen Zeit Aegyptens, zumeist aus Gräbern des 4. und 5. Jahrhunderts. — Stickereien. — Lederschuhe. — Schreibgeräte. — Handwerkszeug, Leisten für Schuhe. — *Kirchliche Geräte (Räuchergefäße, Lampen).

Kasten L: Schmucksachen. — **M:** Flaschen zu geweihtem Oel. — **E:** Schmuckkästchen.

B. Wand XII—XV, 1. Spätaethiopische Altertümer.

Aethiopien (Nubien), das frühzeitig von Aegypten unterworfen worden war und von ihm seine Kultur erhalten hatte, wurde etwa um 1000 v. Chr. ein unabhängiger Staat und verfiel von da an allmählich wieder in halbe Barbarei zurück. An Stelle der aegyptischen Sprache tritt zuletzt die einheimische auf, die in besonderen Hieroglyphen (vgl. S. 108) und in einer alphabetischen Schrift (beide noch unentziffert) geschrieben wird. Die meisten der hier aus-

gestellten Denkmäler dürften in die griechisch-römische Zeit gehören.

Wand XII: *2261. Thronender König. — 2260. Götter. — 2259. Inschrift einer Königin Kandake.

Wand XIII: Inschriften in der aethiopischen alphabetischen Schrift: 2253. Grabstein. — 2254. 2255. Opfer tafeln.

Zwischen Wand XII und XIII: *2268. Siegesdenkmal des Königs Nastesen, noch mit aegyptischer Schrift. — 2158. Statue der Göttin Isis.

Wand XIV: Christliche Grabsteine aus einem nubischen Kloster. — 1481. Altar eines älteren aethiopischen Königs.

Schautisch J: *Schmuck einer Königin (vgl. ihr Bild 2245 an Wand XIII) aus ihrer Pyramide; etwa aus dem 1. vor- oder nachchristlichen Jahrhundert.

Wand XV: *Inschriften in unbekannter Sprache aus dem christlichen Reiche von Aloa am blauen Nil.

Kasten K: Kleinere aethiopische Altertümer. — Kleinere Altertümer aus der arabischen Zeit Aegyptens.

XI. Saal der ältesten Periode

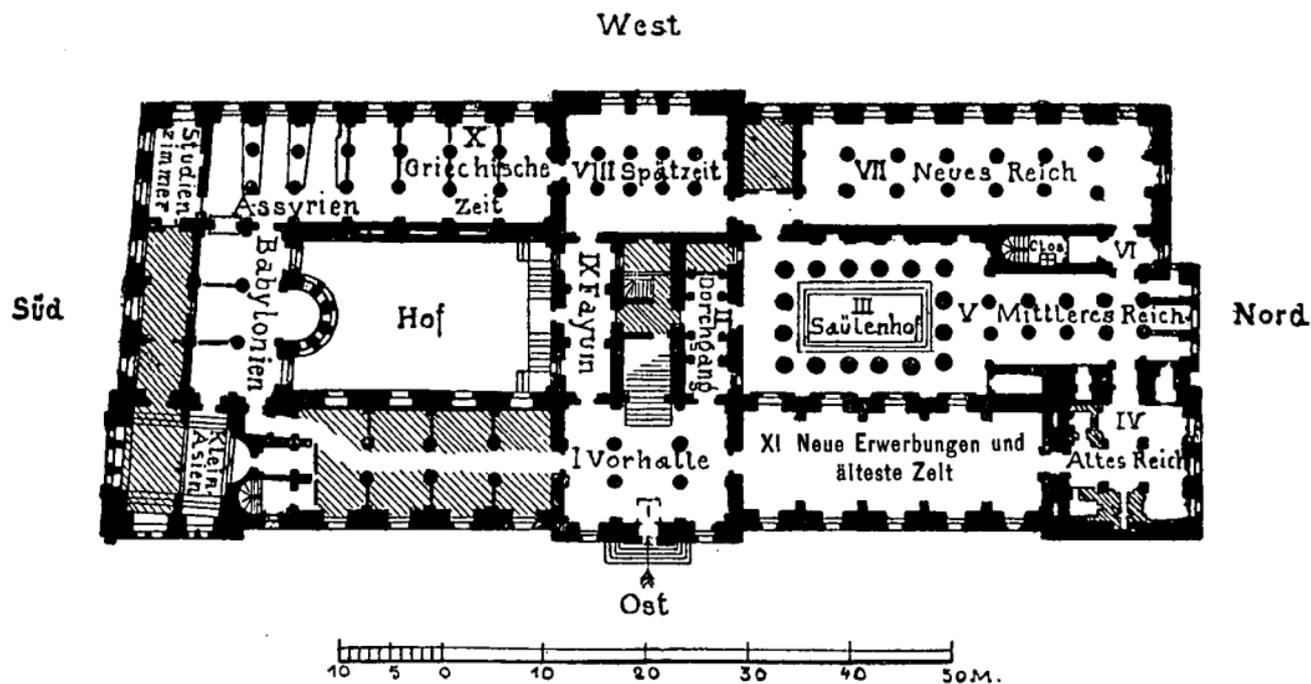
s. oben S. 114.

Schmale Wand neben dem alten Saal des alten Reiches: Rechts: König opfert vor Ptah, Sechmet, Imhotep, den Göttern von Memphis. — Darüber: Totengericht in der Unterwelt. — Links: König opfert vor Osiris, Isis und Horus. — Darüber: Die Gefilde der Seligen.

Bilder der Decke: Astronomische Darstellungen; die mittelste: Tierkreis von Dendera, auf welchem die griechischen Tierkreisbilder neben die aegyptischen gesetzt sind.

VI.

VORDERASIATISCHE
ALTERTÜMER.



Vorderasiatische Altertümer. *)

Die früher in der Skulpturenabteilung und im Antiquarium aufbewahrten Altertümer Mesopotamiens, Syriens, Phöniziens u. s. w. sind seit dem Jahre 1885 mit der aegyptischen Abteilung vereinigt. **) Die früheren geringen Bestände haben in den letzten Jahren eine bedeutende Bereicherung erfahren, sowohl durch grössere Ankäufe als auch namentlich durch die Ausgrabungen des Orient-Komitees, und die glänzenden Schenkungen der Herren Kommerzienräte Louis und Julius Simon, von denen der erstere der Sammlung die sämtlichen Fundstücke der von ihm im Jahre 1886—87 ausgesendeten babylonischen Expedition überwies, während der Freigebigkeit des zweiten Mitgliedes dieser Familie u. a. ein beträchtlicher Teil der Thontafeln von El-Amarna zu verdanken ist. Ausser den genannten Herren ist die Sammlung vornehmlich noch den Herren Rudolf Mosse, Kommerzienrat Julius Isaak, Dr. Blass, Ludw. Jacoby und vor allem James Simon für grössere Geschenke zu besonderem Dank verpflichtet.

Die Sammlungsräume sind von dem Saale der Deutschen Skulpturen und von der aegyptischen Abteilung aus zugänglich und am besten in folgender Reihenfolge zu besichtigen: ***)

- I. Kleinasiatisches Zimmer.
- II. Babylonischer Saal.
- III. Assyrischer Saal.

I. Kleinasiatisches Zimmer.

Meist Skulpturen und Inschriften aus Sendjirli (dem alten Scham'al) in Nordsyrien. Die ältesten gehören z. T. wohl

*) Ausführliches findet sich in dem Verzeichnis der Vorderasiatischen Altertümer und Gipsabgüsse. Berlin 1889. Preis 50 Pfennig.

**) Im Herbst 1899 werden die Vorderasiatischen Sammlungen von der aegyptischen Abteilung abermals getrennt werden und in einen zwischen Neuem Museum und Pergamon-Museum belegenen (provisorischen) Umbau übersiedeln, weshalb dieser VI. Abschnitt des „Führers“ nur noch für ganz kurze Zeit seine Geltung behält.

***) Vergleiche den Plan auf S. 132.

noch in das zweite Jahrtausend v. Chr., die späteren zeigen assyrischen Einfluß, da das Land damals unter der Oberherrschaft der Assyrerkönige stand. Die Inschriften der späteren Zeit sind in aramäischer Sprache und Schrift abgefaßt, in der älteren Zeit gebrauchte man eine eigenartige Hieroglyphenschrift (siehe zwei Beispiele an Wand IV).

Aelteste Skulpturen (vom Stadthor). **Wand III oben:** Reiter mit dem Kopf des Feindes. — Gott.

Ältere. Wand IV (vom Burgthor): 2647. Eckblock; Krieger mit Schild und Speer, Frau mit Spiegel. — Unten: 2655. Löwenköpfiger Gott mit Hasen und Jagdfalken. — *In der Mitte:* 2648. Gott mit Dreizack. — 2650. Gott mit Greifenkopf. — 2652. Gitarrespieler und Sänger. — *Oben:* Greif und Sphinx.

Wand I: Grabstein einer Königin.

Spätere. Wand II: Statue des Gottes Hadad, von Panammu, König von Jadi (unweit Sendjirli), errichtet. (Um 800 v. Chr.) Mit einer Inschrift in altaramäischer Sprache, eines der ältesten Beispiele unserer Buchstabenschrift.

Wand I: Geflügelte Sphinx als Säulenbasis.

Wand III: König Barrekub und sein Schreiber (730 v. Chr.), seine Diener mit Waschgerät; seine Musikanten. — Löwenjagd (aus Saktchegözü, unweit Sendjirli).

Freistehend: Pferdeköpfe von einem Götterbild.

II. Babylonischer Saal.

Aus Sendjirli: Doppelte Sphinx, die als Säulenbasis eines Palastes diente. (Um 800 v. Chr.) — Großes Thongefäß. — **Sckrank K:** Gefäße, Gewichte, Siegelsteine u. a. (Vgl. auch die Panammu-Statue im assyrischen Saal S. 142 unten sowie die beiden Löwenkolosse in der Vorhalle des Neuen Museums.)

Aus Kleinasien und Nordsyrien: Gipsabgüsse von Skulpturen ähnlicher Art. — Dabei an **Wand I:** Löwe aus Marasch mit hieroglyphischer Inschrift; an **Wand I u. III:** Felsenreliefs aus Boghazkiöi in der Nähe des Flusses Halys.

Babylonien, das Land am Unterlauf des Euphrat und Tigris, war in den ältesten Zeiten von dem Volke der Sumerer bewohnt, welche mit keiner der uns bekannten Völkerschaften Vorderasiens in sprachlicher Verwandtschaft zu stehen scheinen. Auf sie ist die Bildung der ältesten Staaten, die Ausbildung der Religion, die Entwicklung der Kunst, die Erfindung der Keilschrift zurückzuführen. Frühzeitig finden wir daneben in Babylonien auch eine semitische Bevölkerung, die allmählich mit dem Lande sich auch die Kultur der Einwohner zu eigen machte.

Die ältesten Denkmäler unserer Sammlung (Funde von Tello in Südbabylonien) gehören wohl noch in die erste Hälfte des 3. Jahrtausends v. Chr.; Babylonien zerfiel damals in verschiedene Staaten. Später (um 2250 v. Chr.) wurde das ganze Land unter Königen von Babylon vereinigt. Um 1500 v. Chr. fiel es in die Gewalt der Kossäer (nordöstlich von Babylonien wohnhaft), zu denen der König Burraburiasch gehört, von welchen unsere Sammlung Briefe besitzt (S. 141).

Assyrien (nördlich von Babylonien am Gebirge gelegen) war anfänglich ein Vasallenstaat Babyloniens, von dem es auch seine Kultur erhalten hat. Schon im 12. Jahrhundert ist es aber Babylonien ebenbürtig, und etwa seit Asurnazirpal (885—860 v. Chr.), der seinen Palast zu Nimrud (unweit Ninive) erbaute, wird es zu der alle anderen Völker erdrückenden Macht. Sein Sohn Salmanassar II. (860 bis 824 v. Chr.) dringt bis nach Syrien vor: Jehu von Israel bringt ihm mit anderen Fürsten Tribut (siehe S. 139). Unter Tiglatpileser III. (745—727) wurde Babylonien erobert; ihm folgen die glänzenden Regierungen Salmanassars IV. (727—722) und Sargons (722—705), die u. a. dem Reiche Israel ein Ende machten, Sanheribs (705—681) und Asarhaddons (680—669), unter dem auch Aegypten erobert wurde. Im siebenten Jahrhundert beginnt der Zerfall des Reiches, Babylonien und andere Länder werden unabhängig, und im Jahre 606 wird Ninive und das assyrische Reich zerstört. Babylonien wird wieder ein selbständiges Reich, das unter Nebukadnezar (604—561 v. Chr.) zu großer Macht und Blüte gelangt. Allein es erlag bald einem neuen Gegner: 538 v. Chr. zog der Perser-

könig Cyrus in Babylon ein, Babylonien und Assyrien wurden Provinzen des gewaltigen Perserreichs und blieben es, bis Alexander der Große 331 v. Chr. dasselbe vernichtete und an seiner Stelle ein macedonisch-orientalisches Weltreich gründete. Nach dem Tode Alexanders ging Mesopotamien ebenso wie Persien in den Besitz der Seleuciden über, deren Herrschaft bis in die Mitte des dritten Jahrhunderts v. Chr. währte. Dann wurde die Herrschaft der Seleuciden von der der Arsaciden (Parther) abgelöst, die uns als Gegner des römischen Reiches bekannt sind. Im Jahre 224 n. Chr. begründete der Perser Ardaschir die Sassanidendynastie, die nochmals die mesopotamischen und persischen Länder zu hoher Blüte führte. Erst als im Anfang des 7. Jahrh. n. Chr. die muhammedanischen Araber in Vorderasien vordrangen, erlag ihnen auch das Sassanidenreich.

Die Schrift der alten Babylonier und Assyrer ist die sogenannte Keilschrift. Sie ist eine Erfindung des Volkes der Sumerer und war ursprünglich eine Bilderschrift, ähnlich wie die Hieroglyphenschrift der Ägypter. Da man jedoch in Babylonien kein anderes Schreibmaterial besaß als den Thon des heimischen Bodens, den man zu kleinen Täfelchen formte und in den man die Zeichen mittelst eines Stäbchens eindrückte, so mußten die Zeichen sehr roh ausfallen, und alle Linien erhielten bei dem Eindrücken ein breites, keilförmiges Ende, von dem die Schrift ihren Namen trägt.

Freistehend: *Siegedenkmal des Assyrerkönigs Asarhaddon (s. S. 136) zur Feier der Besiegung des Taharka (Tirhaka), Königs von Ägypten und Äthiopien (704—664 v. Chr.), im Thorgebäude des Palastes von Sendjirli (s. S. 133) errichtet. Vor dem Könige sind Taharka und der Fürst von Tyrus gefesselt dargestellt.

Kasten A: Ziegel und sogen. Nagelcylinder, die in ältester Zeit vielleicht als Bauurkunden dienten. — 505 und 506. Ziegel mit Keilschriften aus dem altelamitischen Reiche (mit der Hauptstadt Susa).

Kasten B: Ziegel. Ausschnitte von Ziegeln mit Inschriften Nebukadnezars, Königs von Babylon (s. S. 136). — 53. Ziegel mit dem Namen des Fürsten Hadadnadinaches in aramäischer (syrischer) und griechischer Schrift.

Schautisch L: Thontafeln ältester Zeit aus Tello (S. 135), Rechnungen aus dem Archiv der dortigen Tempel.

Schautisch D: Thontafeln aus Babylonien.

D 1, Inschriften der ältesten babylonischen Zeit.

D 2. *Oben:* Bruchstücke von Thontafeln, die Wahrzeichen und Orakel behandeln. — *Unten:* Fünf altbabylonische Briefe (2400—2100 v. Chr.).

D 3. Urkunden aus der Zeit der ersten babylonischen Dynastie (2400—2100 v. Chr.). Sie sind je in zwei Exemplaren ausgestellt, von denen das kleinere in den hohlen Innenraum des grösseren gesteckt war. Auf der äusseren Tafel die Siegelabdrücke der Kontrahenten.

D 4. Geschäftliche Urkunden aus der Zeit der assyrischen Herrschaft und des Neubabylonischen Reiches.

D 5—7. Geschäftliche Urkunden aus der Zeit der persischen Herrschaft. — *Th 413.* Grundriss eines Palastes.

D 8. Thontafeln, meist aus der Zeit der griechischen und parthischen (s. S. 136) Herrschaft. — *Th 5.* Gebet an den Sonnengott. — *Th 244.* Wörterbuch. — *Th 253.* Tabelle für die Quadratzahlen von 31—60. — *Th 412.* Bruchstück einer Tafel mit Keilschrift und griechischen Buchstaben.

D 9—10. Thonschalen mit Zauberformeln in syrischer, mandäischer und hebräischer Schrift; zum Schutze gegen böse Geister bestimmt. Einige enthalten rohe bildliche Darstellungen. Aus jüngerer Zeit; Babylonien.

Vor dem rechten Pfeiler: *Bruchstücke eines altbabylonischen Denksteins: Gudea wird von Göttern vor einen der Hauptgötter geführt.

Vor dem linken Pfeiler: 213. Bruchstück einer grossen Steinurkunde aus Nippur in Südbabylonien. — *2663. Urkundenstein mit schönem Relief des babylonischen Königs Merodachbaladan, vor ihm ein Vasall, den er belehnt (714 v. Chr.).

Schautisch E: Amulette. Gewichte. — Babylonische, assyrische und persische Siegelsteine. Sie haben in alter Zeit die Form kleiner Walzen und wurden über den feuchten Thon gerollt, auf dem sie sich abdrücken (vgl. Schrank D 3.) In assyrischer und Neubabylonischer Zeit treten neben diesen

„Siegelcylindern“ Siegel in Kegel- oder Halbkugelform auf, welche die Darstellung auf der unteren Fläche tragen; auch Siegel in Form von Käfern nach aegyptischer Sitte (s. S. 126) sind in jener Zeit nicht selten. Die Darstellungen auf den Siegeln wechseln je nach der Zeit. Auf altbabylonischen Cylindern (E 1—4) sind meist religiöse Szenen, Anbetung einer Gottheit, Opfer, Dämonen, Erscheinen des Sonnengottes u. s. w., dargestellt; außerdem steht auf ihnen häufig der Name des Besitzers des Siegels in Keilschrift. Die assyrischen Cylinder (E 4) zeigen, abgesehen von den althergebrachten Darstellungen, oft den König, wie er feindliche Dämonen oder wilde Tiere bezwingt u. ä. Ein vor einem Altare betender Mann ist der gewöhnliche Vorwurf der jungbabylonischen kegelförmigen Steine (E 5). Auf den persischen Siegelsteinen (E 6) aus der Sassanidenzeit sind Porträtköpfe, menschliche Figuren, Tier- und Pflanzenbilder, oft von einer Pehlewi-Inschrift begleitet, eingegraben. — **E 1:** 697. Siegel eines sehr alten Königs von Ur, namens Gamilsin. — 2666. Siegel des Priesterkönigs Dada von Nippur. — **E 5:** 2145. In Babylonien gefundener Siegelcylinder mit einer altgriechischen Darstellung des Perseus und der Gorgo.

Schrank C I: Fundstücke aus der Leichenverbrennungsstätte von Surgul (Südbabylonien), die der ältesten Periode der altbabylonischen Kultur angehört. Die Babylonier verbrannten hier ihre Toten mit Hilfe von Schilf und Asphalt auf einem künstlichen Hügel, verscharften dann die Verbrennungsreste unter Hinzufügung von Beigaben, namentlich Gefäßen, in denen man die Asche sammelte, oder in denen man Speisen zum Unterhalt des Toten niederlegte.

Schrank C II: Fundstücke aus der Leichenverbrennungsstätte von el Hibba, in der Nähe von Surgul. Hier wurde aufser in einem grossen Verbrennungshügel die Asche der Toten auch in Häusern beigesetzt, und es wurde für ihren Unterhalt auch in der Weise gesorgt, das man ihnen grosse thönerne Tröge mit Speisen und thönerne Brunnenrohre für das Wasser in die Erde einliess.

Schautisch F: Ziegel. — 64. 65. Von Säulen herführend. — 2102. Mit Inschrift des Kossäerkönigs (s. S. 135) Kurigalzu.

Schautisch G: Ziegel von Tempelbauten des Priesterkönigs Gudea aus Tello (Südbabylonien) (s. S. 135).

Schrank H 1: Babylonische Inschriften, Gefäße u. a. — Thönerne mit Keilschrift beschriebene Tönnchen (als Bauurkunden dienend), die man in Mesopotamien in den vier Ecken der Grundmauern größerer Gebäude niederzulegen pflegte; davon vier von Tempelbauten des Königs Nebukadnezar in Babylon und Sippar. — *2536. Baucylinder des letzten Babylonierkönigs Nabonedos (555—538 v. Chr.), vom Tempel des Sonnengottes in Sippar. Auf ihm wird die Besiegung des Astyages durch Cyrus erwähnt, sowie die Auffindung einer um 3200 Jahre älteren Bauurkunde. — *209. Urkunden mit Verträgen aus den Regierungen Salmanassars und Sargons (s. S. 135).

Schrank H 2: Babylonische Terrakottafiguren, verschiedener Zeit.

Gipsabgüsse altbabylonischer Skulpturen. Wand X: Königskopf aus Tello (s. S. 135). — *Daneben* Statue des uralten Priesterkönigs Gudea, ebendaher.

Gipsabgüsse assyrischer Skulpturen, meist aus dem Palast Asurnazirpals zu Nimrud (vgl. die Originale S. 140).

Wand IV: Jagd auf Löwen und wilde Stiere. — Opfer über dem erlegten Wild.

Neben Wand IV: Obelisk Salmanassars mit Darstellung Tribut bringender Völker (u. a. die Abgesandten des Königs Jehu von Israel).

Wand VII: Schlacht gegen Bogenschützen. — Uebergang über einen Fluß auf Schläuchen und Booten. — Assyrische Reiterei.

Wand VIII: Belagerung einer Festung mit Belagerungsmaschine. — Sturm auf eine Festung. — Tributträger, der eine bringt Affen.

Wand IX: Araber auf dem Kamel von Reitern verfolgt. — Wegführen der Frauen und Herden aus einer eroberten Stadt. — Erbeutete Herde und Kamele (Palast Salmanassars).

Wand X: Geflügelter Löwe mit Menschenkopf, diente als Thürwandung. — Kolofs des babylonischen Nationalhelden Gilgamesch (Nimrod?), wie er einen Löwen würgt (Palast Sargons).

Gipsabgüsse persischer Skulpturen (neben der Thür zum assyrischen Saal). Sämtlich aus dem Palaste des Darius zu Persepolis; der König ist an der hohen Tiara kenntlich. — Daneben (im assyrischen Saal) Bruchstücke persischer Originale.

III. Assyrischer Saal.

Der assyrische Saal enthält die Originalaltertümer aus Assyrien (Wand I—VIII), Kommagene (Wand VIII und XIII), Palmyra, Palästina, Phönizien und Karthago (Wand IX und X), Südarabien (Wand XI und XII).

Wand I—V: Alabasterne Reliefplatten, aus dem Königspalaste Asurnazirpals von Assyrien (885—860 v. Chr.) zu Nimrud (unweit Ninive). Die Keilinschrift, welche auf sämtlichen Platten wiederkehrt, schildert den Bau des Palastes. — Dabei auf *Wand I* links: Der König zwischen zwei geflügelten Gottheiten; rechts: der König bringt ein Trankopfer dar. — *Wand II:* Geflügelte Götterfiguren mit Adler- oder Menschenköpfen. — *Wand III:* 948. Zwei menschenköpfige geflügelte Göttheiten mit Pinienzapfen und Kesseln (?) neben einem Baum. — *Wand IV:* Geflügelte Götterfiguren. — *Wand V:* König mit Weinschale. — Heilige Bäume zwischen Gottheiten.

Zwischen Wand IV und V: *Denkstein des Assyrenkönigs Sargon, mit dem Bilde des Königs und einer Inschrift, welche die Siege des Herrschers in Cypern und die Aufstellung des Denkmals schildert; auf Cypern gefunden.

Wand VI und VIII: Reliefplatten aus dem Palaste Sanheribs (705—681 v. Chr.) in Ninive. Hofbeamte und Krieger.

Wand VII: Assyrische Reliefs, ebendaher. — *961. Streitwagen. — 967. Zwei Flötenbläser. — 963. Der König stößt einen Löwen nieder. — *960. Der König und sein Schlachtroß. — *965. Zeltlager. — 210. Schlacht in einem Palmenwalde. — *959. Löwenjagd. Aus dem Palaste Asurnazirpals.

Schrank A (an Wand VII): *Altarmenische Altertümer, in der Nähe des Wansees in Armenien gefunden. Es sind Weihgeschenke, die ein armenischer König Rusa (um 650 v. Chr.) in den Tempel des Gottes Chaldis gestiftet

hat. — 774. Bronzefigur eines Eunuchen. — 775. Greif.
— 805. Bronzeschild mit Reihen von Stieren und Löwen.

Kasten B: *Assyrische Glocke aus Bronze, mit Götterfiguren.

Schautische C (freistehend und an Wand VII): *Thontafeln aus dem Funde von El-Amarna (in Mittelägypten). Die mit babylonischer Keilschrift beschriebenen Tafeln stammen aus dem Archive des ägyptischen Königs Amenophis IV. (s. S. III). Sie sind meist in babylonischer Sprache abgefaßt und enthalten Briefe asiatischer Fürsten und Vasallen an die Pharaonen Amenophis III. und seinen Sohn Amenophis IV. Dabei die Schreiben des Königs Burreburiasch von Babylon (s. S. 135) an Amenophis IV., die uns einen interessanten Blick auf die nahen Beziehungen dieser beiden mächtigen Reiche werfen lassen. — Briefe des Königs Duschratta von Mitani (am oberen Euphrat), welche die Heirat der Tochter dieses Fürsten mit Amenophis III. behandeln und von denen einer (*Th 422*) in der bisher unbekanntenen einheimischen Sprache des Landes Mitani abgefaßt ist (in Kasten C 1). Berichte verschiedener Vasallen des Ägypterkönigs, welche in syrischen und phönizischen Städten, z. B. Byblos, Simyra, Akko, Askalon geschrieben sind. Dabei besonders wichtig sechs Briefe eines Fürsten von Jerusalem, in denen er den Pharao um Hilfe gegen feindliche Angriffe bittet (in Kasten C 2). — Der Fund von El-Amarna zeigt die große Verbreitung, welche die babylonische Sprache und Schrift in jenen Zeiten gehabt hat. Mehrere Tafeln tragen Vermerke des ägyptischen Archivars in ägyptischer Kursivschrift, wie „gelesen“, eine (*Th 233*) sogar eine längere Aufschrift, welche Tag und Ort angiebt, an dem der „Brief von Naharina“ (d. i. der ägyptische Name von Mitani) eingelaufen ist.

Wand IX: 837. Punischer Grabstein eines Ehepaares mit lateinischer und punischer Inschrift. — *G 104*. Gipsabguß eines Denksteins des Königs Mescha von Moab (850 v. Chr.) über seine Kämpfe mit dem Reiche Israel. — *G 102*. Gipsabguß einer althebräischen Inschrift aus Jerusalem. — 2715. Cyprische Nachbildung eines ägyptischen Kapitells mit dem Kopf der Göttin Hathor.

Vor der Säule zwischen Wand IX und X: 2123. Kopf eines phönizischen Sarges in altgriechischer Arbeit.

Wand X: Altertümer aus der Handelsstadt Palmyra (Oase in der syrischen Wüste): Büsten von Männern und Frauen in reichgeschmückter Tracht (2. Jahrh. n. Chr.). — 836. Brustbild des Sonnengottes zwischen zwei Adlern, aus Baalbek im Libanon; sehr roh (3. Jahrh. n. Chr.).

Schautisch D (an Wand X): Lampen aus Palmyra. — Thonmarken (wohl geschäftlichen Zwecken dienend) mit griechisch-orientalischen Darstellungen, ebendaher.

Wand XI: Gipsabgüsse karthagischer Grabsteine. — Bronzene Löwenmasken von phönizischen Holzsärgen. — 569. Phönizische Schale mit Stierköpfen verziert, aus Sidon.

Schautisch E (an Wand XI): Nordsyrische und cyprische Siegelsteine und Siegelcylinder (s. S. 137). Aegyptische Skarabäen (s. S. 126), in Cypern gefunden. Phönizische Skarabäen in aegyptischem Stil. *Althebräische Siegelsteine.

Wand XI und XII: Denkmäler aus Südarabien. In Südarabien hat sich etwa im ersten Jahrtausend v. Chr. eine eigenartige Kultur entwickelt. Die Inschriften sind in einer dem Aethiopischen verwandten Schrift geschrieben. Sie enthalten Weihinschriften zu Statuen, Bauurkunden von Tempeln, Grabinschriften u. s. w. An Wand XI: Altar, Köpfe von Grabdenkmälern, Relief eines Steinbocks, zumeist sehr roh.

Freistehend: *Unterer Teil einer Kolossalstatue des Königs Panammu von Scham'al (Sendjirli, s. S. 133) in Nordsyrien (um 720 v. Chr.), mit altaramäischer Inschrift. — G 106. Gipsabguß eines Sarges des phönizischen Königs Eschmunazar von Sidon; der Sarg ist aegyptische Arbeit und hat Mumienform.

Wand XIII: Reliefs von dem Grabhügel des Königs Antiochus von Kommagene (69—34 v. Chr.), einem kleinen hellenistischen Staate im nördlichen Syrien. Das Grab liegt auf dem Berge Nemruddagh am oberen Euphrat und ist mit kolossalsten Götterstatuen und Reliefs geschmückt. — 980. Zwei Könige. — 978. Kopf des Königs Antiochus.

VII.

GIPSABGÜSSE

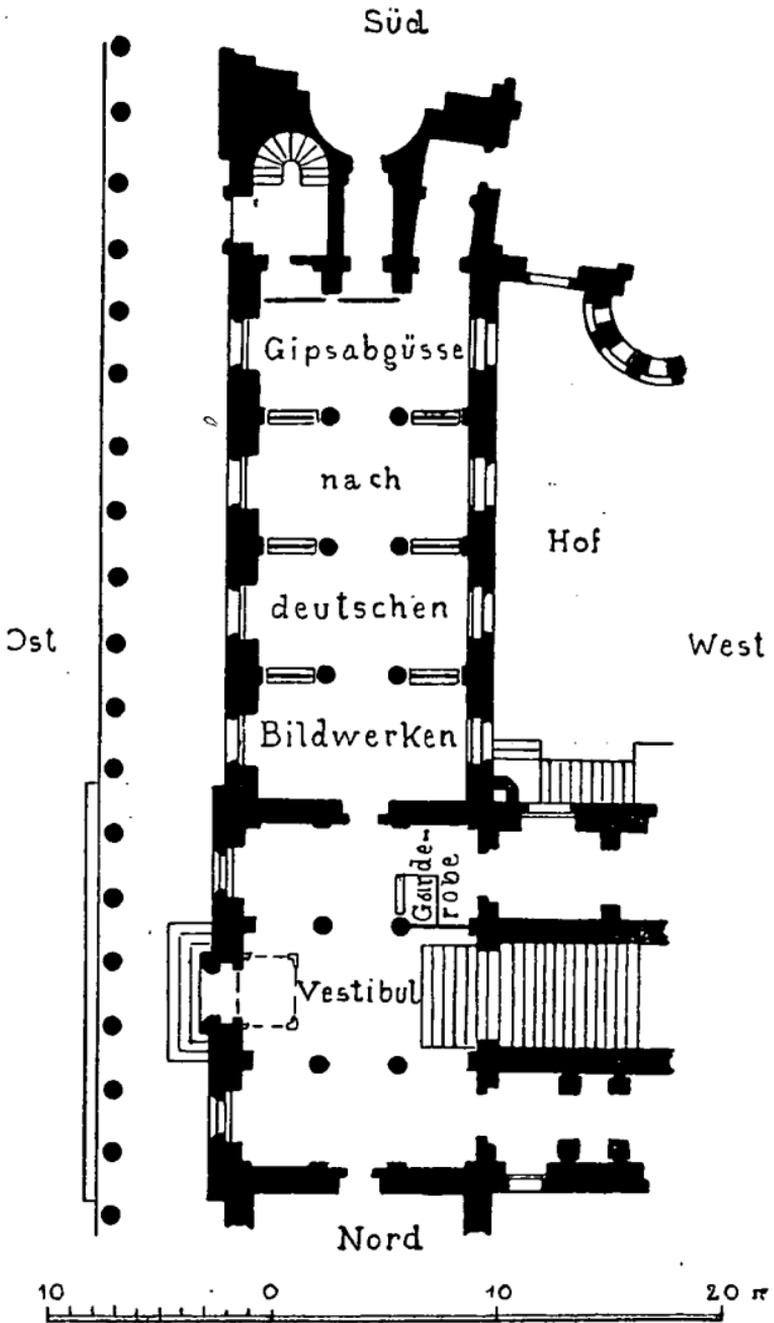
NACH

DEUTSCHEN, FRANZÖSISCHEN

UND

ENGLISCHEN BILDWERKEN.





Die Abgüsse nach deutschen, französischen und englischen Bildwerken befinden sich, getrennt von den italienischen, in dem linken Parterre-Saal des Neuen Museums. Vor dem Eingange haben die Gipsabgüsse einiger größerer Denkmäler Aufstellung gefunden, unter ihnen rechts das Grabmal eines Bischofs Friedrich aus dem Hause Zollern († 1505) im Dom zu Augsburg und der große Löwe vom Braunschweiger Domplatz. Der Raum selbst ist durch Säulen in vier Abschnitte zerlegt, ein durchlaufender Gang teilt jeden dieser Abschnitte in zwei Kabinette. Mit der seit mehreren Jahren angestrebten Vervollständigung der italienischen Gipsammlung ging die Vermehrung des von früheren Zeiten her vorhandenen Bestandes an Abgüssen deutscher Skulpturen des Mittelalters und der Neuzeit Hand in Hand. Die älteren Stücke, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim und Braunschweig, die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts u. a., sind zusammen mit dem neuen Zuwachs, darunter den bedeutendsten Teilen der plastischen Ausschmückung des Bamberger Doms, so weit möglich, in historischer Ordnung aufgestellt.

Von der frühromanischen Kunstthätigkeit geben im *I. Abschnitt* des Saales die Hildesheimer Bronzebildwerke Zeugnis, die im Anfang des 11. Jahrhunderts unter Bischof Bernward entstanden sind: die „Bernwardssäule“ und gegenüber dem Fenster an der Wand die Flügel des Doms mit Szenen aus der Geschichte des alten und des neuen Bundes, letztere in lebendiger Darstellungsweise, so gut es jene früheste Zeit vermochte. Ebenda Abgüsse der Domthüren von Augsburg und Gnesen. Jüngerer Ursprungs das bekannte Taufbecken im Hildesheimer Dom, vom Anfang des 13. Jahrhunderts (No. 1370), und, an Reife der künstlerischen Gestaltung diesem überlegen, das Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich (No. 1396 A), Anfang des 12. Jahrhunderts. Als Hauptwerke der deutschen

Plastik vom Ausgange der romanischen Epoche, die ebenso sehr durch die Tiefe ihres geistigen Inhalts wie durch die Reinheit ihrer Formgebung das künstlerische Vermögen der benachbarten romanischen Länder in jener Zeit beträchtlich überflügelte, reihen sich an: Statuen und Reliefs von dem reichen bildnerischen Schmuck des Bamberger Domes; unter diesen gehören die Reliefs mit zwei Aposteln im Gespräch (im zweiten Saalabschnitt) aus Westphalen und dem Erzengel Michael (No. 1389J) dem Beginn des 13. Jahrhunderts an, sodann einer wenig späteren Bauperiode (erstes Kabinet) die Gestalten der Maria (links vom Eingang) und eines Engels, ferner Eva, Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde vom sog. Fürstenportal, und die Reiterstatue König Konrads III. im Innern des Domes; besonders die letzteren Bildwerke an sicherem Naturgefühl und Gröfse der Empfindung unter ihresgleichen nur noch übertroffen von der an gleichem Ort befindlichen „Sibylle“ (rechts vom Eingang). — An der Fensterseite die berühmten Skulpturen der goldenen Pforte des Domes zu Freiberg in Sachsen vom Anfang des 13. Jahrhunderts, in einem Bogenfelde die thronende Maria mit den hl. drei Königen zur Linken, dem Erzengel Gabriel und Joseph zur Rechten (No. 1391 A). Darunter Propheten und Könige des alten Testaments, Statuetten von demselben Portal. Weitere Erzeugnisse sächsischer Bildhauerkunst vom Beginn des 13. Jahrhunderts sind die im *II. Abschnitt* des Saales in dem rechts gelegenen Kabinet aufgestellten Bildwerke aus der Kirche in Wechselburg. Von besonderer Schönheit die Kreuzigungsgruppe (No. 1389), rechts daneben Reliefs von der Kanzel derselben Kirche, Christus als Weltenrichter und Scenen des alten Testaments, die den Opfertod Christi symbolisch vorbedeuten (No. 1374—1382). Ihre höchste Formvollendung erreicht die sächsische Schule annähernd gleichzeitig mit der in Bamberg thätigen, in der dekorativen Ausstattung des Naumberger Domes. Von den Statuen der fürstlichen Stifter im Chore daselbst besitzt die Sammlung zwei Abgüsse, den einer männlichen Gestalt (No. 1391) und (an der ersten Säule links vom Eingang noch im ersten Raum) den einer jugendlichen

Frau (Synagoge?) mit halbverschleiertem Haupt von ebenso gewählter wie anmutiger Bildung. Näher am Fenster das Grabmal Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Dom zu Braunschweig (No. 1372), um 1250 entstanden. Daneben an der Wand links die Grabfigur des Grafen Wiprecht II. von Groitsch, † 1124, aus der S. Lorenzkirche zu Pegau in Sachsen, ein interessantes Beispiel für die Anwendung der farbigen Glasflüsse und Malerei zur Dekoration der Sandsteinfigur.

Die Bildhauerkunst der gotischen Epoche steht in Deutschland unter dem überwiegenden Einfluß der Architektur und ist dieser an Bedeutung untergeordnet. Von ihrer gebundenen Formensprache giebt in dem gleichen Kabinet die Darstellung des jüngsten Gerichts im Giebel Felde des Südportals von S. Sebald zu Nürnberg ein charakteristisches Beispiel, ebenso die Statue des hl. Petrus im Chor des Kölner Doms (um 1350, No. 1475). Die reiche Kunstthätigkeit, welche sich unter Karl IV. in Prag entfaltete, ist durch das Reiterbild des hl. Georg mit dem Drachen im Schloßhof des Hradschin (No. 1506), im Jahre 1373 gegossen von Martin und Georg von Clussenbach, in hervorragender Weise vertreten.

Die Grabtafel mit der Krönung der Maria von Adam Kraft (No. 1741) und eine Madonnenstatue von demselben Meister (No. 1539) leiten zur Renaissanceperiode über. Etwa gleichzeitig mit der in Italien auftretenden Bewegung nimmt diese im 15. Jahrhundert auch in Deutschland ihren Anfang. Ihre Zugehörigkeit zur Renaissance erweisen durch die Verleugnung gotischer Stiltraditionen und die bewusste Aneignung naturalistischer Behandlungsweise, insbesondere die großen Nürnberger Meister, von denen der

III. Abschnitt eine Reihe der vorzüglichsten Schöpfungen aufweist. In dem Kabinet rechts vom Durchgang das Schreyersche Grabmal von A. Kraft (1429 an der Sebalduskirche errichtet), eine Grablegung Christi; bei maßvoller Formgebung von tiefem Ausdruck beseelt. Von demselben Meister darüber eine Beweinung Christi von dem Stationenwege zum Johannisfriedhofe (Nürnberg). An den

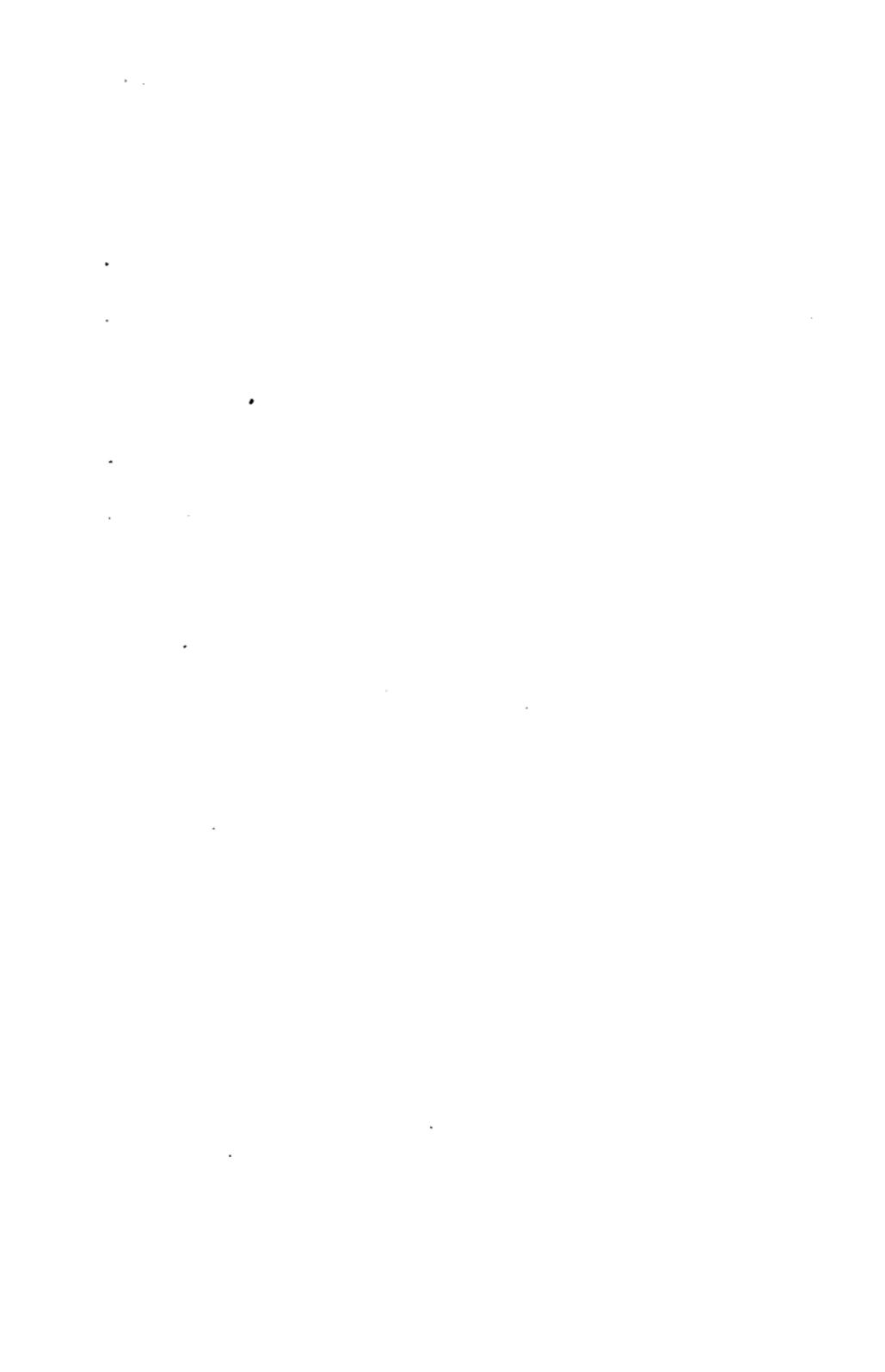
Seitenwänden sechs Reliefs vom Grabmal Heinrichs II. im Bamberger Dom, von der Hand des in Würzburg ansässigen Tilman Riemenschneider, der sich den gleichzeitigen Bildhauern Nürnbergs ebenbürtig zur Seite stellt. Die Mitte nimmt das in Bronze aufgeführte Gehäuse für den Sarkophag des hl. Sebald (No. 1744) von Peter Vischer ein (unter Beihülfe seiner Söhne Peter und Hermann vollendet 1519, Sebalduskirche, Nürnberg), das Hauptwerk der überreichen spielenden Renaissance, wie sie die Vermischung spätgotischer Ornamente mit italienischer Renaissance-Edekoration in Deutschland hervorbrachte. Im linken Kabinet einerseits die Rosenkranztafel von Veit Stoss im Germanischen Museum zu Nürnberg (No. 1736 A) und ein lebendig behandeltes Relief ebendasselbst, Allegorie auf die Rechtspflege (No. 1751), darüber zwei Grabtafeln aus der Gießhütte des Peter Vischer (No. 1745 u. 1745 A), aus welcher auch das Grabmal des Grafen Hermann VIII. von Henneberg und seiner Gemahlin, aus der Stiftskirche zu Römhild (No. 1746) herrührt, das in der Mitte aufgestellt ist. An der Säule schräg gegenüber eine betende Madonna im germanischen Museum (No. 1750) und an der rechten Wand des linken Abteils Maria mit dem Leichnam des Sohnes, in der Jakobskirche (No. 1748), die beiden berühmtesten Schnitzwerke Nürnbergs. Der betenden Madonna gegenüber im Durchgang das Marienbild in der Klosterkirche von Blutenburg bei München (No. 1775). Von Werken der Nürnberger Kleinkunst zeigt das bekannte Gänsemännchen von Pancraz Labenwolf (No. 1747) den jener Zeit eigentümlichen Humor in der Wiedergabe derber Volkstypen.

Der *VI. Abschnitt* zeigt an hervorragenden Werken an der Wand am Fenster den großen Oelberg, das Monument des Bischofs Heinrich von Lichtenau († 1517) aus dem Dom zu Augsburg, inschriftlich als Arbeit des Hans Beirlin beglaubigt (ebenso wie das Grabmal Friedrichs von Zollern vor dem Eingang). Während sich in diesen kräftigen Gestalten voll ergreifender Empfindung ausgesprochen bayerischer Stilcharakter erkennen läßt, ist der in der Mitte der Wand aufgestellte Kreuzigungsalter

aus der Brömserkapelle der Jakobikirche zu Lübeck ein hervorragendes Beispiel für den Einfluss niederländischer Bildschnitzer in Norddeutschland, und verrät die Hand eines dem Jan Borman von Brüssel verwandten, doch etwas ältern und ihm noch überlegenen vlämischen Künstlers. Der bogenspannende Apollo des Hans Vischer (Sohn von P. Vischer d. Ae.), (No. 1746 A) datiert 1532, bekundet den steigenden Einfluss der italienischen Renaissance in der späteren Entwicklung der Nürnberger Schule. In der Mitte dieser Abteilung und an den Säulen einige Beispiele niederländischer Plastik. Das Grabmal der Maria von Burgund († 1482) von Pierre de Beckere in Brügge: ebendaher (aus dem Justizpalast) die Statuen Philipp des Schönen, Maximilian I., Johanna von Arragon und Karl V. von Guyot de Beaugrant. An den Sockeln die Alabasterreliefs mit Geschichten aus dem Leben der Susanna von demselben Künstler nach Zeichnungen von Lancelot Blondeel.

In den Glasschränken Abgüsse vorwiegend nach deutschen Elfenbeinarbeiten, Holzschnitzwerken, Bronzen.

Außerdem befindet sich hier noch eine Sammlung Französischer und Englischer Bildwerke dergotischen Epoche, darunter an der Zwischenwand links die vornehme Grabfigur der Roberte Legendre (No. 1725) von einem französischen Renaissancebildner aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.



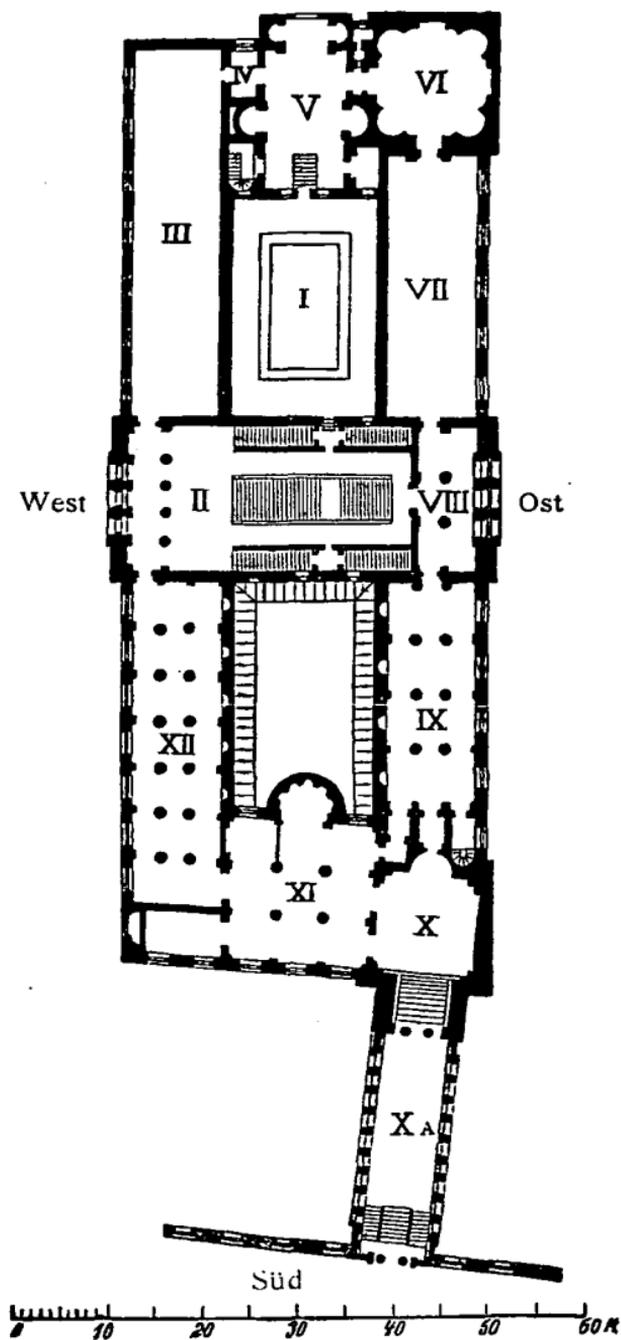
VIII.

GIPSABGÜSSE

ANTIKER BILDWERKE.

Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke in historischer Folge erklärt (Bausteine zur Geschichte der griech.-röm. Plastik) von Carl Friederichs, neu bearbeitet von Paul Wolters. Berlin W. Spemann, 1885. Preis geh. 12 Mark, geb. 13 Mark.

Die meisten Statuen und Reliefs, deren Abgüsse hier vorhanden sind, sind aus weißem Marmor. Wo dies nicht der Fall ist, ist der Stoff, in welchem das Original gearbeitet ist, in der Unterschrift angegeben.



Die Schwierigkeit, eine Sammlung von Originalskulpturen bei begrenzten Mitteln rasch zu Bedeutung zu erheben, der Wunsch, das vorzüglichste der in festen Händen befindlichen Skulpturen in möglichst getreuen Nachbildungen vor Augen zu haben, führte gleich bei der Gründung der K. Museen auf den Plan, eine Sammlung von Abgüssen anzulegen.

Für diese Sammlung wurde bei Erbauung des Neuen Museums das ganze erste Stockwerk desselben bestimmt. Sie sollte in den einzelnen Haupträumen zum Teil historisch gruppiert werden, indem für Griechisches und Römisches, für Mittelalter und Renaissance besondere Säle angewiesen wurden, während andere Räume, wie die Rotunde, mehr nach dekorativen Rücksichten angelegt waren. Später faßte man den Plan ins Auge, alle Abgüsse nach den dargestellten Gegenständen anzuordnen. Aber bald erwies sich dies als nicht zweckmäßig und es wurden wieder einzelne Gruppen von Statuen nach der Zeit der Entstehung und der Gleichartigkeit der Schulen oder der Werkstätten zusammengestellt. Endlich hat sich beim ununterbrochenen Wachsen der Sammlung die Not geltend gemacht, für so vieles Neue, das nicht in Magazinen versteckt bleiben darf, nur überhaupt Platz zu schaffen. Dabei hat man sich bemüht, soweit es die unzureichenden Räumlichkeiten gestatten, der historischen Entwicklung der griechischen Kunst gerecht zu werden und die wichtigsten Denkmäler dieser Entwicklung möglichst hervorzuheben. Es ist unvermeidlich, daß nicht selten Aenderungen im einzelnen vorgenommen werden müssen. In Beziehung auf Reichtum ihres Inhalts steht die Sammlung unübertroffen da, und wengleich von dem vollen Eindrucke eines plastischen Originals im Abgusse notwendig manches ausbleiben muß, die Abgüsse auch durch Beschmutzung, wie durch nicht immer glückliches Reinigungs- und Konservierungsverfahren gelitten haben, so ist doch die hier gebotene Gelegenheit, weit zerstreute Meisterwerke in der Zusammenstellung ihrer Abgüsse vergleichend betrachten zu können, für Studium und Genuß von höchstem Werte.

Da der Hauptzweck der Sammlung ist, einen Ueberblick des Entwicklungsganges der antiken Skulptur zu gewähren, so schicken wir hier eine Skizze desselben voraus.

Als Vertreter der Kunst älterer, Griechenland benachbarter Kulturvölker sind auch Abgüsse nach assyrischen und aegyptischen Skulpturen in den K. Museen vorhanden; sie finden sich in der aegyptischen Abteilung.

In Griechenland geht der selbständigen Entwicklung der größeren Plastik eine lange Zeit vorher, welche nur Werke schuf, die teils eine eigentümliche einheimische Roheit oder einen der vorderasiatischen Kunst verwandten Stil zeigen; der letzteren Art ist das Relief am sog. Löwenthor zu Mykenae (II, am Treppenaufgang links).

A. Die althellenische Periode eigentlich schulmäßiger Plastik beginnt erst etwa gegen Ende des siebenten Jahrhunderts v. Chr. und dauert bis in die ersten Jahrzehnte nach den Perserkriegen. Wir glauben zu Anfang zwei Hauptrichtungen sich scheiden zu sehen, eine an der ionischen kleinasiatischen Küste besonders heimische, welche einen weicheren und breiteren Stil und weitgewandete Figuren liebt, und eine den dorischen Inseln und der Peloponnes eigene Richtung, die, anscheinend mit gewissen Anklängen an Aegyptisches, mit scharfer Fassung der Formen vor Allem der Darstellung des unbedeckten männlichen Körpers sich zuwendet. Später verschmelzen beide Richtungen und mit besonders reizvollen, ziemlich strengen Werken fängt Attika an in den Vordergrund zu treten. Werke dieser Periode erfreuen meist, wenn nicht durch Formschönheit, so doch durch liebevolle Sorgfalt und einen frischen naiven Sinn. — Ein Hauptwerk dorischer Kunstübung, die äginetischen Giebelgruppen, sind völlig in dem knappen Stile des Bronzegusses, der damals beliebtesten Technik, gehalten und zeigen, wie weit die korrekte Bildung des Körpers schon gelang, als man die Gesichtszüge noch kaum zu beleben versuchte.

B. Die Periode der ersten Blüte beginnt um die Mitte des fünften Jahrhunderts v. Chr. und reicht bis zum Ende desselben. Das Harte, Steife und Gebundene verschwindet jetzt ganz und macht einem harmonischen

Flusse der Linien Platz; zum Abschlusse der Bestrebungen der vorigen Periode erreicht jetzt die Bildung des Nackten in den verschiedenen Bewegungen ihre Meisterschaft, besonders durch die Erzgießer Myron und Polyklet, von deren Athletenstatuen uns wenigstens Kopien geblieben sind. Aber auch die Gewandung führt nicht mehr wie ehemals in künstliche Fältchen gelegt sozusagen eine Sonderexistenz neben der Körpergestalt, sondern schmiegt sich deren Bewegungen an. Dieser Periode gehören die neuerdings wieder aufgedeckten Giebelskulpturen des Zeus-tempels in Olympia (s. S. 156 ff.) an, welche indess noch starke Reste altertümlicher Gebundenheit an sich tragen. Ihre größte Höhe erreicht die Skulptur in dem Schmucke des Parthenon zu Athen, der unter Leitung des Phidias in der glücklichen Epoche des Perikles entstand; in ihm vereinigen sich geistige und formale Vorzüge in seltenster Weise. — Auch andere monumentale Skulpturen, wie die des Theseion und des Athena-Niketempels zu Athen sowie des Apollotempels bei Phigalia, gehören in diese Periode.

C. Eine folgende Epoche, gleichsam eine zweite Blüte, beginnt mit dem vierten Jahrh. v. Chr. und endet mit der griechischen Freiheit in der Zeit des Alexander; man pflegt sie nach ihren Hauptmeistern die der jüngeren attischen Schule zu nennen. — Eines namentlich hatte der vorigen Periode noch gefehlt, der Ausdruck innerer Regungen, seelischer Empfindungen und individuellen Lebens in den Köpfen, statt dessen man fast nur die ewige Ruhe des Typisch-Idealen gab. Skopas und Praxiteles führen die Kunst hauptsächlich nach jener Richtung hin weiter. Das einzige sichere Originalwerk des Praxiteles, welches auf uns gekommen ist, haben die Ausgrabungen in Olympia geliefert, den Hermes mit dem Dionysoskinde. Von monumentalen Werken dieser Periode sind aber besonders einige aus Kleinasien bemerkenswert; so die Statuen und Friese vom Mausoleum zu Halikarnafs. Aus derselben Periode stammen auch die meisten der Grab- und Motiv-Reliefs, die anfangs sich noch ganz an den Stil der Epoche des Phidias anlehnen, dann aber ebenfalls von dem weicheren Charakter des neuen Stiles

bestimmt werden. Tief empfunden sind namentlich einige der attischen Grabreliefs mit ihren einfachen Erinnerungsbildern, welche den Toten darstellen wie er im Leben war, den Jüngling im Kampfe, das Mädchen bei seinem Spiele oder Schmucke, die Frau vereint mit dem Kinde oder dem Gatten, nur ein leiser Zug der Wehmut über allem.

D. Die hellenistische Kunstperiode, die Zeit der Nachfolger Alexanders bis zur römischen Herrschaft umfassend, führt das Erreichte nach verschiedenen Seiten hin weiter; zunächst erstrebt sie durch einen derberen rücksichtsloseren Realismus sowohl gröfsere Naturwahrheit im einzelnen als kräftigere Wirkung des Ganzen; sodann steigert sie den seelischen Ausdruck gerne zu gewaltigem Pathos und zu wilder Leidenschaft, hierin bis an die Grenzen des Darstellbaren gehend. Das Hauptwerk der ganzen Epoche, die Skulpturen des grofsen Altars zu Pergamon, besitzt unser Museum im Originale; unter den Abgüssen sind der Laokoon, der Gallier und sein Weib, der sterbende Gallier, der barberinische Faun besonders wichtige Stücke.

E. Die römische Periode vom ersten Jahrhundert v. Chr. bis zum Aufkommen der byzantinischen Kunst zeigt ein Weitergehen in den Bahnen der hellenistischen Epoche, hie und da mit einem Streben nach noch derberen Wirkungen, mit starker Bevorzugung des Porträts, in den Reliefdarstellungen mit fortdauernd stark malerischer Tendenz. In steigendem Mafse besteht aber ihre Thätigkeit teils in sorgfältigen Studien nach älteren griechischen Werken, teils, um dem Massenbedarfe der Zeit zu genügen, nur in einem oft sehr oberflächlichen Wiederholen dessen, was die Vorfahren derjenigen Griechen, die als geschickte Marmorarbeiter im römischen Dienste thätig waren, einst geleistet hatten. Die meisten Werke alt-griechischer Künstler sind uns nur in solchen Wiederholungen römischer Zeit erhalten.

Wir beginnen nun unsern Rundgang zur Betrachtung des Wichtigsten, indem wir voraussetzen, dafs der Beschauer das neue Museum durch den Haupteingang im Osten be-

treten hat*) und die Treppen aufwärts in das **Treppenhaus** (II) gelangt, wo die beiden Kolosse von Monte Cavallo in Rom, die Dioskuren mit ihren Rosen darstellend, (1270, 1271), das Auge auf sich ziehen.

Um die Säle möglichst nach der historischen Aufeinanderfolge ihres Inhalts zu durchwandern, beginne man mit der

Oberlichtgalerie (I),

in welche eine kleine Thür an der für den Heraufkommenden rechten (Nord-) Seite des Treppenhauses führt.

An der Südwand befindet sich 747—760 der Fries des Tempels der Athena Nike auf der Akropolis von Athen (B)**); darüber 527, 528 der Fries vom Theseion in Athen (B), der sich auch über die folgende (West-) Wand erstreckt; über demselben zieht sich ebenfalls auf die Westwand übergreifend 571—594 die Reihe der Metopen vom Parthenon hin, meist Kämpfe mit Kentauern darstellend (B). An der Südwand sind unten noch mehrere altertümliche Reliefs (A) angebracht.

An der Westwand 913—986 die ausgedehnten Reliefs vom Nereidenmonument zu Xanthos (B); ganz oben an der Wand 149—151 die sehr altertümlichen Metopen von Selinus in Sizilien (A).

An der Nordwand sind oben 1221—1236 die Friesreliefs vom Mausoleum zu Halikarnafs (C). An der Ostwand befinden sich die schlecht erhaltenen Metopen vom Theseion in Athen, Thaten des Herakles und des Theseus darstellend (B); darunter 127—130 die altertümlichen Reliefs vom sog. Harpyienmonument, einem Grabmale in Xanthos (A).

Auf der Brüstung inmitten des Saales stehen die wichtigsten der nach Wien gelangten Reliefs von Gjölbaschi

*) Wer vom alten Museum her kommt, gelangt durch den Uebergang (Xa) in den Kuppelsaal (X), von da geradeaus in die Säle IX, VIII, VII, die Rotunde (VI), den Saal V, das anstossende Kabinett (IV), den griechischen Saal (III) und endlich durch das Treppenhaus (II) in die Oberlichtgalerie (I), welche andererseits auch mit V durch eine Thür verbunden ist.

***) Die in Klammern beige-setzten Buchstaben A.—E. bedeuten, daß ein Werk, oder wenn es wie so oft nur eine Kopie späterer Zeit ist, das Original desselben, mit hinreichender Sicherheit der oben mit dem betreffenden Buchstaben bezeichneten kunstgeschichtlichen Periode zugeschrieben wird.

in Lykien (B), an der Westwand eine Schlacht, an der Südwand die, mit starken Anklängen an die Ilias, besonders anschaulich dargestellte Stadtbelagerung, an der Ostseite zunächst Amazonenkämpfe, weiterhin der Freiermord des Odysseus und die Jagd auf den kalydonischen Eber, endlich an der Nordwand der Raub der Leukippiden durch die Dioskuren. Die in dem Saale aufgestellten Statuen gehören alle der älteren griechischen Kunst an. Von ihnen sind hervorzuheben: an der Südwand Apollo von Tenea 49, Grabstele des Aristion 101, Gruppe des Harmodius und Aristogeiton 121, 122. An der Westwand: Bruchstück einer vom König Kroesos geweihten Reliefsäule vom Artemistempel zu Ephesus, Figuren vom Giebel des Athenatempels in Aegina, die jüngst in Delphi gefundene Figur eines Wagenlenkers. An der Nordwand: Die Tänzerinnen aus Herculaneum, Apoll aus Pompeji. An der Ostwand: sogen. Aphrodite vom Esquilin, große Figur eines Pferdes, Hestia Giustiniani 212, Dornauszieher 215, Stephanosfigur 225.

Wir gehen nun zurück durch das

Treppenhaus (II),

wo sich außer den Kolossalstatuen der Dioskuren die Niobidenstatuen befinden. Die ursprüngliche Reihenfolge und Aufstellungsart der Figuren steht keineswegs fest. Die, welche wir besitzen, sind nur geringe Kopien der angeblich von Skopas oder Praxiteles herrührenden verlorenen Originale; von einer der eilenden Töchter giebt es eine bessere Replik, die in Saal VIII neben der Thür aufgestellt ist.

Neben einigen in den Fensternischen des Treppenhauses angebrachten dekorativen Figuren vorbei gelangt man in den

Griechischen Saal (III).

An den Wänden Landschaften aus Griechenland, Sizilien und Lykien sowie restaurierte Ansichten griechischer Bauten. Hauptinhalt des Saales sind die Skulpturen des Parthenon, welche als Werke des Phidias und seiner Schüler gelten (B); inmitten 534—546 die vom östlichen

Giebelfelde erhaltenen Statuen: in der (verlorenen) Mitte war die Geburt der Athena dargestellt, zu den Seiten eine Reihe von Göttern, in den Ecken links der aufsteigende Sonnengott, rechts die niedergehende Mondgöttin. Der rechts neben den Giebelfiguren aufgestellte Abguss einer Aphrodite (in der Sammlung der Originale, vgl. S. 21) gestattet der Verwandtschaft in Stil und Arbeit durch einen Vergleich z. B. mit der gelagerten Göttin des Giebels im einzelnen nachzugehen. Noch weniger Figuren sind vom Westgiebel 547—570 erhalten, welcher den Streit der siegreichen Athena und des Poseidon um das attische Land zum Gegenstand hatte: in den Ecken lagerten die Flußgötter Attikas; der erhaltene Ilissos 547 ist von besonderer Vollendung. Vor dem Westgiebel ist ein Gips-Modell der Akropolis in ihrem jetzigen Zustande aufgestellt. An den Wänden zieht sich der Fries 595—722 hin; dargestellt ist ein Festzug zu Ehren der Athena, den 653—660 die Götter selbst entgegennehmen. Es giebt nichts, was sich im Ausdruck edelster Schönheit diesen auch technisch bewundernswerten Reliefs an die Seite stellen ließe. Längs der Fensterwand und an den Zwischenwänden sind in langen Reihen die griechischen Grab- und Weihreliefs (C) angebracht. Außerdem befinden sich in dem Saale noch auf den Zwischenwänden dekorative Aufsätze von Grabpfeilern und in dem nördlichen Teil 761—804 sämtliche Fragmente der Reliefs einer Balustrade an dem Tempel der Athena Nike, Siegesgöttinnen darstellend, die ein Opferfest als Siegesfeier vorbereiten (B); 808 und 809 sind antike Kopien jener Originale. Hier ist auch neben dem Abguss der Demeterstatue in der Sammlung der Originale (vgl. S. 21) der einer treueren Kopie (im Museum von Cherch in Algier) aufgestellt, welche den kraftvollen und ernsten Charakter phidiasischer Götterbilder besonders deutlich veranschaulicht. Ein Vergleich beider Kopien ist für die Freiheit der Umbildung, die sich die Kopisten gestatteten, lehrreich. Ebenda an der oberen Schmalwand sieht man 69—78 das westliche Giebelfeld des Athentempels auf Aegina (A); die Statuen muß man sich mit Bemalung und Anfügung vieler Einzelheiten in Bronze

ausgestattet denken; die Aufstellung ist die der Glyptothek in München, welche indess einigen Bedenken unterliegt. Die Statuen des östlichen, im Stile ein wenig fortgeschrittenen Giebelfeldes befinden sich in der Oberlichtgalerie I; in beiden Giebeln sind Heroenkämpfe unter der Leitung der Athena dargestellt. Von hier gelangen wir zu einem

Kabinet IV,

wo rechts das große eleusinische Relief, Demeter Kore und Triptolemos darstellend, links am Fenster die erhaltenen kleinen Nachbildungen der Athena Parthenos des Phidias aufgestellt sind.

Saal V

mit mehreren Statuen der Athena, von denen die in den Nischen befindlichen durch ihre kolossale Größe auffallen. Sie sind der größeren Zahl nach Kopien von attischen Werken aus der Zeit um und nach Phidias und können dessen Einfluss auf die Ausprägung des Typus dieser Göttin veranschaulichen. In der Mitte des Saales, wo sich früher die jetzt im Lichthof bei der ägyptischen Abteilung neu aufgebaute Kolossalgruppe des Farnesischen Stieres erhob, steht die in Olympia gefundene Nike des Künstlers Paeonios (B). Von den übrigen hier aufgestellten Figuren sind besonders folgende hervorzuheben: neben der Thür zum Kabinet IV zwei Karyatiden vom Erechtheion, vor der Fensternische links die Statue einer Aphrodite (sogen. Venus Genetrix), in der Nische am Fenster links der sogen. Ares Borghese und rechts die Eirene (Friede) mit dem Knaben Plutos (Reichtum) auf dem Arm. — Im Hintergrund des Saales links vom hinteren Eingang eine Anzahl Architekturproben, darunter ein Stück des Gebälkes des Theseion in Athen mit einer Metope; unter den Löwenköpfen als Wasserspeier ist der vom Heraion bei Argos besonders zu bemerken.

Rotunde VI

mit Wandgemälden aus der griechischen Heroensage. Kolossalstatuen und Büsten, der Farnesische Herakles in Neapel, die restaurierte Gruppe des Menelaos, der den

Leichnam des Patroklos aus der Schlacht trägt, in der Loggia de' Lanzi zu Florenz; daneben das unter dem Namen des Pasquino bekannte Fragment einer besseren Wiederholung dieser Gruppe in Rom an der Straßenecke bei Palazzo Braschi; Statuen vom Mausoleum zu Halikarnass (Mitte des 4. Jahrh. v. Chr.), daneben und an der Thür zum Athenasaal Köpfe und ein Gewandfragment der von dem Künstler Damophon gefertigten Göttergruppe vom Despoinaheiligtum zu Lykosura in Arkadien, der berühmte Kopf des Zeus von Otricoli und der nicht minder berühmte der Hera Ludovisi.

Der Saal VII,

dessen Wände mit Szenen der griechischen Heroensage bemalt sind, enthält in einzelnen durch blaue Vorhänge getrennten Abteilungen die Meisterwerke berühmter Künstler des 5. und 4. Jahrh. v. Chr. Im ersten Abschnitt rechts Kopien von Werken des Myron, der Diskoswerfer und der Marsyas; in der Mitte ein Originalwerk von verwandter Art, der sog. Idolino. Der Richtung des Myron gehören auch an der vor dem Vorhang stehende Jüngling mit dem Diskos und gegenüber die Statue des Dionysos, ebenso der sich salbende Athlet in dem ersten Abschnitt links. Das zweite Kompartiment enthält vorzugsweise Werke des Polyklet von Argos (B), den Doryphoros (Speerträger) und den die Siegerbinde anlegenden sog. Diadumenos. Der auf Polyklet zurückgeführten ermatteten Amazone sind zum Vergleiche die übrigen Amazonenstatuen derselben Zeit, d. h. der zweiten Hälfte des 5. Jahrh. v. Chr., zur Seite gestellt. Mit dem dritten Abschnitt treten wir in die Periode des 4. Jahrh. v. Chr. ein. Rechts finden wir in einigen nur mangelhaft erhaltenen Köpfen, den Resten der Giebelskulpturen vom Athenatempel in Tegea, die Kunst des Skopas (C) selbst und in den Statuen des Herakles und der Demeter von Knidos, sowie in der mit Reliefs geschmückten Säule vom Artemistempel in Ephesos und in den großen neben dieser aufgestellten attischen Grabreliefs die Kunst seiner Richtung vertreten. Links ist eine größere Gruppe von Arbeiten des Praxiteles oder

Praxitelischer Art vereinigt, vor allem 1212 der Hermes, welcher den kleinen Dionysosknaben wartet, das in Olympia gefundene Werk des Meisters (C) und der auf den Unterweltsgott Eubuleus gedeutete Kopf aus Eleusis; antike Kopien nach andern sind 1215 die Aphrodite, mit dem danebenstehenden Kopfe einer besseren Replik; 1214 der knabenhafte, eine Eidechse tötende Apoll; 1216 der Satyr-torso vom Palatin. Der vierte Abschnitt veranschaulicht rechts in der Statue des Diomedes und dem großen Grabrelief des Prokleides eine der idealen Auffassung des Skopas und Praxiteles gegenüber mehr auf die einfache Natürlichkeit gerichtete Kunstströmung (C), während links der sich abschabende Athlet (Apoxyomenos) nach Lysippos (C), dem Lieblingsbildhauer Alexanders d. Gr., und einige seinem Stil verwandte Werke, daneben aber auch ein mit der Reliefsäule des dritten Abschnitts zusammengehöriges Reliefpostament vom ephesischen Tempel aufgestellt sind. Daran reiht sich im fünften Abschnitt rechts 1358 die meisterhafte kolossale Nike von Samothrake, in wehendem Gewande, wahrscheinlich für den von Demetrios im Jahre 306 v. Chr. erfochtenen Seesieg errichtet (D), jetzt in Paris; als Postament diente ihr ein mächtiges Schiffsvorderteil in Marmor, wie es 1359 (im Saal VIII) der von Zumbusch in Wien herrührende Restaurationsversuch in kleinerem Maßstabe veranschaulicht. Der Raum neben der Mitte wird durch attische Grabreliefs (C) ausgefüllt, von denen namentlich die große Darstellung der Demetria und Pamphile durch einen den meisten Denkmälern dieser Art nicht eigentümlichen repräsentativen Charakter auffällt. Hinter der Nike haben die kürzlich in Mantinea gefundenen Reliefs von der Basis eines statuarischen Werkes des Praxiteles provisorisch Platz gefunden. Sie stellen den Wettstreit des Apoll und Marsyas dar und sind von sehr zierlicher Arbeit. Gegenüber am Fenster sieht man den berühmten Apoll von Belvedere und die Artemis von Versailles. Von einer besseren Replik des Apoll stammt der sogen. Steinhäusersche Kopf. Dieser und die Vergleichung des namentlich in der Bewegung sehr ähnlichen Ganymedes des Leochares lassen erkennen, dass das

Original der Apollostatue der attischen Kunst des 4. Jahrh. v. Chr. angehört.

Saal VIII

Bacchussaal nach seiner Deckenmalerei genannt. In den Wandschränken Abgüsse nach kleinen Bronzen und Terrakotten sowie kleineren Marmorwerken; links Werke aus der hellenistischen Zeit (D): in den Fensternischen die Statuen gefallener Gallier, Nachbildungen aus einem großen Weihgeschenk, das der König Attalos von Pergamon zur Erinnerung an den Galliersieg auf der Akropolis von Athen aufgestellt hatte (3. Jahrh. vor Chr.), davor die große vorzügliche Statue des schlafenden Satyrn (D) und 1425 der sog. Borghesische Fechter, ein Werk des Künstlers Agasias von Ephesos; der Schleifer, ein Sklave das Messer wetzend, um Marsyas zu schinden (D). Neben der Thür rechts die in Delos gefundene Figur eines niedersinkenden Kriegers (D) und daneben der Kopf eines sterbenden Persers (D), links die Niobide „Chiaramonti“; sie stammt von einer anderen ungleich schöneren Wiederholung der Niobidengruppe als die hier in unmittelbarer Nähe im Treppenhaus aufgestellten florentiner Statuen.

Saal IX.

Die Gemälde an den Wänden zeigen restaurierte Ansichten des alten Rom und seiner Umgebung.

Der Raum ist ebenso wie Saal VII durch (gelbe) Vorhänge in einzelne Abschnitte geteilt. Die Bildwerke des ersten Abschnittes hängen gegenständlich und stilistisch eng mit den im Saal VIII aufgestellten zusammen; rechts finden wir weitere Verherrlichungen der pergamenischen Galliersiege in den großen Gruppen des sterbenden Galliers und des Galliers, der sein Weib getötet hat und darauf sich selbst ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Daneben eine Probe von den Reliefs des Pergamenischen Altars; ferner die Ringergruppe, der Reliefkopf der sog. schlafenden Meduse und an der Wand oben links Helios auf dem Viergespann, Tempelmetope aus Ilion, deren Original in der Schliemann'schen Sammlung im Museum für Völkerkunde aufbewahrt wird. Der erste Abschnitt

links enthält die Gruppe des Laokoon (D), ein Werk der Künstler Athenodoros, Agesandros und Polydoros aus Rhodos, und gegenüber die aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. stammende Gruppe des Künstlers Menelaos.

In den folgenden Abschnitten finden sich berühmte Werke der hellenistischen und römischen Kunst verteilt, unter denen wir folgende hervorheben: Im zweiten Abschnitt rechts die Capitolinische Venus, Dionysostorso, sitzende Figur (sog. Ariadne), links Venus von Milo und Ares Ludovisi, im dritten Abschnitt rechts tanzender Satyr, Psyche von Capua, Hermaphrodit von Pergamon, links Silen mit dem Dionysoskind, Mediceische Venus, Aphrodite von Arles, unter dem Fenster die schlafende Ariadne (von der ein zweites Exemplar im zweiten Abschnitt), im vierten Abschnitt rechts Knabe mit der Gans, belvederischer Heraklestorso, Medusa Rondanini, links sitzende Muse und Apollo Musagetes, daneben ein zweites Exemplar der Venus von Milo.

Neben der Thür, die zum

Kuppelsaal (X)

führt, Abgüsse des „weiblichen Kopfes von Pergamon“ (vgl. S. 21) mit und ohne Ergänzung und in dem Durchgang rechts die Apotheose des Homer, links die Apotheose des Antoninus Pius. In dem Kuppelsaal nimmt jetzt Verrocchios Reiterstandbild des venezianischen Feldherrn Colleoni die Mitte ein. Der übrige Raum ist mit römischen Werken, namentlich Kaiserstatuen und -Büsten, besetzt. Statue des Augustus (1863 in den Ruinen einer Villa seiner Gattin Livia bei Primaporta gefunden, das Original bewahrt zahlreiche Ueberreste alter Bemalung), Agrippina, Gattin des Claudius, Kolossalbüsten des Vespasian, Titus, Trajan, gefangene Germanin, darüber die berühmte im Louvre befindliche Büste des Antinous, des Lieblings Hadrians; an der Langwand das große Kampfrelief vom Grabmal der Julier in St. Remy.

Die Sammlung von antiken Porträtdarstellungen setzt sich in dem

Uebergang vom alten Museum (X a)

fort, wo hauptsächlich griechische Bildnisse aufgestellt sind. Dem 5. Jahrhundert v. Chr. gehören u. a. die Statue des Dichters Anakreon, der Kopf des Perikles, dem 4. Jahrhundert die Büsten von Thukydides, Platon, Antisthenes an. Die Büste Alexanders des Großen geht auf den Künstler Lysipp zurück. Aus dessen Zeit und der anschließenden Kunstentwicklung stammen die Statuen des Sophokles, des Aeschines, des Demosthenes, die beiden Sitzbilder des Posidipp und Menander 1622 und 1623 und die Büsten des Homer.

OLYMPIA-AUSSTELLUNG

hinter der Nationalgalerie.

Die Besucher werden gebeten, sich der rechts vor der Thür befindlichen Klingel zu bedienen.

Beschreibung der Gipsabgüsse der in Olympia ausgegrabenen Bildwerke. 7. Auflage. Berlin 1891. Preis 20 Pf.

Außerhalb des Museumsgebäudes haben in einem hinter der Nationalgalerie erbauten Schuppen die Abgüsse der Bildwerke von Olympia vorläufig ihre Aufstellung gefunden.

Hier ist das wichtigste von dem vereinigt, was durch die im Auftrage des Deutschen Reiches 1876—81 gemachten Ausgrabungen zu Tage gefördert ist. Dazu kommen die Abgüsse der 1829 von den Franzosen gefundenen Bildwerke des Zeustempels, ferner Situationspläne, welche ein Gesamtbild der Ausgrabungsstätte geben, und andere Zeichnungen und Photographien.

Das Gebäude besteht aus zwei Sälen. Im ersten verdient am meisten Beachtung der Hermes des Praxiteles (No. 153), welcher am 8. Mai 1877 im Heratempel gefunden wurde. Der Gott hält den kleinen Dionysos auf dem Arme; der Kopf ist unversehrt geblieben; einzelne Stücke, wie der rechte Fuß und Teile des Kindes, sind bei der Ergänzung Schapers, welche ebenfalls hier (rechts neben der Thür) aufgestellt ist, benutzt worden.

Einige aus Olympia stammende statuarische und architektonische Ueberreste haben an den Wänden Platz gefunden. Die Originale in Thon und Erz, welche dem deutschen Reiche aus den Funden von Olympia zu Theil geworden sind, werden dagegen vorläufig im Antiquarium der K. Museen aufbewahrt.

Links an der Schmalwand steht ein Abguss der Nike, ein Werk des Paeonios, nach dem Zeugnisse der Weihinschrift von den Messeniern nach Olympia gestiftet. Sie stand auf einem dreiseitigen, turmartig sich erhebenden Postament. Eine verkleinerte Wiederherstellung des ganzen Denkmals befindet sich in der Mitte des zweiten Saales. Ueber der Nike und in der Nähe Inschriften und andere kleinere Fundstücke, darunter ein bewundernswertes Meisterwerk, der lebensgroße Porträtkopf eines Siegers im Faustkampf (No. 46).

An den Wänden des zweiten Saales sind die beiden Giebelgruppen des Zeustempels, rechts vom Eingang die östliche, links die westliche, jede zweimal, aufgestellt, die östliche auch vollständig ergänzt.

Jede Giebelgruppe bestand aus 21 kolossalen Marmor gestalten. Die im Ostgiebel (No. 136—150) über dem Tempeleingange stellte Zeus (No. 143) inmitten des Pelops (No. 142) und Oenomaos (No. 144) dar, welche das Wettrennen mit Viergespannen um den Preis der Tochter des Oenomaos eben beginnen wollen. Ausser einigen anderen, zum Theil schwer zu deutenden Figuren, sind in den Ecken des Giebelfeldes liegend, die Flussgötter von Olympia, Alpheios (No. 136) und Kladeos (No. 150), zugegen.

Im Westgiebel (108—128) erscheint Apollon (No. 118) inmitten des Kampfgetümmels, welches bei dem Hochzeitsfeste des Peirithoos zwischen Lapithen und Kentauern ausgebrochen ist; in den Ecken liegen weibliche Figuren (No. 107, 108, 127, 128).

In einer Nachricht aus dem Altertum wird als der Künstler der Ostgiebelgruppe Paeonios, von dem die in der Mitte des Saales aufgestellte Nike herrührt, als der der Westgiebelgruppe Alkamenes genannt.

Von der ganzen Ostfront des Zeustempels ist ein Modell im Maßstabe von 1 : 10 an der einen Schmalwand des Saales aufgestellt. In der Nähe sind auch beide Giebelgruppen verkleinert und ergänzt angebracht, um die verschiedenen Versuche der Wiederherstellung der Komposition zu erläutern. Diese wie alle übrigen Ergänzungen sind von R. Grüttner ausgeführt.

Von den zwölf Metopentafeln (No. 103—107, 129—131, 133—135) des Zeustempels sind die besser erhaltenen, darunter namentlich die mit der Darstellung des Herakles und Atlas (No. 133), an der Langseite des Saales über den Giebeln zu finden.

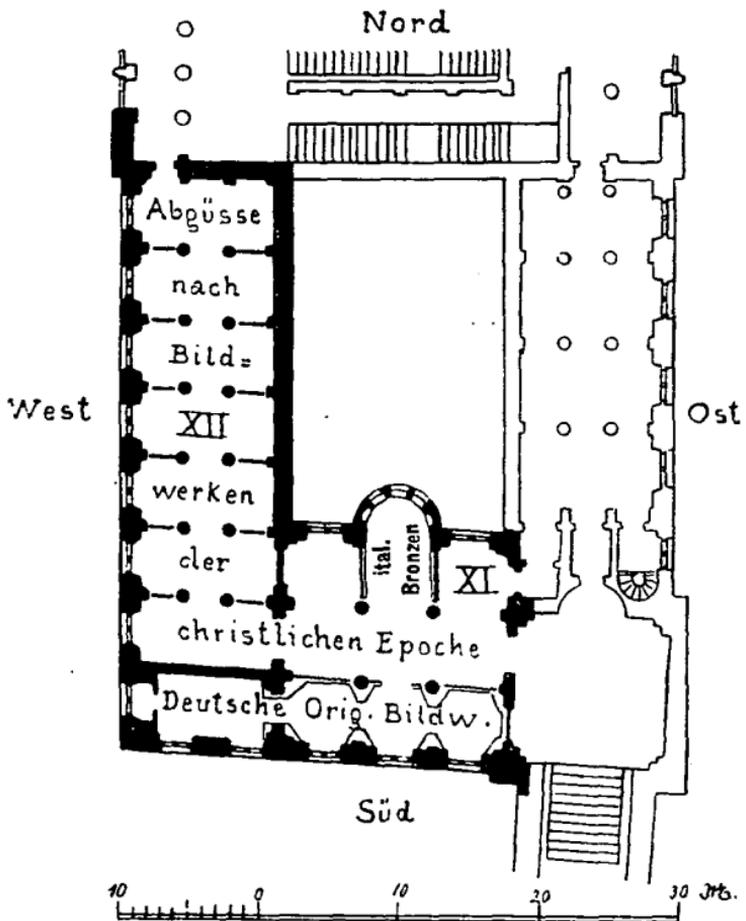
An der rechten Schmalwand sind noch die sehr zerstörten Ueberreste des bildlichen Giebelschmucks eines kleineren Baues, des Schatzhauses der Megareer, zu sehen (No. 58).

IX.

GIPSABGÜSSE

NACH

ITALIENISCHEN BILDWERKEN.



Die Sammlung nimmt die rechte Hälfte des Saales XI zunächst links von dem ersten Kuppelraum, den Saal XII (bis zum Treppenhaus) und einen Saal im Erdgeschofs des neuen Museums ein. Weder in der Zahl der guten Werke noch in der Vollständigkeit der historischen Entwicklung ist sie bis jetzt mit den Abgüssen nach der Antike zu vergleichen. Unter dem Generaldirektor von Olfers wurde gelegentlich die eine oder die andere Gruppe hervorragender Bildwerke abgeformt, wie die romanischen Skulpturen aus Hildesheim, Braunschweig und die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen des 14. und 15. Jahrhunderts; seitdem hatte die Sammlung keine nennenswerten Vermehrungen aufzuweisen, bis vor etwa 15 Jahren der Plan einer umfassenden Vervollständigung auch dieses Teils der Gipssammlung entworfen und in Angriff genommen wurde, und zwar zunächst durch Abformungen in Italien als der klassischen Stätte der Renaissanceplastik. Durch die Ueberweisung des Saales der nordischen Altertümer an die Abteilung wurde es möglich, die rechte Hälfte des Saales XI und Saal XII für die italienischen Gipsabgüsse zu reservieren und diejenigen nach deutschen Werken in einem Saal im Erdgeschofs des neuen Museums zu vereinigen.

Die *erste Rotunde* des neuen Museums enthält das trefflichste Reitermonument Italiens, dasjenige des Bart. Colleoni in Venedig von Verrocchio, vollendet von Leopardi (1496). Im *I. Kabinet* der rechten Hälfte des Saales XI steht das zweite berühmte Reiterstandbild des Quattrocento, das des Erasmo de'Narni, gen. Gattamelata, in Padua, von Donatello (ausgeführt 1444—1453). An den Wänden des Kabinetts der berühmte, neuerdings wieder zusammengestellte Bronzeschmuck des alten Hochaltars im Santo zu Padua von Donatello (1444—1449) und Darstellungen der Pietà von demselben Meister. — Gegenüber der Trenta-Altar in San Frediano zu Lucca von Jacopo della Quercia bez. 1422.

Im *II. Kabinette* sind die italienischen Originalbronzen untergebracht worden (s. oben S. 41—44).

Das *III. Kabinet* rechts umfaßt hervorragende Werke der Künstlerfamilie della Robbia. Von dem alten Luca, der seine außerordentliche Popularität der Anwendung der farbigen Glasur auf Terrakottawerke verdankt, das Marmordenkmal des Bischofs von Fiesole, Benozzo Federighi (1455), das im Original als reizvolle Umrahmung ein gemaltes und glasiertes Fruchtgewinde zeigt. Zu seinem frühesten Werke, der 1431 in Auftrag gegebenen Orgelbalustrade für den Dom, gehören zehn Reliefs mit singenden, musizierenden und im Reigen tanzenden Knaben und Mädchen, die gleich ausgezeichnet sind durch die Anmut der Erfindung, wie durch die sichere Naturbeobachtung und die Schönheit der Formen. Von ihm ist auch die ehemals irrümlich dem Fra Paolino zugeschriebene Gruppe der Begegnung aus S. Giovanni fuorcivitas in Pistoia, die an naivem Ausdruck bei ruhig abgewogener Komposition und Schönheit der Figuren von keiner Gruppe der Zeit übertroffen wird. Drei kleine Reliefs mit sitzenden Propheten und Evangelisten zwischen Engeln stammen von den, 1446 bei Luca bestellten und nach 1465 vollendeten ehernen Sakristeithüren des florentiner Domes. Glasierte Arbeiten Luca's, aber wohl schon mit Beihülfe seines Neffen Andrea ausgeführt, sind die vier Rundreliefs mit den lieblichen Gestalten der Kardinaltugenden von der Decke der Capella di S. Jacopo in S. Miniato bei Florenz. Andrea della Robbia ist durch mehrere Madonnenreliefs und vier der köstlichen Wickelkinder vom Friesse der Innocenti in Florenz vertreten. Am Eckpilaster links befindet sich die berühmte Kanzel aus S. Croce zu Florenz, von Benedetto da Majano, klar in der reichen Gliederung mit trefflich erzählenden Darstellungen aus der Legende des hl. Franz und zierlichen Statuetten der Kardinaltugenden. In der Mitte des Kabinetts steht ein Weihwasserbecken von dem energievollen Antonio Federighi († 1490) aus dem Dom von Siena, wesentlich dekorativ hervorragend.

Der folgende Saal XII enthält in seiner *I. Abteilung* an der Stirnwand das Grabmal des Dogen Antonio Venier in der

Art der Gebrüder M a s s e g n e, der hervorragendsten venezianischen Künstler der Vorrenaissance. Hoch darüber ein Stück vom Grabmal des unglücklichen Dogen Foscarei († 1457), das dem Antonio Rizzo aus Verona zugeschrieben wird, aus dem Chor der Frari zu Venedig. Zur florentiner Kunst führen die in der Mitte der Wand aufgestellten großen Bronzethüren Lorenzo Ghibertis vom Ostportal des Baptisteriums zurück. Sie wurden in den Jahren 1425—52 gearbeitet und um ihrer Schönheit willen die „Pforten des Paradieses“ zubenannt. In der That stehen die acht Reliefs mit Darstellungen aus dem alten Testament und die biblischen Gestalten in den Nischen an Reichtum und Anmut der Motive, an malerischer Ausgestaltung des Raumes — trotz der manchmal fehlerhaften Reliefperspektive — und an Trefflichkeit der Arbeit unter allen Werken der Frührenaissance unerreicht da.

Von denjenigen Künstlern, die am Ende des 15. Jahrh. der venezianischen Bildnerei neue Impulse und ihr eigentümliches Gepräge gaben, indem sie, im Gegensatz zu dem von Padua ausgehenden Naturalismus, sich an den Resten der antiken Plastik zu bilden suchten, wodurch ihre Werke eine treffliche Reliefbehandlung und strenge Linienschönheit, freilich auf Kosten einer intensiveren Belebung gewannen, ist Alessandro Leopardi mit einer Figur von seinem großen Grabmal des Dogen Vendramin (zwei seiner Reliefs, Kinder auf Seepferden reitend, von demselben Denkmal finden sich an der Wand rechts vom Eingang), Pietro Lombardo durch einen Wappenhalter vom Grabmal des Dogen Mocenigo und sein Sohn Antonio Lombardo durch ein klar und akademisch komponiertes Relief mit dem Wunder des Kindes, das für die Unschuld seiner Mutter zeugt (Wand rechts vom Eingang) vertreten. Dem um 1527 aus Florenz nach der Lagunenstadt eingewanderten Jacopo Sansovino, der sich an Andrea Sansovino und Michelangelo bildete und für die venezianische Hochrenaissance bestimmend wurde, gehört die kleine Bronzethür aus S. Marco an, die den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll, aufgestellt an der Stirnwand nahe dem Fenster.

In der Mitte der Abteilung steht eins der Hauptwerke aus der ersten Zeit der neu erstehenden italienischen Plastik, die Kanzel aus dem Dom von Siena, die Niccolò Pisano mit seinen Schülern Arnolfo, Lapo und Donato sowie seinem jugendlichen Sohn Giovanni von 1266—1268 ausführte und in der er im Gegensatz zu seinen stark antikisierenden früheren Arbeiten große dramatische Lebendigkeit und naturalistische Durchbildung bei freilich etwas unruhigem und überladendem Reliefstil erreicht.

An der rechten Zwischenwand des Halbkabinetts noch die acht im Louvre befindlichen, vom Grabmal des Arztes Giovanni della Torre in S. Fermo zu Verona stammenden Reliefs des Andrea Briosco, gen. Riccio.

Die rechts vom Eingang aufgestellte Büste eines unbekanntenen Venezianers giebt die matronenhaften Züge der Cyprischen Exkönigin Katharina Cornaro, die eigenartige Bronzestatuette eines Jünglings unter ihr ist wahrscheinlich von der Hand des Antonio Rizzo.

Von der Hand desselben Künstlers ist sicher die ausdrucksvolle Gestalt der Klugheit vom Grabmal des Dogen Tron, nach ihrer Uebereinstimmung mit Antonio Rizzo's einzigem bezeichnetem Werk, der Eva von der Porta della Carta, sie befindet sich in der *II. Abteilung* links vom Mittelgang. Schwächer in der Bewegung, charakterloser in der Gewandbehandlung ist die gleichfalls an demselben Ort befindliche, dem Rizzo zugeteilte Figur vom Grabmal des Dogen Niccolò Marzello. (Zwei zugehörige weitere Figuren in der Abteilung III.)

In der Mitte des Kabinetts steht der 1416 von Jacopo della Quercia entworfene Taufbrunnen von S. Giovanni in Siena. Von den plastischen Arbeiten daran gehören dem großen sienesischen Meister die den Aufbau bekronende Bronzestatuette des Täufers, die fünf Marmorreliefs mit Propheten an dem Oberbau, endlich von den Bronzereliefs am Becken die Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel (1430). Die Geburt und die Predigt des Johannes (1417 bis 1427) sind von Quercia's sienesischem Schüler Giovanni di Turino, der überdies von den Bronzestuetten des

Unterbaues die Liebe, die Gerechtigkeit und die Weisheit und außerdem das Bronzethürchen mit dem Relief der Madonna gearbeitet hat. Die treffliche Darstellung des Johannes vor Herodes und die Taufe Christi (1417—27) wurden von Ghiberti, die ungemein dramatische Schilderung des Tanzes der Salome und der Uebergabe des Hauptes des Täufers (1427) von Donatello gearbeitet. Diesem Letzteren gehören noch die Statuetten der Hoffnung und des Glaubens und drei kleine Bronze-Putten auf dem Oberbau. Die Statuette der Tapferkeit stammt von dem Sienesen Goro di Neroccio.

Von dem großartigen Werk, das die Opera des Santo zu Padua 1444 bei Donatello bestellte, dem Bronzeschmuck des Hochaltars, den der Meister bis 1449 mit Hilfe vieler Schüler vollendet hat, finden sich der Crucifixus, die hhl. Antonius und Franciscus und eine Pietà. — Weniger ausgiebig sind die Meister der lombardischen Plastik vertreten. Giov. Antonio Amadeos Kanzelreliefs aus Cremona (1482) zeigen in den schlechten Verhältnissen der Figuren, in dem stellenweise karrikierten Ausdruck, dem knittigen Faltenwurf den Meister noch ganz unter dem Einfluß der Gebrüder Mantegazza. Eine ausgezeichnete Arbeit eines oberitalienischen Künstlers (vielleicht Gianmarco Cavalli) ist die Büste von dem Grabmal Mantegnas. Dem aus Pisa stammenden, aber in Rom geschulten Gian Cristoforo Romano, der eine reiche Thätigkeit in Oberitalien entfaltete, wird die tüchtige Büste der jugendlichen Beatrice d'Este (entstanden um 1490) zugeschrieben.

In der *II. Abteilung* rechts befinden sich mehrere Arbeiten des Florentiners Antonio Rossellino, eine meisterhafte Büste, Madonnen, Engel und sein hervorragendstes Werk, das im Aufbau überaus glückliche Grabmal des Kardinals Johann von Portugal. Daneben charakteristische Stücke des Hauptmeisters von Lucca Matteo Civitali, der, an der florentiner Kunst herangebildet, sich durch großen Schönheitssinn und eine stilvolle Marmorbehandlung hervorthut.

Die *III. Abteilung* enthält die trefflich behandelte Grabfigur des Kardinals Foscari, zweifellos venetianischen

Ursprungs und aller Wahrscheinlichkeit nach ein Werk von Antonio Rizzo. Darüber das in frischer, an Donatello gemahnender Natürlichkeit sich präsentierende Friesstück des Medailleurs und Goldschmiedes Cristoforo Foppa, gen. Caradosso, aus S. Satiro, zu Mailand. Von den in demselben Raum vereinigten Skulpturwerken aus Rom gehören eigentlichen Lokalkünstlern nur die von dem Altar in S. Gregorio und dem Tabernakel Alexanders VI. in S. Maria del Popolo stammenden Skulpturen des Meisters Andrea und drei Rundreliefs von dem Altar des Kardinals Costa, vielleicht auch die handwerksmäßigen Büsten der Gebrüder Pollajuolo an. — In der Mitte ein Schrank mit Diptychen aus christlicher Zeit.

Die rechte Seite der III. Abteilung zeigt von Desiderio da Settignano, dem anmutsvollsten der sich unmittelbar an Donatello anschließenden Marmorbildner, als authentische Werke nur das segnende Christkind vom Tabernakel in S. Lorenzo und das dekorativ trefflich behandelte Wappen der Gianfigliuzzi. Mit großer Wahrscheinlichkeit können ihm aber das zarte Relief mit dem hl. Hieronymus und mehrere Büsten, vor allem einige köstliche Kinderköpfe, obenan der fröhlich lachende Knabe der Sammlung Benda (Wien) zugeschrieben werden. Durch die etwas steife Haltung und die eigentümlich gesenkten Lider zeichnen sich mehrere Frauenbüsten aus, als deren wahrscheinlicher Urheber der in Neapel und Südfrankreich thätig gewesene Francesco di Laurana gilt. Das große Relief Maria mit dem Kind ist eine herbe frühe Arbeit von Mino da Fiesole, während die berühmte Liller Wachsbüste eines Mädchens in ihrer weichen Behandlung und dem sentimental Ausdruck schon auf der Grenze der Kunst des 16. Jahrhunderts steht. Von dem Meister, der die florentiner Quattrocentoplastik beschließt, von Benedetto da Majano, weist das Kabinet mehrere Arbeiten auf, darunter das architektonisch wie ornamental gleich ausgezeichnete Ciborium aus Siena, die bis zum äußersten Detail durchgeführten Büsten des Pietro Mellini (1474) und Filippo Strozzi, zu welcher letzterer die Sammlung der Originalskulpturen das Modell bewahrt, und die

etwas weichlichere Statue Johannes des Täuflers. Ein liebenswürdiges Werk aus der florentiner Zeit Jacopo Sansovinos ist der von übersprudelnder Lust belebte Bacchus.

Die *IV. Abteilung* umfasst in ihrer linken Hälfte einige Muster der sienesischen Plastik. Von dem Hauptmeister Jacopo della Quercia das Grabmal der Ilaria del Carretto, das sich durch die edle Figur der Verstorbenen auszeichnet. Der vorwiegend als Bronzesculptor thätige Lorenzo Vecchietta ist durch die mit gewissenhaftem Naturalismus gearbeitete Grabfigur des Mariano Soccino (1467) vertreten. Der den Krüppel heilende hl. Ansanus (vor 1487) ist ein ansprechendes und tüchtiges Werk des Giovanni di Stefano; von dem schon in das 16. Jahrhundert hineinreichenden Lorenzo Maronna eine in den Formen weichliche, in den Stellungen gesuchte Beweinung von dem durch seine prächtige Dekoration berühmten Altar in der Kirche Fontegiusta. — Von einfacher Größe in der Komposition ist das in moderner Zeit in Florenz ausgegrabene Relief der Krönung eines deutschen Kaisers, an dem aber die Krone und die Hände des Bischofs ergänzt sind und das einem florentiner Künstler vom Anfang des 15. Jahrhunderts angehört. — An einer Ecksäule der im Dom zu Siena stehende Täufer Donatello, eine düstere asketische Gestalt seiner letzten Zeit (1457). Demselben Meister gehört wohl auch die früher dem Vecchietta zugeschriebene Büste der Annalena Malatesta. — Im Glaskasten in der Mitte Abgüsse nach byzantinischen Elfenbeinarbeiten des 6.—13. Jahrhunderts.

Die beiden linken Hälften der *Abteilungen V und VI* sind wieder der florentiner Kunst gewidmet. Zunächst Arbeiten von Andrea del Verrocchio und seiner Richtung. Hervorzuheben sind die berühmte Bronzestatue des David mit dem bezaubernden lionardesken Lächeln, der übermütig erfundene Knabe mit dem Delphin, die beredt erzählte Darstellung des Todes der Francesca di Luca Pitti, endlich zwei Madonnenreliefs und zwei weibliche Büsten von sorgfältigster Durchbildung. Nur Schulgut und wahrscheinlich von Francesco di Simone ist das Verrocchios spätesten Arbeiten sich anschließende Tabernakel

von Monte Luce bei Perugia. Von Antonio Pollajuolo die lebendige, seine eingehenden Anatomiestudien ver-ratende Gruppe des Herkules und Kakus.

Vor den Säulen der jugendliche Täufer, ein etwas nüchternes Werk, das wohl nur in der Erfindung auf Donatello zurückgeht, und der für seine frühe naturalistische Periode überaus charakteristische Zuccone, von einer erschreckenden Lebenswahrheit, zu dessen richtiger Beurteilung man aber nicht vergessen darf, daß er für die hohe Aufstellung in einer Nische des florentiner Glockenturmes berechnet war.

In der Mitte im Glasschrank romanische Elfenbeinarbeiten des 10.—12. Jahrhunderts.

Vor den Säulen der linken Hälfte der *VI. Abteilung* stehen zwei Jugendwerke Donatellos, der triumphierende David und der ritterliche Georg; außerdem enthält der Raum Werke von Mino da Fiesole, dem betriebsamsten unter den florentiner Marmorbildnern. Aus der früheren römischen Zeit des Meisters das Tabernakel in S. Maria in Trastevere, aus dem Anfang der siebziger Jahre das reizvolle Ciborium aus S. Croce zu Florenz, aus der späteren römischen Periode die Grabfigur des Cristoforo della Rovere in S. Maria del Popolo zu Rom. Weit höher als diese immerhin etwas oberflächlichen Arbeiten stehen Minos Büsten; diejenigen des Bischofs Leonardo Salutati und des Diotalvi Neroni können sich an Schärfe der Charakteristik und Gröfse der Auffassung mit dem Besten messen, was das Quattrocento in dieser Richtung geschaffen hat. In der Mitte des Kabinetts ein Pult mit Abgüssen von Konsulardiptychen.

Die Kunst Michelangelos beherrscht die rechten Hälften der *Abteilungen IV, V, VI* und wiegt auch noch in dem letzten Raum des Saales XII (nach dem Treppenhause) vor. Die Satyrmaske (Abt. IV) wird nur mit Unrecht, auf Vasaris Erzählung hin, dem jugendlichen Künstler zugeschrieben. Dagegen ist eine seiner ersten Arbeiten die wundervoll gegliederte, in der gedrängten Komposition an römische Sarkophagreliefs sich anlehrende Schlacht der Lapithen und Centauren. Diesem Werke schliessen sich

zeitlich die sinnende Madonna von Brügge und die ergreifende Pietà von St. Peter an. Zu den aus profanen Stoffgebieten entlehnten Jugendarbeiten gehört die Figur des kauernenden Cupido in London. Auf der vollen Höhe seines gewaltigen Könnens steht er in den beiden Medicäergräbern, von denen sich dasjenige des Giuliano mit den Figuren von Tag und Nacht hier und in der *V. Abteilung* jenes des Lorenzo, gen. „il Pensiero“, mit den Figuren des Morgens und Abends befindet. In der Mitte die unvollendete, in der Stellung gezwungene Madonnenstatue aus der Medicäerkapelle und vor den Säulen die beiden für das Juliusgrab bestimmten Sklaven, die als Personifikationen architektonischer Funktionen gedacht waren.

In der *VI. Abteilung* rechts die unvollendete Kreuzabnahme aus dem florentiner Dom, die Statuen des Bacchus und Christus und die energische Büste des Brutus. Von Michelangelos Nachahmer Pierino da Vinci zwei tüchtige Reliefs und das etwas allgemein gehaltene Selbstbildnis des Baccio Bandinelli, das sich keineswegs mit dem Terrakottabildnis der Abteilung der Originalskulpturen messen kann. Dem vorzugsweise für Spanien thätigen Leone Leoni gehört die tüchtige Bronzestatuette Karls V., die unbedeutendere Philipps II. vermutlich seinem Sohn Pompeo.

In der *VII. Abteilung* finden sich wiederum Werke der florentiner Frührenaissance vereinigt. Zur Linken die Cassa des hl. Hyacinthus und die Reliefs vom Reliquienschein des hl. Zenobius, Werke, die alle Vorzüge der Ghibertischen Kunst aufweisen. Von besonderem Interesse sind die beiden Konkurrenzreliefs Ghibertis und Brunelleschis, das Opfer Isaaks darstellend, für die Bronzethüren am Baptisterium zu Florenz. Da die Preisrichter schwankten, trat Brunelleschi freiwillig zurück, obgleich seine Arbeit an Geschlossenheit der Komposition und Naturgefühl derjenigen seines Nebenbuhlers keineswegs nachsteht.

Zur rechten Hand mehrere Reliefs Donatellos, wie der drachentötende Georg vom Sockel des Heiligen

an Or San Michele; die treffliche kleine Bronze der Grablegung in Wien; der jugendliche Johannes aus dem Museo nazionale; vor allem aber die lebendig bewegten, in ihrer Derbheit auf die Wirkung in der dunklen Kirche berechneten Reliefs von der Orgelbalustrade des florentiner Doms. Der Bronzedavid und die Statue des Cupido gehören zu den wenigen Werken, in denen Donatello der Antike sichtbar nachstrebt, und zu den ersten, in denen ein Renaissancemeister den nackten Körper zu bilden versuchte.

Auf Raffaels Entwurf werden die von Lorenzetto ausgeführte Statue des Jonas, in der die Antinousbildung sichtbar nachwirkt, und die dem Pietro d'Ancona zugeschriebene Gruppe des auf einem Delphin ruhenden Knaben zurückgeführt.

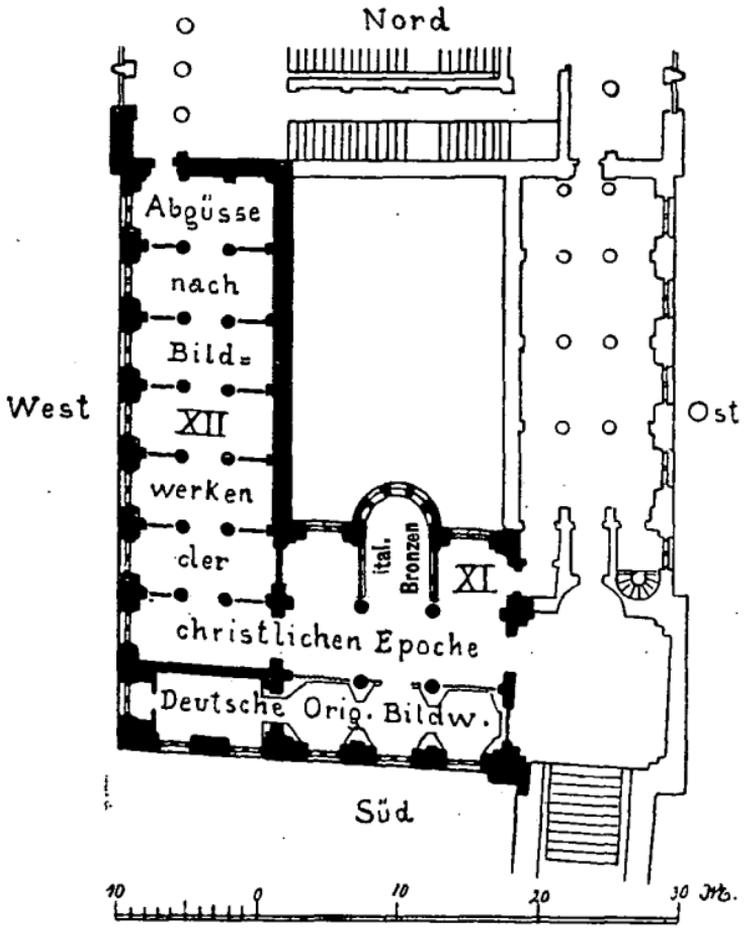
Ein in der Bildung des Körpers dem berliner Giovannino überaus nahestehendes, dem Michelangelo zugeschriebenes Werk ist der sterbende Adonis, während der Moses und die beiden Figuren der Lea und Rahel dem grandiosen Torso des den Meister sein Leben lang beschäftigenden Grabmals des Papstes Julius II. angehören.

Die Abgüsse nach deutschen, französischen und englischen Bildwerken sind im Erdgeschosse des neuen Museums in dem ersten Saal links aufgestellt.

X.

DEUTSCHE ORIGINALSKULPTUREN.

*Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche von
W. Bode und H. von Tschudi. Berlin, W. Spemann, 1888.
Preis geh. 20 Mark, geb. 22 Mark.*



Die Sammlung der Originalskulpturen deutschen und niederländischen Ursprungs befindet sich in vier durch trennende Holzwände hergestellten Abteilungen auf der linken Seite des Saales No. XI (links, vom ersten Kuppelraum des neuen Museums). Sie ist aus Teilen der früheren Skulpturengalerie der K. Museen sowie der sogen. Kunst-kammer hervorgegangen und war seit der 1874 erfolgten Auflösung der letzteren zuerst in ihrem ganzen Bestande mit der Sammlung der italienischen Skulpturen vereinigt und dann, bis zu ihrer jetzigen Neuaufstellung, in dem früher der ethnographischen Sammlung angehörigen, sogen. nordischen Saale des neuen Museums untergebracht.

Die kleine Zahl auserlesener Bildwerke aus altem kurfürstlichem Besitze, die von Anfang an vorhanden war, wurde im Laufe der Zeit gelegentlich vermehrt und hat sodann, innerhalb der letzten Jahrzehnte, besonders aber in neuester Zeit, einen erfreulichen Zuwachs an wertvollen Bildhauerarbeiten vom 15. und Anfang des 16. Jahrh. erhalten. Das Hauptgewicht der Sammlung beruht seitdem auf den Renaissancebildwerken.

Bei einer überwiegend malerischen Behandlungsweise sind für die deutsche Renaissanceplastik hauptsächlich Phantasie und Tiefe der Empfindung maßgebend. Große Stilformen, wie sie die italienische Kunst derselben Epoche pflegt, läßt sie seltener hervortreten, wie ihr denn auch, vom Bronzeguß abgesehen, das entsprechende Material, der feinkörnige Marmor und die überaus bildsame italienische Thonerde, nicht zur Verfügung stehen. Neben Kalk- und Sandstein verwendet sie vorzugsweise Holz, dem sie meist durch sorgfältige Bemalung einen besonderen, farbigen Reiz zu geben weiß.

In den Abteilungen (I, II, III, IV) sind die einzelnen Wände in der Weise mit Buchstaben bezeichnet (A, B u. s. w.), dass in jeder Abteilung die den Fenstern gegenüberliegende Pfeilerwand den Buchstaben A und die nächste rechts den Buchstaben B führt (mit Ausnahme der IV. Ab-

teilung, in der die Schrankwand beginnt). Bei der Anordnung der Bildwerke ist ihre zeitliche Folge insofern beachtet worden, als alle romanischen und gotischen Skulpturen (900—1450) in der Abteilung I (der äußersten links für den Eintretenden) und die Skulpturen der Hochrenaissance, des Barocks und Rokoko (1525—1800) in der IV. Abteilung, allerdings untermischt mit Bildwerken der Frührenaissance (1450—1525) untergebracht sind. Die Abteilungen II und III werden vorwiegend von Werken der Frührenaissance gefüllt.

Die Sammlung von kleineren Bildwerken in Elfenbein, Holz, Perlmutter, Speckstein etc. ist in drei Schränken vereinigt, die in der geräumigsten, der IV. Abteilung Platz gefunden haben.

Beginnen wir unsere Wanderung mit der *Abteilung I*, so ist hier hauptsächlich zu nennen:

Wand A.: das Flachrelief eines Heiligen, altbemalt und vergoldet, schwäbische Arbeit vom Anfange des 16. Jahrhunderts — zu dem die an der gegenüberliegenden Wand (H) befindliche hl. Brigitta das Gegenstück bildet — obenauf (A) die Doppelstatue des dornengekrönten Christus (No. 299) von einem fränkischen, dem Wohlgemut (Nürnberg 1434—1519) nahestehenden Künstler. An Wand B ist in erster Linie ein in Holz geschnitztes Marienbild (No. 292) von Bedeutung, ein Werk des hauptsächlich in Tirol und Oberösterreich thätigen Michael Pacher (ca. 1435—1502) und darüber die Holzbüste einer jugendlichen Heiligen (No. 355), die ebenso wie die anderen, oben stehenden Holzbüsten (No. 342—356) vom Chorgestühl der Annakirche zu Augsburg stammt. Diese sind wohl als Werke des Augsburger Bildhauers Adolf Daucher (um 1500) zu betrachten und besitzen teilweise Aehnlichkeit mit Mitgliedern der Familie Fugger, auf deren Kosten Anfang des 16. Jahrh. das Chorgestühl errichtet wurde. In der Abteilung I (Wand C und E) sind zwei früher in der Gemäldegalerie aufgehängte Altartafeln untergebracht, die zu den hervorragendsten Werken der ältesten deutschen Tafelmalerei (Kat. d. Gem.-Gal. No. 1216 A. und B.) zählen. Sie stammen aus der Wiesen-

• kirche zu Soest in Westfalen und gehören noch dem 13. Jahrh. an.

An Wand C unmittelbar nebeneinander drei Madonnenstatuen aus dem 14. Jahrhundert, die mittlere nieder-rheinischen, die linke süddeutschen Ursprungs, die dritte (No. 291) von einem Brandenburger Meister, Ende des Jahrhunderts, gefertigt. In der Mitte von Wand D: die Statue Kaiser Karls IV. in Sandstein (No. 287 aus Nürnberg Ende des 14. Jahrhunderts), darüber ein paar Architekturstücke von der Kathedrale zu Bourges (14. Jahrhundert). Wand E: eine kleine Holzstatue der Madonna (No. 285 A, mittelrheinisch, 12. Jahrhundert), drei Köpfe (Sandstein, No. 286) von dem „schönen Brunnen“ in Nürnberg, und zwei Gruppen aus gebranntem Thon: zwei anbetende Könige (No. 288) und die klagende Maria (No. 289) darstellend, sämtlich Nürnberger Arbeiten vom Ende des 14. Jahrhunderts. An Wand F steht in lebensgroßen Sandsteinstatuen die Anbetungsgruppe mit zweien der hl. Könige, Anfang des 14. Jahrhunderts, fränkischen Ursprungs, darüber die altbemalte Figur der Maria mit dem Kinde, eine süddeutsche Arbeit aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Gegenüber Wand G: die lebensgroße Sandsteinstatue der Madonna, von einem Nürnberger Meister der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und zwei Holzbüsten des bayerischen Künstlers Ambrosius Grafser (Ende des 15. Jahrhunderts), vom Chorgestühl der Frauenkirche in München stammend. In der Mitte dieser Abteilung der „Patroklus-schrein“, ein aus dem Dome zu Soest stammender Reliquienkasten aus vergoldetem Silber, 1313 von „Meister Sigefrid“ gefertigt.

Inmitten der *Abteilung II* der große bronzene Springbrunnen, eine gute Arbeit aus Peter Vischers Werkstatt, die nach dem Wappen darauf für eine aus Leipzig stammende Familie Straub bestimmt war. Die meisten der in dieser Abteilung untergebrachten Skulpturen gehören dem unbekanntem Meister, von welchem der Altarschrein der Herrgottskirche zu Creglingen (Württemberg) herrührt (datiert 1487), und dem Würzburger Tilman

Riemenschneider an (ca. 1460—1525). Von dem Ersteren an Wand A Maria mit dem Christkind (No. 312) und die Geburt Christi (No. 317), an Wand D und E die vier Evangelisten (No. 313—316), unbemalt bis auf die Augen und die Lippen. Von Riemenschneider weist die Sammlung ebenfalls eine Reihe charakteristischer Werke auf. Zunächst (an Wand B u. C) vier Heilige (No. 321—324), die ursprünglich den figürlichen Schmuck eines Klappaltars in der Pfarrkirche zu Kitzingen bildeten, ferner (B) eine Gruppe musizierender Engel (No. 325 A) und (E) ein heiliger Georg zu Pferde (No. 325), in seiner sorgfältig gearbeiteten Plattenrüstung ein lebensfrisches Reiterbild des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Von den anderen Bildwerken dieser Abteilung sind noch folgende von Bedeutung: Oberhalb von A ein Werk des 18. Jahrhunderts — das seiner Größe wegen hier Aufstellung finden mußte, statt in Abteilung IV — eine dekorativ sehr wirksame bemalte Holzstatue des Erzengel Michael von dem in Augsburg und München thätigen Johann Andreas Bergmüller; die beiden Mittelstücke von B und C zwei zusammengehörige Reliefs mit Szenen aus dem Abschied der Apostel, fränkische Arbeit um 1470, und vor allem (an C) ein außerordentlich reizvolles vergoldetes Holzrelief mit der Wochenstube der heiligen Anna (No. 358), das Werk eines Augsburger Meisters um 1510—1520. Erwähnt seien auch noch (D) zwei klagende Frauen (No. 320), fränkische Arbeit, wohl zu einer Gruppe der Beweinung Christi gehörig, zwei Gruppen von schwäbischer Herkunft (F.), die Messe des heiligen Gregor (No. 331) und die Enthauptung der heiligen Katharina (No. 332), beide durch den feinen Ton des alten Farbenauftrags ausgezeichnet, und schliesslich die altbemalte Statuette des heiligen Georg (No. 328 oberhalb F) von einem schwäbischen Meister um 1480.

Die *III. Abteilung* enthält an Wand A ein Flachrelief mit der Allegorie der göttlichen Heilsordnung, bez. 1548, neuerdings als Arbeit des Peter Dell erkannt (Würzburg, Mitte des 16. Jahrhunderts), darüber 6 kleine Holzreliefs (No. 301—306) mit Passionsszenen, zu der Rosenkranztafel

des Veit Stofs (ca. 1440—1533) im germanischen Museum zu Nürnberg gehörig; an B Maria als Mutter des Erbarmens (No. 330, schwäbische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts), obenauf die Porträtbüste des Willibald Imhof (No. 418, Nürnberg um 1570) und gegenüber (F) die seiner Frau Anna (No. 419) in gebranntem Thon und bemalt, Werke des niederländischen Bildhauers Jan de Zar, beide von lebensvoller Wirkung und Hauptwerke dieser im Norden seltenen Gattung von Bildwerken, ihnen zur Seite die bemalten und vergoldeten Holzstatuen des hl. Stephan auf B und des den Giftkelch besprechenden hl. Johannes von Veit Stofs auf F. An Wand C befindet sich in einem gotischen Altarschrein ein Hochrelief der heiligen Sippe, wahrscheinlich von Daniel Mauch (16. Jahrhundert), einem Nachfolger des älteren Jörg Syrlin und Meister des Ulmer Hochaltars, links und rechts davon die Statuen des heiligen Martin (No. 362, schwäbisch, um 1510) und der Madonna (No. 318, verwandt mit den Werken des Meisters des Creglinger Altars), darüber ein bemaltes Holzrelief: „die Beweinung Christi“ von Tilman Riemenschneider. An Wand D eine Anbetung der Könige (No. 364) in Holz geschnitten, von der Hand eines hervorragenden, wenn auch noch namenlosen schwäbischen Meisters um 1510, links oben ein Dudelsackpfeifer (No. 300, fränkisch, Ende des 15. Jahrhunderts), ferner die großen Holzstatuen der hl. Apollonia und Margarethe, Werke eines fränkischen Meisters um 1500. An der Wand E die Statuette der das Kind stillenden Maria (No. 369, gebrannter Thon), die fein empfundene Arbeit eines am meisten dem Maler Baldung Grien verwandten schwäbischen Meisters um 1510. Die Wände F und G enthalten eine größere Anzahl von Reliefs mit Szenen neutestamentlichen Inhalts, meist Bestandteile von Altarwerken der nieder-rheinischen und westfälischen Schule um 1500, sämtlich in Eichenholz und meist unbemalt (No. 371—398, einige dieser Nummern auch in andere Abteilungen).

In *Abteilung IV*: an Wand A (über dem Schranke) ein Altarschrein mit drei Heiligen (Flügel und Predella gemalt), schwäbisch, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts,

links und rechts davon zwei bemalte, reich vergoldete Heiligengestalten, Tiroler Arbeiten aus der Schule Michael Pachers (ca. 1435—1502); an der Längswand (B) unter verschiedenen Steinarbeiten des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts die Marmorstatue des bogenschnitzenden Cupido (No. 421), eine alte Kopie der in der italienischen Abteilung befindlichen Statue des Duquesnoy (No. 420), von der Hand des Vlamen Otto Mangiot, und darüber die lebensvolle bemalte Thonbüste Friedrichs II. von Dänemark (No. 404), vom Nürnberger Georg Labenwolf († 1585; bez. Bronzebüste danach im Schlosse Rosenborg zu Kopenhagen); das Mittelstück bildet ein aus Augsburg stammender Altar mit drei Heiligenfiguren (um 1520); zu den Seiten Relieffiguren der Heiligen Magdalena und Margarethe, fränkisch um 1500; darüber großes schwäbisches Altarwerk (um 1500, No. 334, angeblich aus Basel) mit der Anbetung der Könige (Mitte), Geburt und Beschneidung Christi (linker Flügel), dem Martyrium der Zehntausend und der heiligen Sippe (rechter Flügel). Nach rechts folgt ein anmutiges Hochrelief in Solnhofener Stein, Maria und das Christuskind von Engeln verehrt, wahrscheinlich von Jodocus Vredis (thätig gegen 1500 zu Münster i. W.), darunter (No. 400) ein lebendiges Relief mit dem Tode der Maria, niederländisch, um 1480, und weiterhin Christus zwischen Johannes und Maria, von einem Nachahmer des unbekanntenen Meisters der berühmten Figuren in der Klosterkirche zu Blütenburg, welche 1496 von Herzog Sigmund gestiftet wurde. Schmalwand C: unten Marmorreliefs — Engel mit Fackel und ein Engelskopf — Reste eines Grabmals in Innsbruck von dem Niederländer Alexander Colins, dem 1566 auch die Vollendung des Grabmals von Kaiser Maximilian in der Hofkirche zu Innsbruck anvertraut wurde, darüber das naturalistische Specksteinrelief der Susanna im Bade, oben V. K. bezeichnet, das Monogramm eines noch unbekanntenen bayerischen Künstlers um 1510. Oben die höchst lebensvolle Holzstatuette eines musizierenden Knaben (No. 405 A) deutsch, 16. Jahrhundert. Schmalwand D

(am Fenster): größerer Hausaltar in Kelheimer Stein (No. 341) mit Passionsszenen — aus der Antoniuskapelle des Imhofschen Hauses zu Augsburg stammend, das später im Besitze der Familie Eggenberg war, deren Wappen auch der Altar trägt —, eine Arbeit Hans Dauchers (Sohn von Adolf Daucher und dessen sowie Gregor Erharts Schüler, 1500—1537 in Augsburg, besonders als Kleinmeister tätig). Zwischen den Fenstern (E) die überlebensgroße, altbemalte Holzstatue der Maria als Mutter des Erbarmens (No. 357) von der Hand des Gregor Erhart (1498—1527 in Augsburg nachweisbar). In der Mitte der beiden Pultschränke auf gleichzeitigem Holzsockel eine kleine Bronzekopie des Schlüterschen Denkmals des großen Kurfürsten (No. 415) von dem Giesser des Monumentes J. Jacobi (1664—1725).

Außerordentlich reich ist die Sammlung kleiner Bildwerke, die in den beiden Pultschränken und dem großen Wandschrank in der IV. Abteilung untergebracht ist.

An der Längsseite des I. Pultschrankes (dem Eintretenden gegenüber) Elfenbeinreliefs des 9.—14. Jahrhunderts: (links) eine kleine Kreuzigung (No. 473) rheinisch, vom Ende des 11. Jahrhunderts; eine vortrefflich ausgeführte Darstellung der zwölf Apostel (No. 477, wohl fränkisch, 11. Jahrhundert); Christus mit den vier Evangelisten aus dem 10. Jahrhundert (Mitte) und sechs kleine Elfenbeintafeln (No. 467—472) Christus und die Apostel darstellend, 11. Jahrhundert; weiter rechts drei niedersächsische Reliefs des 11. Jahrhunderts: ein Buchdeckel (No. 463) in drei Streifen, Christus im Tempel lehrend, die Hochzeit zu Kana und die Heilung des Aussätzigen zeigend; darunter zwei Apostel (No. 464, von einem Reliquienkasten, dessen andere Tafeln sich im Nationalmuseum zu München befinden) und die Verkündigung (No. 433) unter einem fast antik gebildeten Baum; das Relief der Himmelfahrt (ganz rechts) karolingisch, 9. Jahrhundert. Im oberen Aufsatz mehrere Elfenbeinreliefs und Madonnenstatuetten deutschen sowie niederländischen Ursprungs (meist 14. Jahrhundert), auf der andern Seite einige Schachfiguren, deutsch, 12. Jahr-

hundert; ein Doppelkamm (No. 532) vom Ende des 14. Jahrhunderts und eine außerordentlich reizvolle Statuette der Madonna, niederländisch, um 1400 (nach dem Fenster zu). Auf der oberen Platte das Ende eines Krummstabes (No. 531, deutsch, 14. Jahrhundert), der höchst interessante Reliquienkasten, deutsch, 10. oder 11. Jahrhundert und eine rheinische Reliquienbüchse (No. 466) des 11. Jahrhunderts mit der Darstellung von acht Aposteln. An der Schmalseite nach dem Fenster zu: deutsche und niederländische Schnitzarbeiten des 15.—17. Jahrhunderts in Perlmutter mit Darstellungen biblischen und profanen Inhalts, zu Schmuckgegenständen aller Art bestimmt; im Kasten der anderen Längsseite Elfenbeinarbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts, meist Reliefsporträts berühmter Persönlichkeiten, sowie (rechts) einige Wachsreliefs des Berliner Raimund Faltz (1658—1703), von dem sich noch mehrere Arbeiten auf der vierten Seite des Schrankes befinden.

Der zweite Pultschrank enthält Bildwerke aus Holz und Stein, sowie die Plakettensammlung.

In dem Längskasten dem Eingang zu: drei ganz vortreffliche Arbeiten Hans Dauchers (siehe oben): links ein Relief in Kelheimer Stein mit dem Urteil des Paris, rechts (No. 597) aus demselben Material ein sauber gearbeitetes Relief mit der Darstellung eines Zweikampfes zwischen Albrecht Dürer und dem Nürnberger Ratsschreiber Lazarus Spengler vor Kaiser Max (datiert 1522), vermutlich auf einen Rechtsstreit zu beziehen, welchen Dürer mit der Obrigkeit seiner Vaterstadt geführt hat, und links das Porträt (Speckstein) des Philipp Braunbart (bezeichnet und 1523 datiert); das Alabasterrelief der Cleopatra von Peter Flötner (Mitte, No. 599, datiert 1532); das Specksteinrelief Ludwig Krugs (No. 598, datiert 1514) mit Adam und Eva; zwei Porträts Karls V. (an den beiden Ecken, No. 615 Alabaster, das andere Kelheimer Stein); das bemalte Relief (Marmor auf Kelheimer Stein, No. 610), mit dem Brustbild des Wiedertäufers Johann von Leyden, niederdeutsch, um 1525.

Die dem Fenster zugewendete Schmalseite: Holzreliefs des 16.—18. Jahrhunderts, darunter drei

bezeichnete Arbeiten des Hans Schwarz (Nürnberg, 1520 bis 1530 tätig), zwei runde Buchsbaumreliefs mit der heiligen Anna selbdritt (No. 600) und einer Pietà, sowie ein Flachrelief des Apostels Jacobus maior (No. 601); erwähnenswert ein Buchsbaumrelief mit dem Porträt Karls V. (unten in der Mitte). In den beiden anderen Kästen die Sammlung von Plaketten deutschen, niederländischen und französischen Ursprungs des 11. bis 17. Jahrhunderts, darunter „Orpheus und Eurydice“ (No. 1049) von Peter Vischer d. J. und aus derselben Werkstatt „Venus dem Amor eine Birne reichend“ (No. 1050).

Im Aufsatz des Schrankes auf dieser Seite mehrere Arbeiten aus Peter Vischers Werkstatt und ein versilbertes Bronzerelief (No. 1051) in der Art Hans Dauchers, auf der anderen mehrere Wachsporträts des 16.—18. Jahrhunderts, oben auf der Platte vorzügliche Arbeiten in Buchsbaumholz, meist 16. Jahrhundert: links die meisterhafte, scharf modellierte Büste eines Mannes (No. 608), weiterhin die heilige Barbara in reicher Renaissancetracht (No. 609), beide niederrheinisch um 1525, ferner zwei süddeutsche Arbeiten: Magdalena (No. 603) und Venus (No. 604), sowie (Mitte) eine bezeichnete Arbeit des Leonhard Kern (Berlin, tätig 1648—1653), die Statuette eines Knaben.

In dem an der Rückwand stehenden Schrank — durch Säulen in fünf Teile getrennt — Arbeiten aus verschiedenem Material. Zu erwähnen sind: Links oben (am Fenster) zwei Tragkreuze, deutsch, 12. Jahrhundert, darunter Maria sitzend mit dem Kinde auf dem Schoß (No. 329) in zarter Farbengebung, schwäbisch, Ende des 15. Jahrhunderts. Im folgenden Teil: ein heiliger Christophorus, süddeutsch, 15. Jahrhundert, mit vollkommen erhaltener Bemalung; daneben ein silbervergoldetes Marienbild (No. 588), 1482 bez., von Heinrich Hufnagel (Augsburg). Darunter eine hl. Anna selbdritt, niederrheinisch, (No. 372) um 1500. In der Mitte des Schrankes: Elfenbeinskulpturen, meist 17. und 18. Jahrhundert: links unten eine anmutige Venus (No. 571) in der Art des

Artus Quellinus, oben mehrere Arbeiten des Leonhard Kern (s. o., No. 573, 574, 575); ein stehender Herkules (No. 577), vielleicht von Andreas Schlüter, darüber von derselben Hand Herkules und der nemäische Löwe (No. 578) und Omphale mit Amor spielend (No. 579). Im untersten Fach links Maria stehend mit dem Kind auf dem Arm und in der Rechten eine Traube haltend (No. 370); rechts Maria mit dem Kinde (No. 400A), von einem hervorragenden Niederländer der Zeit und Richtung des Jan van Eyck. In der nächsten Abteilung des Schrankes eine durch Feuer beschädigte Madonna (No. 298, Bronzegufs) von einem bayerischen Meister um 1520; daneben eine Madonna und ein Johannes, beide aus gebranntem und bemaltem Thon, Arbeiten der Gebr. Asam. Ganz rechts unten die in Eisen geschnittene Statue des Großen Kurfürsten als Bellerophon (No. 632) von Gottfried Leygebe (1630—1683, zuletzt in Berlin) und eine niederländische Bronzefigur der Judith (16. Jahrh.).

XI.

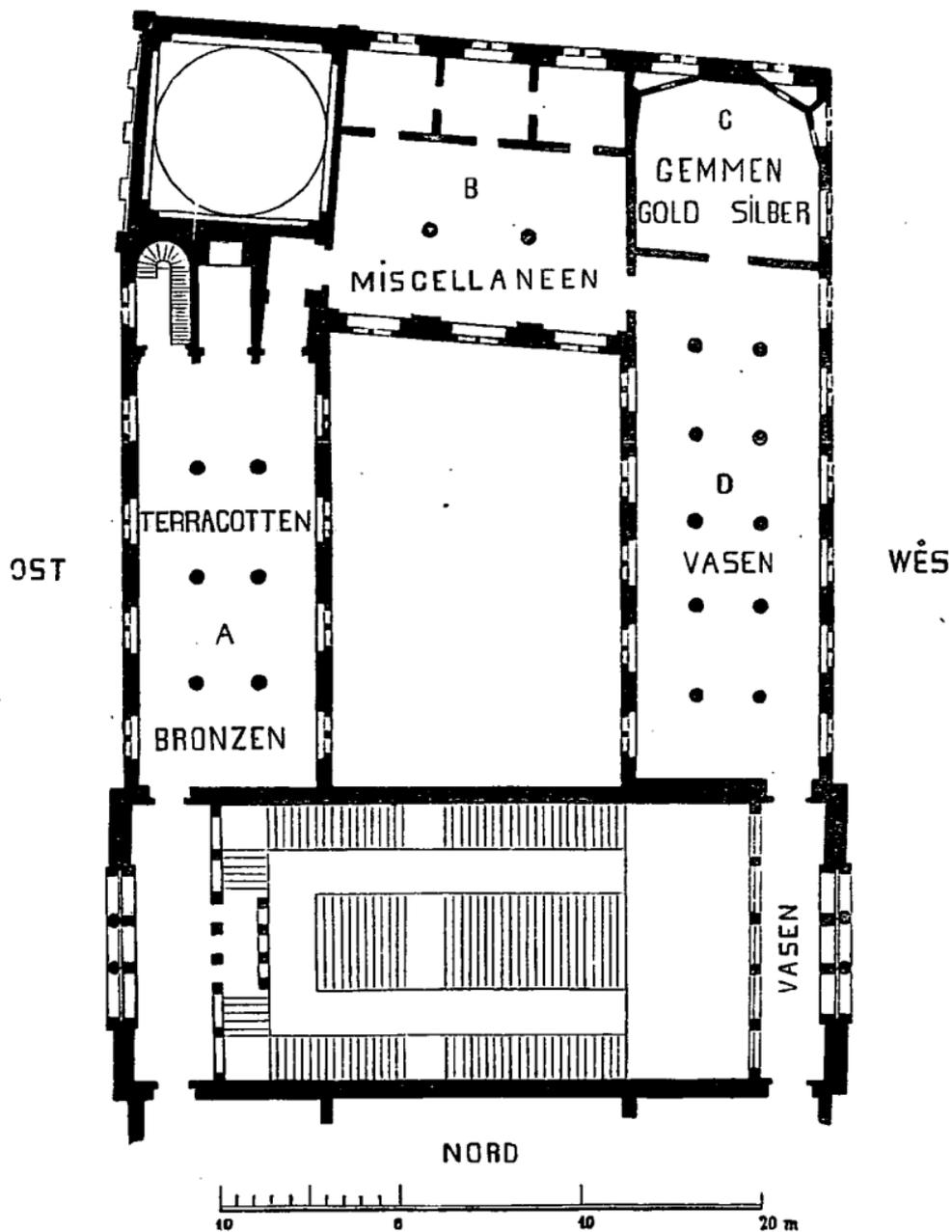
ANTIQUARIUM.

Beschreibung der Vasensammlung im Antiquarium von A. Furtwängler. 2 Bände. Berlin 1885. Preis geh. 20 Mark, geb. 22 Mark.

Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium von A. Furtwängler. Berlin 1896. Preis geh. 35 Mark.

Berlins antike Bildwerke. II. Geräte und Bronzen im Alten Museum, von C. Friederichs. Düsseldorf 1871. (Jetzt Verlag von W. Spemann in Berlin.) Preis 8 Mark.

SÜD



Das Antiquarium ist bestimmt, die kleineren Kunstwerke des Altertums zu sammeln und von den Erzeugnissen des antiken Kunstfleißes in Metall, Edelstein, Thon, Glas, Elfenbein, Bernstein u. s. w. eine möglichst vollständige Uebersicht zu geben.

Es umfaßt fünf Sammlungen, welche jetzt in den Räumen der früheren Kunstkammer des Neuen Museums untergebracht sind:

1. Bronzen;
2. Terrakotten;
3. Arbeiten in Gold und Silber nebst den geschnittenen Steinen;
4. bemalte Thongefäße;
5. Miscellaneen.

Saal A.

a) Bronzen.

Die Bronze, eine Mischung von Kupfer und Zinn, wurde von den Griechen schon seit ältester Zeit künstlerisch verarbeitet. Die schönsten und bedeutendsten der hier gesammelten Denkmäler rühren von ihnen her. In zweiter Reihe kommen die etruskischen Bronzen, in dritter die römischen.

Schrank links vom Eingange: Figürliche Bronzen, welche theils als Gegenstände des häuslichen Kultus oder als Weihgeschenke, theils als freie Kunstwerke, theils als Verzierung von Geräten gedient haben. Im oberen Fach römische Bronzen aus dem Rheinland, in den beiden mittleren etruskische, im unteren Fach römische Bronzen verschiedener Herkunft.

Erster Schrank rechts vom Eingange: Haus- und Küchengerät. Oben Schöpfkellen, Weinsiebe, Fleischhaken, Brotreiben, Feuerzangen, Kasserols, Trichter, Hohlmaße, Steingewichte und Wagen, theils von der bei uns

üblichen Form, teils Schnellwagen mit verschiebbarem Gewichte. In den unteren Fächern Gefäße, Thürbeschläge, Thürgriffe, Bleibarren u. a. Neben dem Schrank an der Thür vorzügliche Gruppe des Theseus und Minotauros aus Aphrodisias.

Zweiter Schrank rechts vom Eingange: Schutz- und Trutzwaffen griechischer, etruskischer und römischer Fabrik. Die altgriechischen Helme bedecken den ganzen Kopf und haben unbewegliche Wangen- und Nasenschirme (z. B. No. 1016 und No. 8572 mit schöner Gravierung). Ein Beispiel des späteren griechischen Helmes, mit Masken geschmückt, ist No. 1010 (von Melos). Ferner No. 1022 schöner griechischer Helm mit getriebenen Greifen aus Aegypten. Außer den Helmen einige Beinschienen, eine obere Armschiene aus Olympia (No. 6402) mit Medusenkopf, Schwerter und Lanzen spitzen. An der Rückwand ein im Main gefundenes römisches Signalthorn, ferner italische verzierte Bronzescheiben von Brustpanzern. Unten Lanzen- und Pfeilspitzen, Schwerter, Schleuderkugeln, ganz rechts Gerät für Pferde und Wagen.

Auf den beiden Schränken architektonische Terrakotten aus Caere (No. 6681 Eos und Kephalos), darüber an der Wand zwei in der Art von Trophäen befestigte Rüstungen, deren Teile indess nicht ursprünglich zusammengehörten; die Helme sind altgriechisch, der Panzer (Bruststück links, Rücken rechts) ist aus späterer Zeit. Zwischen beiden ein altetruskischer Schild mit getriebenen Verzierungen.

Pultschrank gegenüber dem Eingang: Vorn griechische Arbeiten des alten Stiles, darunter zwei Spiegel, von denen der eine am oberen Ende des Griffs mit einer Darstellung von Hektors Lösung geschmückt ist. No. 8519 Spiegel mit geritzter Darstellung eines Liebespaars. Bronzeschmucksachen mit getriebenen Reliefornamenten. Auf der anderen Seite Spiegelkapseln von griechischer Arbeit. Sie sind zwiefacher Art; entweder bedeckten sie einen gesonderten Spiegel, oder sie waren mit dem Spiegel durch ein Scharnier verbunden (Klappspiegel). Die Außenseite der Kapsel ist durch getriebene Reliefbilder verziert. Die

meisten gehören dem 4. Jahrhundert v. Chr. an und sind von vorzüglicher Schönheit; sie sind wahrscheinlich in Korinth gearbeitet worden. Besonders schön ist No. 8391 Skylla; ferner No. 7747 vergoldeter Aphroditekopf; No. 7928 Ganymed vom Adler geraubt; No. 8392 zwei Siegesgöttinnen mit Waffen; No. 8148, auf der Oberseite des Deckels Pan und Nymphe sitzend, auf der Unterseite ist eine in einer Grotte badende Nymphe graviert, die Pan von oben be-lauscht, das ganze Bild ist versilbert. Im Mittelfach außer Spiegelkapseln unten der schöne Wangenschirm eines Helmes mit dem Bilde des Philoktet(?); oben vergoldete Schuhspitzen. Im Fache rechts ein gegossenes Relief, der Boden einer Schale aus Unteritalien, Ares darstellend. Im Fache links Eros und Psyche von der Verzierung eines Gefäßes.

Vor dem gegenüberliegenden Fenster ein altertümlicher Grabfund aus Chiusi mit einem reliefgezierten Thronsessel, auf dem die Aschurne steht, rechts und links von diesem Fund ein altgriechischer reich verzierter Dreifuß aus Metapont und einer aus Vulci.

Schrank VIII: Ausgewählte altgriechische figürliche Bronzen. Von besonderer Schönheit sind die im zweiten Fach von oben aufgestellten; vorn rechts Apollo(?) aus Dodona; Apollo aus Naxos mit Inschrift (No. 7383); altertümlicher Jünglingskopf aus Kythera, links Widderträger (Hermes?) von Kreta (No. 7477), durch Stil und Gewandung merkwürdig; in der Mitte ein altgriechischer Handspiegel, als dessen Stütze Aphrodite dient, sowie eine kleine altgriechische Figur der Aphrodite, die zu gleicher Verwendung bestimmt war; auf den Stufen zwei lanzenschwingende Krieger aus Dodona; Bogenschütze, bogenschiefsende Artemis. Auf der anderen Seite links ein Knabekopf strengen Stils von unbekanntem Fundort; kleine Figur der Aphrodite mit der Taube auf der rechten Hand; Jüngling mit Ball, blitzschleudernder Zeus aus Olympia; Tänzer auf einem Tisch; rechts Jünglingsfigur (No. 8576). Im oberen Fach geringere altgriechische Bronzen. In den beiden unteren Fächern altgriechische und altetruskische Gefäße, Greifenköpfe von Dreifüßen aus Olympia, bronzene Maske

von ebendort, Pferdegeschirr (Maulkorb und Trensens) aus Böotien, ganz unten links altertümliche Tierfiguren aus Blei.

Schrank VI: Bronzefiguren freien Stils. Hervorzuheben sind im zweiten Fache von oben: Satyrfigürchen aus Pergamon No. 7466, ein ebensolches aus Rhodos No. 8473, Herakles im Typus der bekannten farnesischen Statue, aber von strengerem Stil, ferner die griechische Aphrodite No. 7101, die römische Venus No. 7032, versilberte Bronzestatuette des Dionysos, in Pommern gefunden. In dem Fach darunter fünf sog. Cisten; diese Geräte werden vorwiegend in den Gräbern von Präneste gefunden und tragen zum Teil altlateinische Inschriften; sie dienten zur Aufbewahrung von Toilettengerät und stammen aus dem 4.—3. Jahrhundert v. Chr. Daneben reich verzierte etruskische Pfannen; ganz unten ein Kohlenbecken und Gefäße.

Neben Schrank VI am Fenster die Bronzefigur eines Dionysos aus Dalmatien in halber Lebensgröße.

Zwischen Schrank VIII und VI prachsvolles Bronzebecken aus Leontini mit vier vorzüglich gearbeiteten Widderköpfen.

Pultschränke im Fenster vor Schrank VI. Der erste enthält eine Auswahl aus der Sammlung etruskischer Spiegel, runder Metallscheiben, deren polierte Seite als Spiegel diente, während die andere ein graviertes Bild zeigt. Sie sind alle in Gräbern Mittel-Italiens gefunden, die kreisrunden in Etrurien, die birnförmigen in Palestrina (Präneste). Sie sind kunstgeschichtlich in zwei Gruppen, einer älteren und einer jüngeren, angeordnet. Von hervorragender Schönheit ist der Semelespiegel No. 36 vorn im dritten Fache rechts; auf der anderen Seite No. 6240 badende Frauen. Im zweiten Pultschrank eine nach Epochen und Typen geordnete Sammlung von Gewandspangen (Fibeln), Finger- und Armringe.

Pultschränke im Fenster vor Schrank VIII. Im ersten vorn links palästrisches Gerät, Striegeln, Oelfäschchen, ein schöner Diskos aus Aegina mit der gravierten Zeichnung eines Athleten auf jeder Seite. Rechts davon Schlösser nebst Schlüsseln, Löffel, Gabeln, Griffel, Nadeln und medi-

zinisches Gerät, darunter ein im Rhein gefundenes Arzneikästchen. Auf der anderen Seite griechische und römische Inschriften auf Metall; links die Bronzetafel No. 7459, ein Dekret der syrischen Stadt Anisa, mit stützenden Figuren ausgestattet. Griechische Gewichte zum Teil mit bildlichen Wappen. Im zweiten Pultschrank vorn links bronzene Fabrikstempel, daneben Figürchen und Gegenstände aus Blei und getriebene Reliefs aus Bronze. Es folgen Bronzen, die als Ansatz und Verzierung an Geräten verschiedenster Art dienen. Auf der anderen Seite griechische Haar- und Gewandnadeln, altitalische Anhängsel; Gürtelhaken, Rasiermesser, Zimmermannsgerät u. a.

Im Mittelschrank zwischen den Pultschränken: Dekorative Bronzen und Gefäße. Auf der Stufe: in der Mitte ein Kandelaber, zum Anhängen von Bronzelampen eingerichtet, aus späterer römischer Zeit. (Die angehängten Lampen gehören nicht ursprünglich dazu.) Daneben ein Kopf des Dionysos aus Kleinasien von späterem Stile. Links eine prachtvolle Hydria aus Sicilien, am Henkel Eros ballwerfend, hervorragende Arbeit des 4. Jahrhunderts vor Christus, rechts eine Hydria aus Kleinasien. Vor der Stufe besonders Verzierungsstücke von Geräten und Lampen. In den beiden unteren Fächern zumeist Gefäße und Gefäßhenkel.

Neben dem Mittelschrank ist einzeln eine schöne Doppelherme von Satyr und Satyrmädchen aus Pompeji aufgestellt; einzelne Zuthaten sind von Silber; die Ausführung ist von größter Lebendigkeit und Feinheit.

An den Säulen stehen auf Holzpostamenten Kandelaber verschiedener Herkunft. Die besseren sind in einem sechseckigen Schrank zwischen Schrank XII und XIII aufbewahrt. Sie sind sämtlich etruskischen Ursprungs, bis auf einen aus Cypern. An den horizontalen Zacken wurden Wachskerzen angeheftet. Als Bekrönung dienen Figuren oder Gruppen.

b) Terrakotten;

d. h. freie Figuren, Relieftafeln und mit freien Figuren oder Relief verzierte Stirnziegel und Gefäße aus gebranntem

Thon. Viele der Thonfiguren gehören, ihres zerbrechlichen Materials ungeachtet, zu den besterhaltenen Ueberresten des klassischen Altertums und geben uns auch von der Anwendung der Farbe in der Plastik eine deutliche Anschauung, die allerdings auf Werke der grossen Kunst nicht ohne weiteres zu übertragen ist.

Uralt ist die künstlerische Verwendung der plastisch bildsamen Thonerde, welche die im weichen feuchten Zustande ihr gegebene Form bewahrt, nachdem sie durch Erhitzung im Brennofen trocken und hart geworden ist. Die Thonplastik ist die Vorstufe der bildenden Künste in harten Stoffen und für den Erzguß ist das Thonmodell geradezu die notwendige Vorbedingung. Häufiger indess als das freie Modellieren des Thones mit den Fingern und dem Modellierstecken ist das ebenfalls uralte Verfahren, ihn in Formen zu pressen, welche zumeist wieder aus gebranntem Thon bestanden. Auf letztere Art sind fast alle kleineren Figuren und Reliefs hergestellt; auch die herrlichen Statuetten von Tanagra sind alle in Formen abgedrückt und innen hohl; doch sind sie mit grosser Feinheit nachmodelliert, auch pflegen ihre Köpfe und Arme nicht mitgeformt, sondern frei modelliert und angesetzt zu sein.

Schrank XI: Terrakotten aus verschiedenen Fundorten Griechenlands, darunter besonders schön und zahlreich Salbfläschchen und Kännchen, deren Vorderseite teils mit Köpfen, teils mit ganzen Figuren geschmückt ist. Ausserdem hervorragend auf der Stufe im Mittelfach Friseur und Bäcker aus Tanagra, davor Eros und Mädchen, auf der anderen Seite Mädchen mit Ente aus Korinth; Tänzerin aus Athen, darunter die Gruppe zweier Mädchen, von denen das eine das andere trägt.

Schrank XII: Statuetten, zumeist aus Tanagra, einer böotischen Stadt nahe der Grenze von Attika, deren Gräberfeld seit 1873 eine grosse Menge von Thonfiguren geliefert hat, die durch Anmut und feine Ausführung sich auszeichnen, meist weibliche Gestalten ohne mythologische Bedeutung. Der Mehrzahl nach gehören diese lebenswürdigsten Erzeugnisse des griechischen Kunsthandwerks wohl der zweiten Hälfte des 4. und dem 3. Jahrhundert



v. Chr. an. Die besten und feinsten Figürchen haben im zweiten und dritten Fach Aufstellung gefunden. Es sind Frauengestalten in den verschiedensten Stellungen, stehend, sitzend, lagernd, zuweilen mit Sommerhut und blattförmigem Fächer; in Fach 3 rechts eine weibliche Statuette mit Hut und Fächer, durch Grösse und Vergoldung der Gewandsäume ausgezeichnet. Ausserdem Erosen in den verschiedensten Motiven, von außerordentlicher Anmut.

Schrank XIII: enthält auf Seite A Terrakotten aus Italien, auf Seite B griechische Terrakotten verschiedener Fundorte.

Schrank XIV: Terrakotten aus Kleinasien zumeist aus dem zweiten und ersten Jahrh. v. Chr. Hauptfundstellen sind Myrina und die Umgegend von Smyrna. Bemerkenswert ist auf Seite A in Fach 3 die Gruppe zweier sitzenden Mädchen, mit vorzüglich erhaltener Bemalung, ferner in Fach 2 Komödienfigur eines Sklaven, der dem Herrn das Gepäck, Feldflasche und ein Schwert nachträgt, und einige treffliche Schauspieler, besonders lebendig die beiden zur Rechten. Auf Seite B rechts 8151 Aphrodite mit Apfel in grosartiger Auffassung, links Mädchen mit Apfel, unten die schönen Torsen einer Aphrodite und eines Dionysos in ungewöhnlich grossem Mafsstab.

Zu beachten ist ausserdem eine auf beide Seiten des Schrankes verteilte Reihe fein und charakteristisch modellierter Köpfchen von Aphrodite, Dionysos, Satyrn, und besonders Karikaturen.

Neben dem Schrank am Fenster ein griechisches wohl-erhaltenes Kohlenbecken, bei Jassos (Kleinasien) im Meere gefunden, eines der wenigen vollständig erhaltenen Exemplare seiner Art.

Schrank XVI: Altertümliche Terrakotten aus Griechenland. Unter den auf Seite B ausgestellten Figuren sind besonders interessant rechts die Genrefiguren aus Tanagra, Flötenbläserin, Frauen am Kochtopf oder Backofen u. a., im oberen Fach die sitzenden Göttinnen aus Athen, deren eine durch die Medusenmaske auf der Brust deutlich als Athena gekennzeichnet ist, an der Schmalseite die ganz altertümlichen böotischen brettförmigen Götterbilder. Auf

der Stufe einige feine altattische Gefäße in Kopfform. Auf Seite A und der anderen Schmalseite Brustbilder von Gottheiten strengen Stiles, aus Gräbern, wohin sie den Toten mitgegeben waren; ähnliche Brustbilder und Masken auch in den anderen Schränken.

Im letzten Mittelschrank XVII Seite B befindet sich eine Sammlung von Köpfen und Figuren aus Tarent, welche alle anderen auf italischem Boden gefundenen Terrakotten an künstlerischer Bedeutung übertreffen. Es sind das altertümliche Figuren und besonders einzelne Köpfe entwickelteren Stils, meist des 5. Jahrh. v. Chr. Noch freieren Stil zeigt der hervorragend schöne große Jünglingskopf, der beim Durchgang zum folgenden Saal auf besonderem Postament aufgestellt ist.

Pult XVIII. XX. XXIII. Relieifarbeiten in Thon. Davon enthält:

Pult XVIII Formen von Terrakottafiguren und Henkel von griechischen Kohlenbecken. Auf der anderen Seite interessante Spiegelkapseln aus Thon, den metallenen genau nachgebildet (zur Mitgabe in die Gräber), Reliefs aus Kleinasien und figürlich geschmückte Geräte.

In Pult XX meist aus Griechenland stammende Reliefs. Besonders beachtenswert die von strengem Stile. No. 6281 die Geburt des Erichthonios; No. 6297 Dionysos auf dem Esel. Ein Hauptstück ist No. 5783 die kalydonische Jagd aus Melos. Auf der anderen Seite in der Mitte fast rund ausgearbeitete Figuren aus Tanagra, die als Schmuck an einem Gefäß befestigt waren, rechts daneben reizende Erosfigürchen aus Tanagra und Nachahmungen goldenen Schmuckes in Thon, aus Attika; darunter ein Medusenkopf von schönstem Typus, zu den Seiten zwei Knöpfe mit stieropfernden Niken, Arbeiten von der höchsten Schönheit.

In Pult XXIII durch Feinheit der Arbeit und gute Erhaltung der Bemalung ausgezeichnete römische Reliefs aus der ersten Kaiserzeit, sogenannte Campanareliefs, die hauptsächlich zum Schmuck der Innenräume dienen. Einige besonders feine Stücke der Art auch in Pult XVIII. Eine Auswahl geringerer ist an den Wänden angebracht (Thaten des Herakles bei Schrank XIV, des Theseus bei XIII).

Von größeren architektonischen Terrakotten, die zum Schmucke der Dächer und Gebälke verwendet wurden, besitzt das Museum namentlich aus älterer etruskischer Zeit eine schöne Sammlung. Hervorragend sind Stücke aus Caere oben auf den Schränken und im folgenden Saal.

Die Nische am Ende des Saales enthält die kleineren der von der griechischen Regierung dem deutschen Reiche überlassenen Fundstücke aus den Ausgrabungen von Olympia. Es ist eine wertvolle Sammlung von Bronzegeräten und Bronzefiguren meist sehr alter Zeit (9.—5. Jahrh. v. Chr.) und eine nicht minder schätzbare Sammlung von Proben der bemalten Terrakotten, die als krönender Schmuck von Bauwerken oder als Verkleidung ihrer Gesimse dienten (meist aus dem 6. und 5. Jahrh. v. Chr.).

Links neben der Nische ein vorzüglicher weiblicher Porträtkopf aus der ersten Kaiserzeit, in der Ecke das Brustbild eines Römers, durch naturalistische Wahrheit und gute Erhaltung ausgezeichnet. Rechts Jünglingskopf aus Tarent s. S. 202.

Im Durchgang zum folgenden Saal ein Schrank mit dem Funde eines großen Grabes aus Corneto (Tarquinii), der sog. tomba del guerriero; links die Rüstung des Toten, rechts seine Feldflasche und Schmuck; darunter eine goldene Brustplatte; bemerkenswert auch die Reste von Holzbechern mit eingedrückten Bronzenägeln. Das Grab stammt aus dem 8. oder 7. Jahrh. v. Chr. Daneben Grabfunde aus der Polledrara bei Vulci aus verschiedenen Zeiten. Besonders bemerkenswert aus einer etwas späteren Grabkammer ein sehr merkwürdiger, phönikischer glasierter Humpen. Ganz unten rechts Grabfund aus Syra mit prähistorischen Stein- und Marmorgefäßen und Idolen. Daneben älteste griechische Geräte aus Obsidian.

Saal B (Mittelsaal).

Sarkophage, Terrakotten, Vasen, örtlich zusammengehörige Funde.

Das hervorragendste Interesse beanspruchen in diesem Saale die sechs altgriechischen bemalten thönernen Sarkophage aus Klazomenä (Kleinasien), Erzeug-

nisse altjonischer Kunst. In der künstlerischen Ausführung der Malereien stehen die beiden Exemplare vor den Fenstern am höchsten. Bewundernswert ist das Viergespann mit der Blume an der Kopfseite des ersteren und die in drei verschiedenen Malweisen ausgeführten Köpfe und Tierbilder des zweiten Sarkophags.

In der Mitte ein großer, schwarzer Schrank, der eine Sammlung von Altertümern der Insel Rhodos, besonders aus Kamiros und Ialysos, enthält. Es sind Vasen aus verschiedenen Epochen; besonders bedeutend die zwei Kannen auf den Ecken; ferner kleine aegyptisierende Arbeiten aus glasiertem Thon; Terrakotten von der ältesten Art an, Glasgefäße u. a.

Wir gehen jetzt an den Wänden entlang. Zunächst links vom Eingange, in Schrank IV Terrakotten aus der Umgebung eines verschiedenen Gottheiten geweihten Heiligtums bei Capua (in dem heutigen Curti). In Schrank V Sammlung von Terrakotten aus Paestum, aus dem Heiligtum einer Unterweltsgöttin.

Schrank VI: Funde aus der bis jetzt ältesten Grabstätte Roms auf dem Esquilin. Hervorzuheben die kleinen Altärchen aus gebranntem Thon mit bildlichen Darstellungen in Relief, eines mit den geflügelten Figuren von Schlaf und Tod, welche eine Jünglingsleiche tragen (No. 8073). Hinzukommen Gegenstände aus aegyptischem Porzellan, Gefäßfragmente, Amulette und eine Reihe bronzener Fibeln von altertümlichen Typen.

Schrank VII enthält architektonische Terrakotten aus Italien, größtenteils aus einem Funde bei Caere, mit reichem ornamentalem und figürlichem Schmuck. Die besten Stücke dieses höchst wertvollen Fundes sind im Pult vor dem mittleren Fenster ausgelegt. Die zu dem Funde gehörigen Stirnziegel stehen im vorigen Saal.

Schrank IX enthält fast ausschließlich in den Rheinlanden gefundenes Thongerät. In der Mitte ein reicher Grabfund aus dem Rheinlande derselben Zeit und Art wie der aus Birkenfeld im Sternsaale (s. S. 208). Rechts Thonvasen mit Inschriften und Gefäßen der aretinischen

und verwandter Gattungen, die nur teilweise aus dem Rheinlande stammen.

Schrank XIII und XIV: Schwarze Thonware, welche fast ausschließlich in Etrurien gefunden wird. Neuere Versuche haben gelehrt, daß die schwarze Farbe dieser mit der volkstümlichen italienischen Bezeichnung gewöhnlich „vasi di bucchero“ genannten Gefäße durch Imprägnierung des fertigen, aus gewöhnlicher Thonerde bestehenden Gefäßes mit Holzkohle hergestellt wurde. Die Fabrikation dieser Thonware geht in älteste Zeit zurück. Die frühesten Gefäße (im Schrank XIII unten) zeigen eine unreine bräunliche und gräuliche Färbung des Thones und schwere Formen. Zum Teil sind sie noch ohne Hilfe der Drehscheibe aus freier Hand geformt. Die jüngeren Gefäße der Art, in die Zeit vom 6. bis 5. Jahrh. v. Chr. gehörig, haben glänzend schwarze Färbung und sind zum Teil mit Reliefs verziert, welche Einwirkung ältester griechischer Metallarbeiten zeigen.

Rechts von der Thür zum Vasensaal sind zwei Aschenurnen, deren Deckel als menschliche Köpfe gestaltet sind, aufgestellt: die Sessel, auf welchen sie stehen, sind zugehörig. Man findet solche Aschengefäße vorzugsweise in dem Gebiete des alten Clusium (Chiusi), der Hauptstadt des Königs Porsenna, in Gräbern der Art, wie das im Saal A vor dem ersten Fenster rechts ausgestellt.

Aus dem Mittelsaal gelangt man links in ein kleines Zimmer, in welchem der

Hildesheimer Silberschatz

aufbewahrt wird. Dieser Silberschatz, 1868 in der Nähe von Hildesheim entdeckt, ist das Bedeutendste, was uns von antiker Toreutik in kostbaren Metallen überhaupt erhalten ist. Die drei großen Gefäße werden besonders als Mischgefäße gedient haben. Unter ihnen ist der Krater vor dem Fenster das bedeutendste Stück. (Der zugehörige Einsatz im Schrank rechts unten.) Auf der Gefäßwandung erblickt man stilisierte Wasserpflanzen und Eroten, welche Seetieren nachjagen. Durch seine Form wirkt besonders der Kantharos im Schrank links unten.

Die zweite Gattung von Gefäßen bilden die Trinkbecher, die meist paarweise vorhanden sind. Unter ihnen ragen die beiden Maskenbecher im Schrank links, die Becher mit dem Lorbeerzweig und der Rosenguirlande sowie die einfachen flachen Becher mit dem in sog. Niello ausgeführten Epheukranz hervor. Von Tellern sind drei verschiedene Garnituren erhalten, dem Gebrauch des Tricliniums entsprechend in je drei Exemplaren hergestellt. Weiter sind zu bemerken große flache Servierteller, eine Bratenschüssel, das Fragment eines Kandelabers und in besonderem Schrank ein dreifüßiges zusammenlegbares Tischgestell von edelster Formgebung. Das bedeutendste und berühmteste Stück des Fundes ist die Athenaschale (Schrank links vorn), ein Prunkgefäß wie ähnlich auch die Schale mit dem Herakles (Schrank rechts vorn) und die beiden anderen flachen Schalen mit den Kopfemblemen. Namen, auf den Besitzer oder die Fabrik bezüglich, und das Gewicht finden sich unter dem Fuß einiger Gefäße und auf dem Boden der Schüsseln und Teller eingeritzt.

Dem Tischgestell gegenüber ist in besonderem Schranke ein kleiner Gesamtfund von Hermopolis in Aegypten ausgestellt. Die beiden Schalen im oberen Fache sind von vortrefflicher Arbeit. Der Fund ist griechisch und gehört etwa dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert an.

Zurück durch den Mittelsaal in den Vasensaal und von da links in den

Saal C (Sternsaal).

Dieser enthält die geschnittenen Steine, die Preziosen, und von den Miscellaneen die Gegenstände aus Elfenbein, Knochen, Glas sowie die hervorragendsten Mosaiken, die Wandgemälde und Stuckreliefs.

a) Die Sammlung der geschnittenen Steine

bildet eine der reichsten Abteilungen des Museums, ist aber nur in einer kleinen Auswahl ausgestellt. Die vertieft geschnittenen (intagli) allein belaufen sich auf über 10000.

Der Hauptbestandteil ist die von Friedrich II. angekaufte Sammlung des Herrn von Stosch. Unter den späteren Erwerbungen sind besonders die Steine aus Griechenland wichtig.

Im zweiten Pult rechts liegen die antiken Kameen. In der Mitte ist eine aus einem Chalcedon geschnittene weibliche Statuette zu beachten, in einem Grabe bei Köln gefunden. Ebenda schönes Gorgoneion aus der Zeit der Ptolemäer, in Aegypten gefunden. Ferner Herakles den Kerberos fesselnd, vorzügliches Stück mit der Inschrift des berühmten zu Augustus' Zeit lebenden Steinschneiders Dioskurides. Gegenüber ein jugendlicher Satyrkopf, von Hyllos, dem Sohne des Dioskurides. Ferner das schöne Fragment mit Pan vor einem Gespann von Böcken. Endlich eine Art Kamee aus Gold, ein vortreffliches Porträt, aus Tarent. Dazwischen in der Mitte eine zerbrochene Bergkrystallgemme von Eutyches, den Kopf der Athena darstellend. Im Kasten links ein großer Kameo, wahrscheinlich Apotheose eines Kaisers. Unten Parisurteil. Der Kasten rechts enthält Kameen neuerer Zeiten, darunter auch einige schöne Stücke der Renaissancezeit; so besonders ein Christuskopf aus Lapis Lazuli.

Die andere Seite des Pultschranks enthält links älteste geschnittene Steine aus griechischen Fundstätten, sogenannte Inselsteine der mykenischen Kulturepoche, zum Teil mit phantastischen Tierdarstellungen. In der Mitte griechische Gemmen des 6. bis 5. Jahrhunderts, darunter einige von hervorragender Feinheit. Rechts etruskische Skarabäen und griechische Gemmen des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.

Im zweiten Schrank links sind in chronologischen Abschnitten die jüngeren Steine angeordnet. Die jedem Abschnitt beigelegten Erläuterungen überheben uns einer eingehenden Beschreibung.

b) Gold und Silber.

Im ersten Pult rechter Hand, Mittelfach: Fund aus Vetttersfelde in der Lausitz, altgriechische Arbeiten, aus dem 6. oder spätestens dem 5. Jahrh. v. Chr. stammend, wahrscheinlich in den Kolonien am schwarzen Meere gefertigt. In der Mitte ein Fisch mit Tierkämpfen und

Triton, vielleicht einst ein Schildschmuck; darüber eine Brustplatte, rechts der Griff eines kurzen Schwertes, oben links der Beschlag des Futterales derselben Waffe; weiter Ketten, Ringe, Dolchscheide u. a. Der Fund ist einzig in seiner Art. — Daneben links altertümliche Goldarbeiten aus Athen und Korinth. In den übrigen Fächern verschiedenartiger Goldschmuck von den ältesten griechischen bis herab zu den fränkischen Zeiten, darunter besonders durch Reichtum hervorragend der Fund von Pedescia aus der ersten römischen Kaiserzeit. Schlangenförmige Armbänder, z. T. mit Reliefs von Gottheiten, Ring mit dem Brustbilde des Zeus u. a., das meiste massiv; ferner schöne geschnittene Steine, besonders eine Medusenmaske und ein Carneolkameo, der vielleicht Livia, die Gemahlin des Augustus, darstellt. Rechts von diesem Fache meist altetruskische Arbeiten, (die Feinheit der aufgelöteten Kügelchen, Granulierung, ist zu beachten), links vorzügliche griechische Arbeiten des schönsten Stiles etwa aus dem 4. Jahrh. v. Chr. Im Wandschrank gegenüber dem Eingange unten ein bei Birkenfeld gemachter Fund. Hervorzuheben die goldenen Fragmente, die mutmaßlich den Belag einer Schale bildeten, ferner die schöne altgriechische Amphora aus Bronze.

Neben dem Pultschrank sind auf besonderem Postamente die Lauersforter Phalerae, silberne Ehrenzeichen eines römischen Offiziers, Eigentum Seiner Majestät des Kaisers und Königs, aufgestellt.

Die übrigen kleinen Silberarbeiten sind in dem Schaukasten links vom Eingange auf dem Wandgesims untergebracht. Besonders bemerkenswert ist der Henkel eines silbernen Prachtgefäßes aus Armenien, und Bruchstücke, die vielleicht zum Körper des Gefäßes gehören; griechisch-persische Arbeit um 400 v. Chr. Weiter eine Schale aus Rom mit Diana auf dem Hirsch, ein Schmuckkästchen und ein kleines griechisches Silbergefäß des vierten Jahrhunderts v. Chr.

Der entsprechende Schaukasten enthält die Funde, welche bisher auf dem Grundstück Dormitio S. Virginis in Jerusalem gemacht sind.

c) Gegenstände aus Elfenbein und Knochen.

Pult XII: Gegenstände aus Elfenbein und Knochen. Hervorzuheben sind im ersten Fach (von links) die Diptychen, zusammenklappbare, an der Außenseite mit Reliefs geschmückte Schreibtafeln aus Elfenbein, wie sie in der späteren Kaiserzeit (im 5. und 6. Jahrhundert nach Chr.) höhere Beamte bei dem großen Neujahrsempfänge zur Erinnerung an ihren Amtsantritt an ihre Freunde zu verteilen pflegten. In Fach 2 einige vortreffliche altetruskische Elfenbeinstatuetten und Reliefs. Ferner hier und in den übrigen Fächern: Marken, Würfel, Löffel und Nadeln aus Knochen; beschriebene Wachstafeln und dergleichen mehr. Arbeiten aus Bernstein, meist altertümlichen Stiles.

d) Die antiken Gläser.

Das Gießen des Glases ist eine uralte Erfindung, wurde jedoch in älterer Zeit nicht zur Bereitung von Gefäßen, sondern nur zur Herstellung bunter Schmuckgegenstände verwendet. Auch als man dann Gefäße daraus bildete, blieb den Alten die Vorliebe für buntes undurchsichtiges Glas; solche werden in altgriechischen und altetruskischen Gräbern gefunden. Beispiele dafür im Wandschrank IV. Das Blasen des Glases ist eine viel spätere Erfindung und die so hergestellten Gefäße aus weißem Glase gehören alle römischer Zeit an. Sie sind im Mittelschrank ausgestellt. Besonders zu beachten ist die (von den alten Verfertigern nicht beabsichtigte) wunderbare Färbung (Irisierung) mancher Gläser, entstanden durch chemische Prozesse, welche die Gläser in der Erde durchmachten. Im unteren Fache des Mittelschranks und auf den Wandgesimsen größere römische Glasgefäße. Die höchste Blüte der antiken Glastechnik ist das sog. Glasmosaik, das aus einzelnen zusammengeschnittenen Stiften verschiedenfarbigen Glases hergestellt wurde. Außer der schönen grünen Schale, oben links im Mittelschrank enthalten die Pulte des Wandgesimses eine vorzüglich reiche Sammlung von Bruchstücken dieser Art; auch diese gehören römischer Zeit an.

Im Mittelschranke unten ist noch ein in Köln gefundener Becher aus weißem Glas zu erwähnen, welcher in höchst kunstvoller Weise verziert ist. Aus dem ursprünglich dickeren Kern des Glases ist durch Unterschneidung ein Netz- oder Maschenwerk herausgeschliffen, das nur durch dünne Glasstiftchen, welche aus der ursprünglichen Masse stehen geblieben sind, mit dem eigentlichen Kelch zusammenhängt. Auf dieselbe Weise ist die lateinische Inschrift am Rande hergestellt. Derartige Gefäße (diatreta) waren schon im Altertum höchst kostbar.

e) Mosaiken.

An den Wänden des Saales sind einige der besten Mosaikgemälde aus römischer Zeit angebracht. Das vorzüglichste Stück, das freilich stark ergänzt ist, stellt einen Kentaur dar, der die Leiche seines von wilden Tieren getöteten Weibes verteidigt, und stammt aus der berühmten Villa Hadrians. — Ein anderes, neben dem mittleren Wandschrank, stellt eine interessante bacchische Szene dar (junge Satyrn sollen unter Silens Aufsicht den Tanz auf gefülltem Schlauche lernen). Ferner das wohlerhaltene Stück eines großen Mosaiks aus Palestrina (Präneste) mit Darstellung eines ägyptischen Festes zur Zeit der Nilüberschwemmung, deren Höhe ein fruchtbares Jahr in Aussicht stellt. Außerdem Thierstücke, Masken, Theaterszene. Andere Mosaiken geringerer Arbeit sind an den Wänden des Saales A und des Uebergangs zum Mittelsaal untergebracht, darunter Brustbilder von Landespersonifikationen mit Inschriften, Macedonien, Gallien, Britannien, Rhätien und Spanien, die das Bild eines römischen Kaisers umgaben. Sie bildeten den Fußboden eines Palastes in Zeugma am Euphrat.

f) Fragmente von antiken Wandgemälden.

Wandschrank VI.

Die wenigen Stücke, welche unsere Sammlung besitzt, sind zumeist nur als Beispiele für die Technik der alten Wandmalerei von Wert. Die Technik pflegt al fresco zu sein mit nachträglich a tempera aufgesetzten Teilen. Im oberen Teile des Schrankes Stuckreliefs aus Pompeji und Rom (namentlich vom Palatin).

Saal D.

Die Vasensammlung.

Der grösste Teil der hier vereinigten Gefässe ist in Italien, ein kleinerer in Griechenland gefunden. Der Fundort fällt jedoch meist nicht mit dem Entstehungsort zusammen, da im Altertume mit diesen Gefässen ein sehr ausgebreiteter Handel getrieben wurde. Ihre Fabrikation lag fast ganz in den Händen der Griechen und fand zum grössten Teile in Griechenland selbst, aber auch in einigen seiner Kolonien statt. Als Liebhaber griechischer Thonware kennen wir vor allen die Etrusker, in deren Gebiet die meisten Gefässe dieser Sammlung gefunden worden sind. Sie versuchten sich auch in Nachahmungen der griechischen Produkte, die den letzteren indess bei weitem nicht gleichkommen.

Gefunden sind diese Vasen nicht in den Ruinen menschlicher Wohnstätten, sondern fast ausschliesslich in Gräbern. Es ist eine uralte und über die verschiedenen Völker verbreitete Sitte, dem Toten die Geräte des Lebens und vor allem sein Geschirr mit in die letzte Ruhestätte zu geben. Schon früh wurde es üblich, nicht die wirklich im Leben gebrauchten Gefässe, sondern mit besonders reichem Schmucke ausgestattete Nachbildungen derselben in die Gräber zu stellen. Da die Gräber besonders in Etrurien meist die Form wohlgefügter kleiner Kammern haben, so erklärt es sich, dass eine grosse Anzahl der zerbrechlichen Thongefässe sich unversehrt erhalten hat und man die zerbrochenen wenigstens aus den Stücken wieder mehr oder weniger vollständig zusammensetzen konnte. Ganz dieselbe Art mit Malerei reich verzierter, nicht für den praktischen Gebrauch gearbeiteter Thonwaren, wie man sie den Toten mitgab, pflegte man, namentlich in Griechenland selbst, auch den Göttern in ihren Heiligtümern als Geschenke darzubringen. Von diesen geweihten Gefässen, die im Altertume vielleicht nicht weniger zahlreich als die der Gräber waren, haben sich jedoch nur Fragmente erhalten.

Obwohl ein grosser Teil der hier gesammelten Vasen nicht wirklichem Gebrauche diente, so sind ihre Formen in

der klassischen Zeit doch dem Zwecke der Benutzung genau entsprechend gebildet. So erkennen wir leicht die für die Aufbewahrung von Wein oder Oel bestimmten großen zweihenkligen Gefäße (Amphoren), ferner die großen, ebenso zur Aufbewahrung wie zum Ein- und Ausgießen und zum bequemen Transportieren eingerichteten Wasserkrüge (Hydrien) mit drei Henkeln. Zur Mischung von Wein und Wasser beim Mahle hatte man Gefäße nötig, die möglichst viel faßten und zugleich eine weite Oeffnung besaßen: in der alten Zeit hatten diese, Kratere genannten, Vasen die Gestalt bauchiger Kessel, die eines besonderen Untersatzes bedurften (ein Beispiel unten im Schrank II), später gab man ihnen eine glockenähnliche Form. — Zum Einschenken des Weines dienten einhenklige Kannen, meist mit kleeblattförmigem Ausgusse, getrunken wurde sowohl aus Näpfen und Bechern verschiedener Gestalt, als auch namentlich aus ganz flachen Schalen mit Henkeln, von denen diese Sammlung eine besonders schöne Auswahl besitzt. — Das Salböl war bekanntlich ein wichtiges Lebensbedürfnis der Alten; seiner Aufnahme dienten kleine Gefäße mit ganz engem Halse, damit das Oel nur tropfenweise herauskomme; ihr Bauch ist in der älteren Zeit kugelförmig oder schlauchartig gedehnt, später schlank und mit einem besonderen Fusse und mit langem Halse versehen.

Der Schmuck dieser Gefäße besteht zum Teil aus Ornamenten, und in diesen liegt ein nicht geringer Teil ihrer hohen Bedeutung; die Geschichte der griechischen Ornamentik läßt sich fast in allen ihren Entwicklungsphasen von den ältesten Zeiten an mit Hilfe der Vasen aufs genaueste verfolgen, was um so wichtiger ist, als uns von dem ornamentalen Schmucke ihrer Bauwerke nur kärgliche Reste erhalten sind. — In den meisten Fällen gesellen sich zu den Ornamenten auch noch figürliche Darstellungen. Diese sind zu einem großen Teile aus dem täglichen Leben genommen und schildern das Treiben der Männer und Jünglinge bei ihren gymnastischen Uebungen, bei ihren Gelagen, ihren musikalischen und anderen Unterhaltungen, aber auch in Gruppen des ernstesten Kampfes; sie stellen die Frauen bei der Toilette, im Bade, beim Ballspielen

u. s. w. dar. Immer aber sind die gewählten Szenen solche von ganz allgemeiner Bedeutung, wie sie sich täglich ereignen, nicht einzelne besondere Vorkommnisse. — Gewinnt unsere Kenntnis des täglichen Lebens der Griechen und besonders der Athener durch jene Darstellungen ganz außerordentlich, so sind die Malereien, welche Gegenstände aus der nationalen Götter- und Heroensage wiedergeben, von nicht geringerer Wichtigkeit. Hier können wir auch eine Vorstellung gewinnen von dem Geiste, in welchem die großen Maler ihre Gegenstände behandelt haben, wenn auch wirkliche Kopien großer Gemälde von den Vasenmalern nicht geliefert wurden.

Die Aufstellung der Sammlung ist mit vorwiegender Rücksicht auf die historische Entwicklung durchgeführt, nach Maßgabe des Kataloges, in welchem die Vasen nach den Fabriken in Gruppen geordnet sind.

Schrank I: Exemplare der ältesten Gattungen bemalter Thongefäße, welche fast nur Ornamente zeigen. Besonders bemerkenswert sind die links und unten aufgestellten Gefäße mykenischer Thonindustrie. Rechts unter den kleinen Gefäßen eine zierlich ornamentierte Ente und eine Kröte von großer Lebenswahrheit.

Gegenüber in Schrank V eine interessante Sammlung altertümlicher Gefäße aus Attika und Böotien; ein Teil ist mit fliegenden Adlern bemalt. — Auf einem Postamente vor dem ersten Fenster eine in Attika am Hymettos gefundene sehr alte Amphora ungewöhnlicher Größe (No. 56); dieselbe hat einem Kinde als Grab gedient.

Schrank II: Erzeugnisse korinthischer Fabriken aus dem 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. Die Darstellungen bestehen größtenteils aus Reihen von allerlei meist wilden und zum Teil phantastischen Tieren. Alle Zwischenräume sind mit kleinen Rosetten ausgefüllt. In der Technik ist hier bereits ein Fortschritt gemacht, indem die mit der dunkelbraunen Farbe auf den hellen gelblichen Thon gemalten Figuren eine Innenzeichnung durch eingeritzte Linien erhalten haben.

Auf gesondertem Postamente (vor Schr. VI) ein großes Mischgefäß korinthischer Fabrik (No. 1655) mit Dar-

stellungen aus der Heroensage (Amphiaraos Auszug; Leichenspiele für Pelias) und erläuternden Beischriften in altkorinthischem Dialekt und Alphabet.

Schrank IV enthält zumeist Amphoren aus der späteren Zeit der korinthischen Fabrikation und namentlich altattische. Ein bedeutender technischer Fortschritt zeigt sich darin, daß der gelbliche Thon hier durch Zusatz anderer Stoffe eine angenehme rote Farbe bekommen hat. Diese Thonfarbe wird nun in der ganzen Folgezeit festgehalten. Zusammen mit dieser Verbesserung sehen wir auch, wie die Farbe der Malereien dunkler und glänzend schwarz wird.

Die von VI an folgenden Schränke*) enthalten mit Ausnahme von IX fast ausschließlich Gefäße aus den Fabriken Athens. Aus der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. stammen die schönen Amphoren in den Schränken VI, VIII, XII. Sehr hübsch und lebendig ist die Amphora mit den badenden Frauen (No. 1843) in Schrank VI; die hellere Hautfarbe des weiblichen Geschlechts wird in der altertümlichen Kunst dadurch angedeutet, daß das Fleisch weiß gemalt wird. — In Schr. VI ist auch eine Reihe von Trinkschalen ausgestellt, an denen aufsen zur Abwehr des bösen Blickes je zwei große Augen gemalt sind.

Das Pult vor dem zweiten Fenster enthält die wichtigsten Stücke einer Sammlung kleiner Täfelchen mit Malereien, welche im alten Korinth gefunden wurden und dort als Weihgeschenke einst an den Bäumen eines heiligen Haines des Poseidon aufgehängt waren. Die zum Teil mit Inschriften versehenen Malereien stellen bald den Gott Poseidon allein oder mit seiner Gattin dar, bald Szenen aus dem Leben des alten Korinth (Bergbau, Metallschmelze, Brennofen eines Töpfers, Arbeit an der Töpferscheibe, Jagd, Weinlese, Pferdezucht, Krieg u. a.).

Zu beiden Seiten des Pultes eine große Vase aus Sunion mit Hochzeitsdarstellung (No. 2373), in freiem, sehr schönem Stile, und eine ähnliche aus Athen (stark ergänzt) mit Darstellung einer Versammlung am Grabe.

*) Die oben auf den hohen Schränken stehenden Gefäße geringerer Art gehören den späteren unteritalischen Fabriken an.

Im gegenüberliegenden Pultschrank die Fragmente großer Thontafeln, welche zu Athen gefunden wurden und dem VI. Jahrh. angehören. Sie stellen in altertümlich einfachem Stile die Ausstellung der verstorbenen Frau und den feierlichen Leichenzug zu Wagen und zu Ross, die Totenklage der Hinterbliebenen und andere Familienszenen dar.

In Schrank VIII sind die panathenäischen Amphoren zu beachten, in welchen einst das Oel von den heiligen Bäumen der Athena den Siegern bei den panathenäischen Festspielen als Preis verabreicht wurde. Auf der einen Seite zeigen sie das altertümliche Bild der zum Kampfe ausschreitenden Athena, auf der andern eine dem gewonnenen Siege entsprechende Szene aus den Festspielen.

In Schrank IX sind vorwiegend schwarzfigurige Vasen, die außerhalb Attikas gemacht sind, vereinigt, besonders solche aus Böotien und ionischer Fabriken.

Schrank XVI: Wassergefäße oder Hydrien von besonderer Schönheit der Form. Eine Darstellung des Paris, der über die Schönheit der drei ihm vorgeführten Göttinnen urteilen soll, zeigt No. 1895; besonders fein die Anschirrung eines Viergespannes No. 1897; mehrmals attische Jungfrauen, die zum Brunnen gehen (No. 1908. 1725).

Die folgenden Schränke zeigen eine große Umwandlung in der Technik; es werden die Figuren jetzt nicht mehr mit der glänzenden schwarzen Farbe auf dem roten Thon gemalt, sondern umgekehrt; der Grund wird ganz schwarz überzogen und die Darstellung ausgespart, so daß die Figuren die rote Farbe des Thons zeigen. Die Innenzeichnung wird jetzt nicht mehr eingeritzt, sondern in schwarzen oder bräunlichen Linien mit feinem Pinsel aufgetragen (sog. rotfigurige Technik).

Die Schränke XII, XV, XVII und der Schrank XIII vor dem dritten Fenster links enthalten gute Beispiele von der strengen Schönheit der Zeichnung, welche in dieser neuen Technik schon in der Zeit unmittelbar vor den Perserkriegen erreicht wurde. Eine seltene Ausnahme bildet die Trinkschale No. 2282 in Schrank XIII, bei deren Innenbild der Versuch einer mehrfarbigen Malerei

auf weißem Kreidegrund gemacht ist. Doch auch hier liefs sich der Künstler (der seinen Namen, Euphronios, beischrieb) an blofser Umrifszeichnung genügen. Das Modellieren durch Schattierung, dessen die Gefäfsmalereien der neueren Kunst kaum je entbehren, verschmähten die griechischen Vasenmaler; nur einige der unten zu erwähnenden Lekythen bilden darin eine Ausnahme.

In den reichen Darstellungen der flachen Trinkschalen, von denen einige erlesene, meist mit Künstler-Inschriften versehene Beispiele in zwei besonderen Schränken zwischen XV und XIX, zwischen XIX und XXIII, und im Schrank XIII aufgestellt sind, erreichte die attische Vasenmalerei eine besondere Höhe. Von grofsem Interesse sind in dem ersten Schrank u. a. die Schale des Sosias No. 2278 mit der Göttersammlung, weiter die Schalen No. 2293 und No. 2531 mit dem Gigantenkampf (letztere von Aristophanes und Erginos), No. 2291 (von Hieron) und No. 2536, beide mit dem Urteil des Paris, im zweiten No. 2294 mit dem Bilde einer Erzgiefserei und die Schale des Duris No. 2285, attischen Schulunterricht darstellend. Andere Schalen im Schrank zwischen XVI und XX.

Im Schrank XIII ist besonders zu beachten No. 2159, die Amphora des Andokides, die den ältesten streng rotfigurigen Stil repräsentiert.

Man beachte ferner in Schrank XV in der Mitte das grofse Mischgefäfs mit der Darstellung des singenden Orpheus, welchem die Thraker lauschen. In Schrank XVII die Spitzamphora No. 2165 mit der Darstellung des Raubes der Oreithyia durch den Windgott Boreas.

Besonders feine Vasen verschiedener Formen, auch solche, bei welchen für das Fleisch der Frauen wieder wie in alter Zeit weiße Farbe verwendet und auferdem Vergoldung aufgesetzt ist, sind in Schrank XIV aufgestellt, andere hervorragende Stücke in der Mitte von Schr. XIX vereinigt, darunter besonders ein Napf mit Odysseus beim Freiermord und ein Oelgefäfs mit Dionysos, Nymphen und Silenen, beide aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts.

In Schrank XVII am Ende ist die schlanke Amphora No. 2372 mit dem Bilde der Einholung der Braut durch den Bräutigam besonders zu beachten.

In Schrank XIX oben und XX sind hauptsächlich griechische Vasen der späteren Stilarten, die bis ins 4. Jahrh. v. Chr. hinabgehen, vereinigt.

Die mehrfarbige Malerei auf weißem Grunde ist besonders charakteristisch für eine Gattung von Oelfläschchen, Lekythen, wie sie in Schrank XXI zusammengestellt sind und wie sie fast nur in Attika und auf Euböa gefunden werden. Dieselben wurden ausschließlich für Gräber gearbeitet und nehmen auch in ihren Darstellungen auf diese Bestimmung Bezug. Meist zeigen sie die Angehörigen am Grabmale, zuweilen auch die Abgeschiedenen, welche zum Fährmann Charon wandeln.

Die in der Nähe von Schrank XXIII auf besonderen Postamenten unter Vorhängen aufgestellten weißen Lekythen gehören zu den schönsten dieser Gattung, die überhaupt existieren. Auf einer (No. 2456) wird der Leichnam eines Jünglings von den geflügelten Gestalten des Todes und des Schlafes zur Ruhe gebettet. Zwei Lekythen von ungewöhnlicher Größe zeigen Anwendung von Schattierung durch Farbe. Schrank XXIII enthält oben mit Reliefs gezierte griechische Gefäße verschiedener Epochen; besonders bedeutend die durch Inschriften erläuterten Illustrationen zu altgriechischen Dichtungen aus hellenistischer Zeit.

Vom Ende des fünften Jahrhunderts v. Chr. an entwickelt sich eine bedeutende Nachblüte der Vasenmalerei; nicht im eigentlichen Griechenland — hier sinken vielmehr die bisher fast allein herrschenden athenischen Fabriken immer mehr —, sondern in den griechischen Kolonien Unteritaliens, so namentlich in Tarent, von wo ganz Apulien mit Vasen versorgt worden zu sein scheint, und in Cumae, das für Kampanien ein ähnlicher Centralpunkt war. Die Produkte dieser Nachblüte können sich an Schönheit und Reinheit der Zeichnung und Komposition nicht entfernt mit den früheren messen; auch die Vasenformen erfahren bedeutende Umgestaltungen und entfernen sich immer mehr von der alten einfachen Schönheit.

Einige große Prachtstücke der Art sind auf besonderen Postamenten aufgestellt und in der hinteren Hälfte des Saales wie auf der Galerie des Treppenhauses verteilt. Sie sind ohne Rücksicht auf wirkliche Benutzung nur für die Gräber gefertigt, worauf schon die Darstellungen weisen, die häufig die Schmückung des Grabes oder Darbringung von Spenden zeigen; die Hauptseite ziert aber meist eine mythologische Szene.

Im Schranke XXVIII an der Rückwand des Saales ist eine Auswahl der besten Stücke dieser späteren Zeit aufgestellt, darunter sind von besonderem Interesse die Gefäße mit Darstellungen aus der in Unteritalien blühenden Komödie. In der Mitte des Schrankes fünf Vasen aus Rhodos, Eigentum Sr. Majestät des Kaisers. Neben dem Schrank ein Wandbild aus einem Grabe von Nola (sitzende Persephone mit Granatapfel und Zweig).

Vor dem letzten Fenster links im Pult eine Auswahl von Thonlampen mit Reliefbildern späterer römischer Zeit. Fach 1 und 2 Lampen aus Griechenland und Kleinasien, von Fach 3 an solche aus Italien. Zu erwähnen in Fach 4 die Victorien, welche mit ihren Sinnbildern die Deckreliefs der Lampen anfüllen, mit denen man seine Neujahrswünsche zu überbringen pflegte. In Fach 7 sind Lampen ungewöhnlicher Form aus verschiedenen Zeiten und Gegenden, in Fach 8 christliche Lampen zusammengestellt.

Vor dem gegenüberliegenden Fenster eine Anzahl von Thonformen aus Pozzuoli in Kampanien, die zur Herstellung sogen. aretinischer Gefäße dienten, von deren Aussehen die Scherben links daneben eine Probe geben.

In der anstossenden Galerie des Treppenhauses sind in drei Schränken die cyprischen Altertümer angeordnet, einige grössere Statuen auf besonderen Postamenten. In einem Schranke sind die Funde aus einem Heiligtum bei Dali vereinigt; darunter besonders zu beachten die Thonköpfe von semitischem Typus mit Nasenringen. Ein anderer Schrank enthält Funde fast rein griechischen Charakters aus einer Nekropole bei Polis tis Chrysoku. Ferner ist hervorzuheben der überaus lebendige, altertümliche, bemalte Thonkopf No. 69.

XII.

KUPFERSTICH-KABINET

Handschriftliche Kataloge der im Kabinet vorhandenen illustrierten Druckwerke und Handbücher zur Kupferstichkunde liegen im Studiensaal zur Einsicht des Publikums aus.

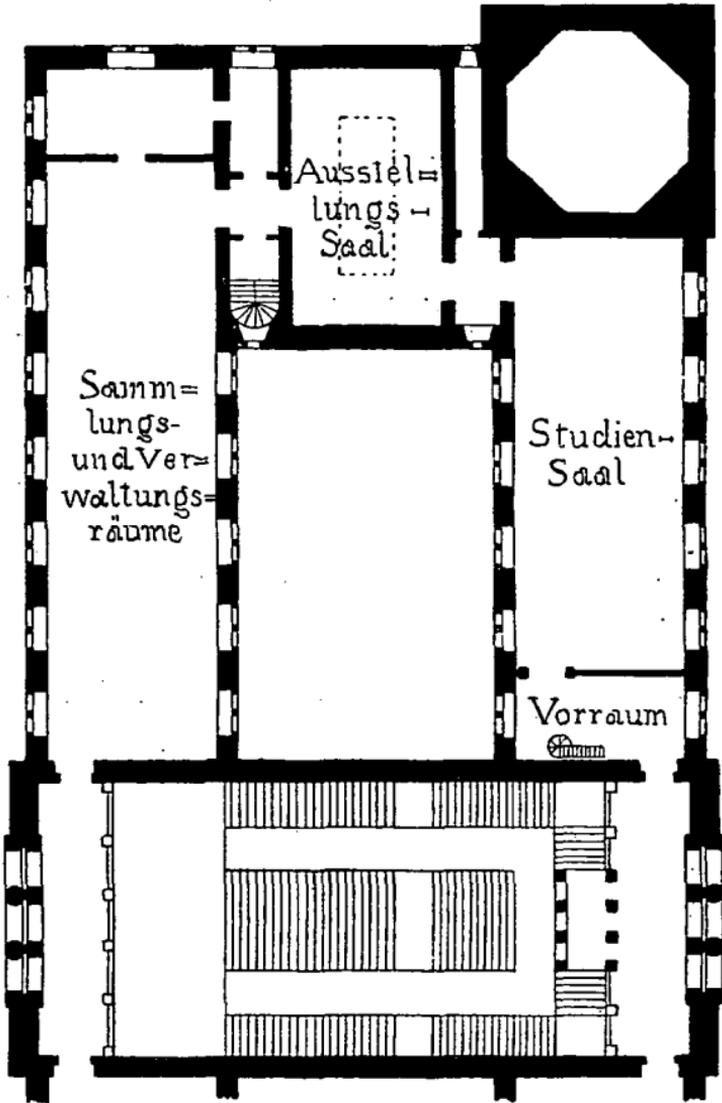
Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dantes Göttlicher Komödie. Berlin, G. Grote. Fol. Drei Lief. zu 90 Mark.

F. Lippmann, Der Kupferstich. Berlin, W. Spemann, 2. Auflage, 1896. Preis geh. 2 Mark 50 Pfennig, geb. 3 Mark. (Aus der Folge der Handbücher der K. Museen.)

NORD

WEST

OST



SÜD



Das Kupferstich-Kabinet umfasst folgende Hauptabteilungen:

- A. Werke der vervielfältigenden Kunst.
- B. Zeichnungen alter Meister.
- C. Handschriftenmalereien.
- D. Illustrierte Druckwerke des XV. bis XVIII. Jahrhunderts.
- E. Galeriewerke.
- F. Handbibliothek.
- G. Photographien.

Geschichte der Sammlung.

Im Jahre 1831 wurde das Kupferstich-Kabinet begründet und zuerst in einem der unteren Säle des alten Museums untergebracht. Es umfasste anfänglich nur die vom Hauptmann von Derschau erworbene Kupferstich-Sammlung und die von der K. Akademie der Künste übernommene, von König Friedrich Wilhelm I. herstammende Sammlung von Zeichnungen alter Meister. Eine wesentliche Vermehrung erfuhr das Kabinet durch die 1835 erfolgte Erwerbung der großen Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten, Kunstbücher und Zeichnungen des Generalpostmeisters von Nagler und die gleichzeitige Ueberweisung einer bis dahin in der Akademie der Künste bewährten Sammlung von Kupferstichen und Zeichnungen. Die letztere war ursprünglich aus älteren Erwerbungen und Schenkungen gebildet, und zwar namentlich aus der Graf Corneillanischen Sammlung, aus einer vom Rektor Weitsch angekauften Sammlung von

Zeichnungen und aus der großen Sammlung, welche 1826 Graf Lepell dem Staate geschenkt hatte.

Der unzureichenden Räumlichkeiten wegen, die das Alte Museum für die Kupferstich-Sammlung bot, wurde dieselbe im Jahre 1840 im Schloß Monbijou untergebracht, im Herbst 1848 aber in die gegenwärtigen Lokalitäten des Neuen Museums übertragen.

Im Jahre 1874 wurden dem Kabinet die Zeichnungen, die zusammen mit der Suermondtischen Galerie erworben waren, einverleibt, 1877 erfolgte der Ankauf der ehemals Posonyschen Dürer-Sammlung. Durch den Ankauf eines Teiles der ehemals dem Herzog von Hamilton gehörigen Sammlung alter Handschriften wurde 1882 das Kabinet mit einer großen Serie illustrierter Handschriften aus den Epochen vom XII. bis zum XVI. Jahrhundert in außerordentlicher Weise bereichert. Unter diesen befand sich auch die Illustrationsfolge des Sandro Botticelli zur „Göttlichen Komödie“. Wichtige Bereicherung hat das Kabinet empfangen durch verschiedene Schenkungen, wie die des Freiherrn von Lipperheide (Radierungen von Rembrandt), des Geh. Kommerzienrats Eduard Veit (altdeutsche Stiche etc.), der Frau Professor Bernstein (eine Sammlung französischer Illustrationswerke des 18. Jahrhunderts) u. a. m. Im Jahre 1896 ist die bis dahin in der K. Nationalgalerie bewahrte Sammlung von Kupferstichen, Radierungen und Holzschnitten neuerer deutscher Künstler dem Kupferstichkabinet einverleibt worden. Im übrigen ist die Vermehrung wesentlich durch Einzelkäufe bewirkt worden.

A. Werke der vervielfältigenden Kunst.

Darunter sind begriffen Kupferstiche, Holzschnitte etc. aller Meister und Schulen seit dem Aufkommen der Kupferstechkunst und des Holzschnittes bis auf die Gegenwart. Diese Abteilung ist nach Kunstschulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet, so daß die von demselben Künstler herrührenden Blätter beisammen zu finden sind.

Die Blätter sind in Mappen bewahrt, welche dem Publikum auf Verlangen und unter Beobachtung der für die

Benutzung der Sammlung bestehenden Vorschriften im Studiensaal vorgelegt werden.

Im Vorraum ist eine Anzahl von Kupferstichen mit Darstellungen aus der vaterländischen Geschichte ausgestellt. Im Ausstellungssaal finden wechselnde Ausstellungen aus den verschiedenen Gebieten der Sammlung statt. Die Verwaltungsräume sind nur gegen Meldung beim Direktor zugänglich.

1. Der Holzschnitt.

Der Holzschnitt scheint in der Zeit zwischen 1400 und 1430 aus dem schon früher bekannten Zeugdrucke, dem Drucken mit Holzmodeln („Formen“, daher auch „Formschnitt“) auf gewebten Stoffen, hervorgegangen zu sein und seine erste Entwicklung in Deutschland gefunden zu haben. Die Technik der Holzschneidekunst bestand in dieser Zeit im wesentlichen darin, daß die zu vervielfältigende Darstellung auf eine starke ebene Tafel von Apfel- oder Birnbaumholz mit der Feder gezeichnet, die Striche der Zeichnung dann mit einem feinen Messer (Schneidemesser) umschnitten und die Stellen dazwischen, welche beim Abdrucke weiß bleiben sollten, mit einem geeigneten Instrumente (Aushebeisen) herausgeholt wurden. Auf diese Art erhielt man eine erhöhte Zeichnung auf vertieftem Grunde. Von der so hergestellten, alsdann mit Farbe (Druckerschwärze) bestrichenen Tafel machte man Abdrücke auf Papier etc. mittelst geeigneter Pressen (Buchdruckerpresse). In der Frühzeit der Druckkunst erzielte man den Abdruck auf einfache, wenn auch unvollkommenere Weise, indem man die geschwärzte Platte auf ein leicht gefeuchtetes Papier durch Auflegen oder Aufdrücken abklatschte oder indem man das Papier auf die Holzplatte legte und auf der Rückseite des Papiers mit einer Bürste oder einem glatten Holze herumrieb. Die beiden zuletzt genannten Verfahren waren bis über die Mitte des XV. Jahrhunderts und vor der allgemeinen Einführung der Buchdruckerpresse vielfach in Uebung. Die so hergestellten Drucke nennt man gewöhnlich Reiberdrucke. Die erfindenden Meister der späteren

Epochen haben in der Regel nur die Vorzeichnungen auf die Platte geliefert, während das Schneiden derselben den professionsmäßigen Holzschneidern (Formschneidern, Xylographen, vom griechischen „Xylon“ das Holz) überlassen blieb. Das Kabinet bewahrt eine große Zahl aus der Sammlung Derschau stammender Holzstöcke (geschnittene Holzplatten) aus dem XV. und XVI. Jahrhundert, darunter solche von Dürer, Schäufelein, Beham, Altdorfer etc. Die gegenwärtig übliche Technik des Holzschnittes unterscheidet sich mehrfach und wesentlich von der alten Weise, indem man sich jetzt gewöhnlich des harten, gleichmäßigen Buchsbaumholzes und statt des Schneidmessers grabstichelartiger Instrumente bedient.

Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern aus den ersten Zeiten der Holzschneidekunst. Von besonders altertümlichem Charakter: Ein h. Christophorus, mit dem Kind auf den Schultern das Wasser durchschreitend, eine h. Veronika mit dem Schweifstuche, eine Kreuzigung Christi. — Hieran schließt sich eine Folge von Holzschnitten aus der Frühzeit des XV. Jahrhunderts, geistlichen und weltlichen Inhalts, von unbekanntem Urhebern. Von Holzschnitten des XV. Jahrh., welche der niederländischen Kunstrichtung angehören: eine Madonna in der Strahlenglorie mit vlämischer Umschrift, ein h. Johannes und h. Christoph, ein Folioblatt mit Szenen aus dem Leben der Maria.

Anfänglich wurde der Holzschnitt zur Herstellung volkstümlicher Bilderbücher geistlichen und weltlichen Inhalts in der Weise verwendet, daß sowohl die Bilder als der Text in die Holztafeln geschnitten wurden. Man nennt Bücher dieser Art xylographische oder Block-Bücher (Tafeldrucke). Das Kabinet besitzt 13 verschiedene solcher Bücher, darunter mehrere Unica: Die sogenannte Armenbibel (*Biblia pauperum*), eine Gegenüberstellung der einander entsprechenden Vorgänge des alten und neuen Testaments; die Geschichte vom Leben und der Offenbarung des h. Johannes (*Apokalypse*); das Planetenbuch etc. Nachdem um 1450 Johannes Guttenberg zu Mainz die Kunst, Bücher in der heutigen Weise mit beweglichen Lettern zu drucken, erfunden hatte,

kam die Anfertigung der xylographischen Bücher nach und nach aufser Gebrauch.

Schrotblätter nennt man eine Gattung Formschnitte des XV. Jahrh. von vorwiegend dunkler Haltung und eigentümlich derber Behandlungsweise, deren Hintergrund häufig ein Muster in Weiss und Schwarz zeigt (Weifsschnitt): eine große Madonna, ein h. Hieronymus u. a.

Seine weitere Entwicklung fand der Holzschnitt zunächst in der Anwendung zur Illustration gedruckter Bücher. Das Kabinet besitzt eine reichhaltige, aus ungefähr 2000 Bänden bestehende Sammlung solcher mit Holzschnitten illustrierter Werke des XV. und XVI. Jahrhunderts, deutschen, niederländischen, italienischen, französischen und spanischen Ursprungs. Deutsche Drucke aus dem XV. Jahrhundert: der „Ackersmann aus Böhmen“, gedruckt von Albert Pfister in Bamberg um 1462, eines der ersten mit Holzschnitten gezierten Bücher; „Breydenbach, Reise nach Jerusalem“, Mainz, 1488; „Der Schatzbehälter“ mit Holzschnitten von Michael Wolgemut, Nürnberg 1491, etc.

Seine Blüte erreichte der Holzschnitt in Deutschland durch Albrecht Dürer („Apocalypse“, „Leben der Maria“, sog. „kleine“ und „große Passion“, seine anderen Kunstbücher und Einzelblätter), Hans Baldung Grien, Hans Burgkmair, Hans Schäufelein („Theuerdank“ [erzählt von den Thaten Kaiser Maximilians I.], Exemplar auf Pergament), Lucas Cranach, Hans Holbein (Totentanz, Bilderbibel). Weiterhin Jost Ammann (zahlreiche Illustrationsbücher: Buch der Handwerke, Jagdbuch etc.), Tobias Stimmer (Bilderbibel) etc.

In Italien fand der Holzschnitt im allgemeinen zwar nicht die Verbreitung wie in Deutschland, wurde jedoch teilweise, namentlich in Venedig und in Florenz, unter dem Einfluß der dortigen Malerschulen zu grosser Vollkommenheit gebracht: Große Ansicht von Florenz aus der Zeit um 1490. Das erste in Italien erschienene mit Holzschnitten illustrierte Buch: Valturius de re militari, Verona 1472. Hypnerotomachia Poliphili (Colonna), Venedig 1499, mit sehr vortrefflichen Holzschnitten. In Venedig und Verona waren in den Zeiten um 1500 Holzschneider thätig, die

volkstümliche Darstellungen von Madonnen und anderen religiösen Gegenständen, zuweilen mit bemerkenswerter Künstlerschaft fertigten. Das Kabinet besitzt eine Serie solcher Blätter, von denen sich sonst nur wenige Beispiele erhalten haben. Jacopo de' Barbari, Ansicht von Venedig 1500, in sechs Großfolioblättern. Späterhin entwickeln namentlich die unter dem Einfluss Tizians stehenden Meister eine eigenartige, breite, malerische Behandlung des Holzschnittes zu virtuoser Vollkommenheit. Ugo da Carpi, Giuseppe Scolari, Nicolo Vicentino, Nicolo Boldrini. Gleichzeitig wirken bis zum Schlufs des XVI. Jahrhunderts zahlreiche, teilweise sehr geschickte, dem Namen nach aber meist unbekannte Illustratoren. — Der französische Holzschnitt entfaltet sich in eigentümlicher Behandlungsweise in den in Paris und anderwärts von ca. 1490 an zahlreich erscheinenden Andachtsbüchern (*Livres d'Heures*); späterhin traten hier als Hauptmeister auf Geoffroy Tory in Paris (arb. zw. 1508 und 1532), Jean Cousin (1501—1560), Bernard Salomon, gen. Petit Bernard, ein Nachahmer Holbeins, in Lyon (Bibelbilder, Geschichte Mosis etc.) — In den Niederlanden: eine Reihe von unbekanntem, meist für die Bücher-Illustration arbeitenden Künstlern; ferner Lucas von Leyden und seine Schule (Chronik von Flandern, Leyden 1517). Peter. Coek van Aelst (die Sitten der Türken). Christoph van Sichem; die von P. P. Rubens beeinflussten Holzschnitzer: Christoph Jegher etc.

Im XVII. Jahrh. tritt ein allmählicher Verfall der Holzschnitzkunst ein, die im XVIII. Jahrh. eine spärliche Pflege findet und erst am Ende des XVIII. Jahrh. in neuer Weise durch den Engländer Thomas Bewick (1753—1828) auflebt. Unter seinem Einflufs erfährt im XIX. Jahrh. die Holzschnitzkunst auf dem Kontinent allenthalben eine Förderung. Von deutschen Holzschnitzern, denen die künstlerische Hebung des Holzschnitts zu danken ist, sind zu nennen: Joh. Fr. Gottlieb Unger († 1804), Friedr. Wilh. Gubitz (1786—1870), Friedr. Ludw. Unzelmann (1797—1854, Holzschnitte nach Zeichnungen von Adolf Menzel) sämtlich in Berlin, Eduard Kretzschmar (1806—1858) in Leipzig, Blasius Höfel (1792—1863)

in Wien. In jüngster Zeit ist in Nordamerika der Holzschnitt zu besonderer Blüte gekommen (Fr. Jüngling).

Farbenholzschnitte, sogen. „Clair-obscur“, sind durch Aufdrucken zweier oder mehrerer Platten erzeugte Farbendrucke. Das in seinen Grundzügen schon im XV. Jahrhundert in Deutschland und Italien geübte Verfahren wurde durch Hans Burgkmair in Augsburg im Anfang des XVI. Jahrhunderts zu großer künstlerischer Höhe gebracht („der Tod und der Soldat“, Reiterbild Kaiser Maximilians I., Porträt des Hans Fugger mit fünf Farbenplatten gedruckt), weiterhin geübt durch Johann Wechtlin, Hans Baldung Grien († 1545), Lucas Cranach, in Italien durch Ugo da Carpi († 1523), Antonio da Trento (geb. ca. 1508), Andrea Andreani (arb. 1584—1610), Bartolommeo Coriolano (arb. zw. 1630—1647). In den Niederlanden durch Christoph Jegher (ca. 1580—1670), in Frankreich durch Nicolas Le Sueur (1690—1764). Im XVIII. Jahrhundert durch Johann Bapt. Jackson (geb. 1701, † nach 1754) und Antonio Maria Zanetti (ca. 1680—1757).

2. Der Kupferstich und seine verschiedenen Arten.

Die Technik der Kupferstecherei besteht im wesentlichen darin, daß die Zeichnung, deren Vervielfältigung beabsichtigt ist, in eine ebene polierte Metall- (Kupfer-) Platte so eingegraben wird, daß alle Striche (und Stellen), welche in der Vervielfältigung schwarz erscheinen sollen, in der Platte vertieft sind. In diese vertieften Stellen wird ölige Farbe (Druckerschwärze) gerieben, die überflüssige Farbe von der Fläche abgewischt, das Papier hiernach angefeuchtet und auf die Platte gelegt. Durch den Druck einer Walze (Kupferdruckpresse) wird das Anhaften der in den Vertiefungen enthaltenen Schwärze an das Papier bewerkstelligt und so der Abdruck der Platte erzeugt. Nach der Art, in welcher die Zeichnung in die Platte gegraben ist, scheiden sich die Hauptgattungen des Kupferstiches in „Grabstichelarbeit“ und in „Radierung“. Die erstgenannte Art der Ausführung

geschieht mit dem „Grabstichel“, einem in eine scharfe Spitze endigenden Instrument aus Stahl, mit dem der Stecher die Linien seiner Zeichnung in die glatt polierte Kupferplatte zieht. Das zu beiden Seiten der vom Grabstichel gemachten Furche aufstehende Metall, der „Grat“, wird durch den „Schaber“ (ein scharfkantiges stählernes Werkzeug) entfernt. Der „Polierstahl“ dient zum Ausgleichen der Rauigkeiten und Unebenheiten der Platte.

Die „Radierung“ besteht wesentlich im Einätzen der Zeichnung in die Platte mittelst Säuren. Im übertragenen Sinne nennt man jeden von einer solchen Platte genommenen Abdruck ebenfalls „Radierung“.

Beim Radieren wird die Kupferplatte zum Zweck der Herstellung der Zeichnung mit einer für Säuren unangreifbaren Firnissschicht überzogen und diese durch Anrüssen eingeschwärzt. In den so gewonnenen „Aetzgrund“ ritzt der Zeichner mit einer Metallnadel feine Linien ein, so daß an allen Stellen, welche die Nadel überfährt, das Kupfer bloßgelegt wird. Der helle Ton des letzteren hebt sich scharf von dem schwarzen Firnisgrunde ab und gewährt dem Künstler die Kontrolle über seine Arbeit. Nach vollendeter Zeichnung wird die Platte der Wirkung des „Aetzwassers“ (früher verdünnte Salpetersäure, jetzt vielfach andere Mittel) ausgesetzt. Indem dasselbe nur diejenigen Stellen der Platte angreift, an welchen das Kupfer freiliegt, ätzt es die Zeichnung in das Metall ein, während alle übrigen Teile der Platte von der Säure nicht angegriffen werden. Ist nach genügender Aetzung die Platte gereinigt und der Firnis entfernt, so hat man die druckfertige Kupferplatte, von welcher nun mittelst der Kupferdruckpresse Abzüge genommen werden können. Sache der Uebung und Geschicklichkeit des Radierers ist es, die rechte Zeitdauer für die Einwirkung der Säuren auf die Metallplatte zu finden, diese weder zu „verätzen“, noch zu schwach zu ätzen.

Sowohl der Stecher wie der Radierer bedienen sich vielfach, um feine Linien in das Kupfer zu reißen, einer starken Stahlnadel mit scharfer Spitze, kalte Nadel oder Schneidenadel genannt. Beim Radieren dient sie namentlich, um auf der geätzten Platte Halbschatten und zarte Ueber-

gänge zu vermitteln. Den beim Arbeiten mit der kalten Nadel entstehenden Grat lassen viele Künstler häufig ganz oder teilweise stehen. Die an diesen Rauigkeiten anhaftende Schwärze giebt im Abdruck malerisch getönte und oft sehr starke Effekte.

Von dem leichter durch Aetzmittel angreifbaren Eisen, das man zuerst zum Radieren benutzte, scheint man erst später zum schwieriger zu behandelnden Kupfer übergegangen zu sein.

Nach der Art der Strichbildung und Ausführung unterscheidet man die verschiedenen „Manieren“ der Kupferstecherei, die sich vornehmlich unter dem Einflusse der gleichzeitigen Richtungen der Malerei und entsprechend der allgemeinen Entwicklung der Kunst ausgebildet haben. Seit dem Ende des XVI. Jahrh. wurde häufig die Grabstichelarbeit mit der Radierung verbunden (gemischte Manier).

Bereits im XV. und XVI., besonders aber im XVII. und XVIII. Jahrh. pflegten die Stecher und Radierer an der schon fertigen Platte, und während die Abdrücke gemacht wurden, mancherlei Veränderungen anzubringen, entweder aus künstlerischer Absicht, um die Wirkung des Stiches zu verstärken, oder um dem durch die Abnutzung hervorgerufenen Schwächerwerden des Stiches entgegenzuwirken (aufstechen, Retouche, retouchieren). Durch diese Veränderungen kennzeichnen sich die verschiedenen Gattungen der Abdrücke (Plattenzustände, Etats), von denen die früheren vor den späteren zumeist den Vorzug verdienen, weil in ihnen die ursprüngliche Ausführung des Künstlers erkennbar ist.

Abzüge von der Platte vor Vollendung des Stiches nennt man Probedrucke. Solche machen die Stecher, um die Wirkung ihrer Arbeit während des Fortschreitens derselben genauer beurteilen zu können. Außerdem werden häufig Abdrücke von der Platte genommen, bevor die Namens- und Gegenstandsbezeichnungen darauf eingestochen sind: „Abdrücke vor der Schrift“.

Deutsche Schule. Die Kupferstechkunst ist wahrscheinlich vor Mitte des XV. Jahrh. und zuerst in Deutschland aufgekommen. Das Gravieren von Ornamenten und

Figuren war bei den Goldschmieden von jeher in Übung, und so sind denn auch die Kupferstecher der früheren Epochen, so viel wir wissen, sehr häufig Goldschmiede gewesen. Erst weiterhin wurde das Stechen eine Sache der Maler und professionsmäßigen Kupferstecher. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Blättern, welche aus der frühesten Epoche der Stechkunst stammen, darunter das einzige bekannte Exemplar der ältesten datierten Kupferstiche, nämlich sieben Blätter einer Passionsfolge, von denen die „Geißelung Christi“ mit der Jahreszahl 1446 bezeichnet ist. Diese, wenngleich noch unbehilflich, doch nicht roh ausgeführten Stiche beweisen, daß die Kupferstechkunst schon vor der Mitte des XV. Jahrhunderts in Deutschland geübt wurde. Die ihrem vollen Namen nach unbekanntem Künstler, welche die Kupferstechkunst zuerst ausübten, werden gewöhnlich nach äußeren Merkmalen ihrer Werke oder nach den darauf befindlichen Monogrammen bezeichnet. Von dem ersten bedeutenden Stecher in Deutschland, welchem dieser Kunstzweig hauptsächlich seine Entfaltung verdankt, vom „Meister E. S. mit der Jahreszahl 1466“, enthält die Sammlung ein reiches Werk, darin sein berühmtestes Blatt, die sog. „Madonna von Einsiedeln“. Fast vollständig und vortrefflich ist das Werk Martin Schongauers († 1491), des größten deutschen Meisters dieser Kunstgattung, der im XV. Jahrhundert wirkte, und reichhaltig die Arbeiten der an beide Genannte sich anschließenden Stecherschulen in Deutschland und in den Niederlanden (Israel van Meckenem, † 1503, der Meister von Zwolle, Franz von Bocholt, Meister B. M. etc.). Durch Albrecht Dürer (1471—1528) wurde der Kupferstich zur vollendeten künstlerischen Ausbildung gebracht — seine Schöpfungen bilden die Grundlage für die ganze weitere Gestaltung dieses Kunstzweiges. In ähnlicher Weise wirkte er auch als Zeichner für den Holzschnitt. Das Kabinet besitzt das nahezu vollständige Werk des Meisters, fast durchgehend in sehr guten Abdrücken der Kupferstiche sowohl als der Holzschnitte. Neben und nach ihm wirken Hans Baldung Grien († 1545) und

Lucas Cranach der Aeltere (1472—1553) als Stecher, vorwiegend aber als Zeichner für den Holzschnitt, und die teils unter Dürerschem, teils unter italienischem Einflusse stehende Gruppe der sog. „Deutschen Kleinmeister“, Künstler, die sehr ausgeführte Stiche von meist kleinen Dimensionen lieferten: Albrecht Altdorfer (vor 1480 bis 1538), die Brüder Hans Sebald und Barthel Beham (1500—1550, 1502—1540), Georg Pencz (1500—1550), Jacob Binck († ca. 1568), Heinrich Aldegrever (ca. 1502 bis nach 1555). Die schon durch Albrecht Dürer gepflegte Radierung fand durch die Familie der Hopfer (Daniel, Lambert, Hieronymus) in Augsburg, weiterhin durch Hans Sebald Lautensack (arbeitete zwischen 1544 und 1563) und Augustin Hirschvogel (1506 bis 1560) besondere Pflege. An sie schlossen sich die als Radierer, Stecher und Formschnittzeichner thätigen Virgil Solis (1514—1562), Mathias Zündt (arbeitete 1533 bis 1571), Jost Ammann (1539—1591), Lorenz Strauch, Wendelin Ditterlin (1550—1599) etc. und eine Menge nur ihren Monogrammen nach zu benennender Künstler an.

In der eigentlichen Grabstichelarbeit wird gegen Ende des XVI. Jahrhunderts eine breitere und weniger ins einzelne ausführende Behandlung üblich: die Stecherfamilie der Sadeler (Raphael 1555—1616, Egidius 1570—1629). Die Radierer Adam Elsheimer (1578—1620), Jonas Umbach (1624—?), Wenzel Hollar (1607—1677), von dem ein nahezu vollständiges Werk vorhanden ist. Die Familie der Merian, welche zahlreiche Ansichten und Landschaften radierten (Matthäus [1593—1661], Matthäus der Jüngere etc. [1621—1687]). Im XVII. Jahrhundert arbeitete eine Gruppe sehr fruchtbarer, mehr oder minder geschickter Stecher, welche zumeist Bildnisse fertigten, in Augsburg: Lucas und Bartholomäus Kilian (1579 bis 1636, 1630—1695). Hauptsächlich in Stockholm arbeitet der aus Danzig gebürtige Jeremias Falck (1610—1677).

Im späteren Verlauf des XVI., mehr noch im XVII. und XVIII. Jahrh. erfuhren die künstlerischen Mittel der Kupferstecherei insofern eine Bereicherung, als neue Bearbeitungsarten der Platte und neue Kombinationsarten der

schon früher geübten Behandlungsweisen aufkamen. So die Verbindung der Grabstichelarbeit mit der Aetzung (Radierung), aus welcher die verschiedenen sogen. „gemischten Manieren“ hervorgingen.

Ludwig von Siegen (1600—ca. 1680) erfand die sog. „Schabkunst“ (Schwarzkunst), das Verfahren, eine rauh gemachte Kupferplatte durch Herausschaben der Lichter, schwächeres Herausschaben der helleren Stellen und Stehenlassen der dunklen Partien zum Druck geeignet zu machen. Prinz Ruprecht von der Pfalz (1619—1682). Die Weise fand weiterhin in den Niederlanden und besonders in England künstlerische Pflege. Abraham Blooteling (1634—nach 1685), Nicolaes Verkolje (1673—1746), John Smith (ca. 1655 bis ca. 1723), Richard Earlom (1728—1822) u. a.

Im XVIII. Jahrh. wurde die Stechkunst in Deutschland von einer Anzahl hervorragender Meister gepflegt, die sowohl die eigentliche Stecherei, als auch die Radierung mit großer Vollkommenheit ausübten. Das Kabinet besitzt sehr reichhaltige Werke des Berliner Stechers und Radierers Georg Friedrich Schmidt (1712—1775), des Stechers Johann Georg Wille (1714—1808), des Radierers C. W. E. Dietrich (1712—1774), ferner von Daniel Chodowiecki (1726—1801), Jakob Matth. Schmutzer (1733 bis 1811), Johann Friedrich Bause (1738—1814). Hieran schliessen sich die Werke der deutschen Stecher und Radierer aus dem Anfang und der ersten Hälfte des XIX. Jahrh. Friedrich Müller (1782—1816), Joh. Christ. Erhard (1795—1822), Joh. Adam Klein (1792—1875).

Niederländische Schule. Die Kupferstechkunst in den Niederlanden sondert sich in ihren Anfängen nicht genau von der deutschen Schule. Die Künstler, welche daselbst bis zum Beginn des XVI. Jahrhunderts wirkten, sind ihrem wahren Namen nach häufig unbekannt. Der Meister von Zwolle, Alart du Hameel u. a.; die niederländischen Monogrammisten.

Lucas Jacobsz, gen. Lucas van Leyden (1494—1533), ausgezeichnet durch reiche Erfindung, charakteristische Zeichnung und außerordentliche Feinheit und

Meisterschaft in der Handhabung des Grabstichels (das fast vollständige Werk). Dirk van Star (arb. um 1520—1550) und die übrigen der Richtung des Mabuse und van Orley angehörenden Stecher, wie der Meister mit dem Krebs. Lambert Suavius (arb. 1544—1572). Die Stecherfamilie der Wierix (Antonius, Hieronymus und Johannes, arbeiteten gegen Ende des XVI. Jahrhunderts), hervorragend durch zarte und glänzende Weise, besonders in den zahlreichen von ihnen gefertigten Bildnissen. Hendrick Goltzius (1558—1617), der Begründer der modernen, auf breiten und malerischen Effekt zielenden Behandlung des Kupferstichs, reichhaltig vertreten, ebenso seine Schüler und Nachfolger, wie Jan Muller (arb. 1589—1625), Jacob Matham (1571—1631). Die sich um P. P. Rubens gruppirende und von ihm beeinflusste Stecherschule: Lucas Vorsterman der Aeltere (ca. 1595—1667), Schelte a Bolswert (ca. 1586—1659), Paulus Pontius, ausgezeichnet als Stecher großräumiger Darstellungen (1605—1658). Der in einer eigentümlich verschmelzenden Vortragsweise arbeitende, vorwiegend als Bildnisstecher thätige Jonas Suyderhoef (ca. 1610 bis ca. 1669). Cornelius Visscher († ca. 1658). Antonius van Dyck (1599—1641), bedeutend auch durch seine eigenhändigen Bildnisradierungen. (Die nach ihm von den hervorragendsten niederländischen Künstlern gestochene große Sammlung von Bildnissen zeitgenössischer Persönlichkeiten, bekannt unter dem Namen der Ikonographie des van Dyck.) Willem Jacobsz Delft (1580—1638), Bildnisstecher.

Einen großartigen Aufschwung nahm im XVII. Jahrhundert die Radierkunst in den Niederlanden. Die Mehrzahl der niederländischen Maler jener Epoche hat gelegentlich Figurenkompositionen eigener Erfindung oder Landschaften radiert. Bei vielen machen die Radierungen einen Hauptteil ihrer gesamten künstlerischen Thätigkeit aus. David Teniers d. Ae. und d. J. (1582—1649, 1610 bis 1690), Cornelis Schut (1610—1655), Lucas van Uden (1595—1662), Esajas van de Velde (ca. 1590 bis ca. 1652). Der Hauptmeister ist hier Rembrandt van Rijn (1607—1669), unübertroffen in der Freiheit und

Kraft der Behandlung und der von ihm zur höchsten Vollendung gebrachten malerischen Wirkung der Radierung. Sein Werk, das figürliche Kompositionen, Bildnisse und Landschaften umfaßt, ist in großer Reichhaltigkeit vertreten, die meisten Blätter in verschiedenen Abdrucksgattungen, welche bei ihm von besonderer Bedeutung sind. Von dem Blatte „Christus heilt die Kranken“, dem sogenannten „Hundert-Guldenblatt“, ein Abdruck des I. Zustandes. Die Schüler und Nachahmer des Rembrandt: Jan Livens (1607 bis nach 1672), Jan Joris van Vliet (thätig um 1631—1635), Ferdinand Bol (1611—1681). Hercules Seghers († um 1650) fertigte Radierungen, mit denen er die Wirkung von Gemälden durch Färbung zu erreichen strebte. Adriaen van Ostade (1610—1685) ausgezeichnet durch die lebendige Charakteristik seiner Kompositionen. Cornelis Bega (1629—1664). Die große Gruppe der niederländischen Radierer von landschaftlichen und Tier-Darstellungen: Jan Both (ca. 1610 bis nach 1650), Reinier Zeeman (ca. 1612 bis nach 1660), Antoni Waterloo (1618—1662), Herman van Swanevelt (ca. 1610—ca. 1690), Nicolaes Berchem (1620—1683), Allaert van Everdingen (1621—1675) sehr vollständig; Paulus Potter (1625—1654), Karel Dujardin (ca. 1625 bis 1678), Jacob van Ruysdael (ca. 1635—1682). Aus der Gruppe der niederländischen Künstler vom Ausgang der Blüteepeche sind als Radierer zu erwähnen: Romeijn de Hooghe (1638—1708), Jan Luiken (1649—1712), Cornelis Dusart (1665—1794). — Das XVIII. Jahrhundert hat in den Niederlanden nur wenige bedeutendere Künstler des Kupferstiches hervorgebracht: Nicolaes Verkolje (1673—1746), Pieter van Gunst (1667—1724), Jacob Houbraken (1698—1780), Cornelis Ploos van Amstel (1726—1798).

Italienische Schule. Einer älteren, gegenwärtig aufgegebenen Meinung zufolge sollte die Kupferstechkunst um die Mitte des XV. Jahrhunderts von einem florentiner Goldschmied Maso (Thomas) Finiguerra erfunden worden sein. Sicher ist nur, daß das Kupferstechen daselbst schon

verhältnismäßig früh, zumeist von Goldschmieden, ausgeübt wurde. In der Art ihrer Ausführung haben die ältesten italienischen Kupferstiche viel Aehnlichkeit mit den primitiven deutschen Blättern, und es ist zu vermuten, daß die Stechkunst den Italienern von Deutschland überkommen ist. Im allgemeinen wurde in Italien die Kupferstechkunst im XV. und XVI. Jahrhundert in einer weniger umfassenden Weise seitens der Maler gepflegt, als dies in Deutschland der Fall war. Die Stecher dieser Epochen reproduzieren häufiger die Kompositionen anderer Meister als eigene Erfindungen.

In Florenz und in den oberitalischen Kunststätten fand die Stechkunst zunächst besondere Pflege. Das Kabinet besitzt eine Reihe von Stichen dieser Schulen des XV. Jahrhunderts; darunter ein weibliches Bildnis, von florentinischem Stilcharakter etwa um 1450, besonders bemerkenswert wegen der vollendeten Meisterschaft der Zeichnung bei noch sehr einfacher Behandlung, einer der frühesten und merkwürdigsten italienischen Stiche; ferner Blätter anderer unbekannter Künstler, so die dem Baccio Baldini zugeschriebenen Stiche, welche als Illustrationen zu einer in Florenz 1481 erschienenen Ausgabe von Dantes Göttlicher Komödie dienten, mehrere dem Sandro Botticelli (1446—1510), dem Donato Bramante (1444—1514) und dem Lorenzo Costa (1460—1535) zugeschriebene Blätter. Antonio del Pollaiuolo (1429—1498); die Stiche des zumeist nach Filippino Lippi arbeitenden florentiner Goldschmieds Cristoforo Robetta. In Oberitalien wurde die Stechkunst gegen Ende des XV. Jahrhunderts in sehr bedeutendem Umfange betrieben. Der Hauptmeister ist hier der in einem großartigen, freien und wirkungsreichen, mehr malenden als kupferstecherischen Stil arbeitende Andrea Mantegna (1431—1506), dessen Werk beinahe vollständig vorhanden ist. Seine Schüler und Nachahmer Girolamo Mocetto, Giovan Antonio da Brescia. — Nicoletto da Modena, Benedetto Montagna, Martino da Udine, genannt Pellegrino da San Daniele. Der in Venedig thätige deutsche Künstler Jacopo de' Barbari (Jacob Walch, † vor 1516); Giulio

und Domenico Campagnola (zu Anfang des XVI. Jahrhunderts).

Eine besondere Gattung unter den Werken der älteren italienischen Stechkunst bilden die sog. Niellen. Niellen nennt man gestochene Silberplättchen, die zur Verzierung von Goldschmiedearbeiten in der Art verwendet wurden, daß man die Gravierung mit einer eingebrannten schwarzen Masse (Niello) ausfüllte. Vor dem Ausfüllen und dem Einbrennen der Masse pflegten die Goldschmiede seit dem XV. Jahrhundert die gravierten Plättchen ganz in der Art der Kupferstiche auf Papier abzdrukken. Solche Abdrücke nennt man ebenfalls Niellen. Nach Vasari soll Maso Finiguerra um 1460 als der erste die Plättchen abgedruckt haben und damit Erfinder der Kupferstechkunst geworden sein. Das Kabinet besitzt Niellen des [wahrscheinlich] Florentiner Goldschmieds Peregrino und anderer unbekannter Meister vom Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts.

Marcantonio Raimondi (arb. 1505 bis nach 1527), Schüler des Bologneser Malers und Goldschmieds Francesco Francia, gelangte durch den Einfluß und das Studium Dürerscher Weise zu bedeutender selbständiger Entwicklung und wurde der Begründer einer großen und fruchtbaren Stecherschule. Seine zahlreichen Blätter und die Blätter seiner Schüler sind fast durchweg nach Zeichnungen und Entwürfen der großen, gleichzeitigen italienischen Maler ausgeführt, nach Francia, Michelangelo und hauptsächlich nach Raphael. Das Kabinet besitzt ein reichhaltiges Werk dieses Meisters. Seine vornehmsten Schüler: Marco da Ravenna, der Meister mit dem Würfel (Benedetto Verino?). — In den späteren Generationen der Marc-Antonschen Schule wird die Behandlung weniger ausführlich und oft flüchtig: Agostino de' Musi Veneziano, Enea Vico (arb. zwischen 1541 und 1560), Giulio Bonasone (arb. zwischen 1531 und 1574), Nicolas Beatrizet (ca. 1515—ca. 1565). — Hingegen hält die Mantuaner Stecherschule: Giorgio Ghisi (1520—1582), Adamo Ghisi (arb. 1566—1577) vorwiegend noch an der strengeren Weise der früheren Epoche fest.

Für die Gestaltung der Grabstichelarbeit in dem späteren Verlauf des XVI. Jahrhunderts wurde der Einfluss des in Rom arbeitenden, eine breite und malerische Vortragsweise dort einbürgernden Niederländers Cornelis Cort (1536—1578) entscheidend. Weiterhin Agostino Carracci (1557—1602), der vorzüglichste Stecher Italiens in dieser Epoche, reichhaltig vertreten. Cherubino Alberti (1552—1615), Francesco Villamena (1566—1626). Neben den Genannten entfalten namentlich in Rom und Venedig Kupferstecherwerkstätten eine reiche Thätigkeit, wie die der Lafreri, Rossi etc. Die spätere Zeit des XVI. und des XVII. Jahrhunderts bringen in Italien eine vielgestaltige Gruppe selbsterfindender Malerradierer hervor, welche auf der von Francesco Mazzuoli gen. Parmigianino (ca. 1504—1540) eröffneten Bahn weiterschreiten, darunter Giovanni Battista Franco, gen. Semoleo († 1561), Stefano della Bella (1610—1648). Guido Reni (1575—1642), Simone Cantarini (1612—1664). Antonio Tempesta (1555—1630). Andrea Camassei (1602—1648), Salvator Rosa (1615—1673), Caspar Poussin (1613—1675), Paolo Farinato (ca. 1524—1606), Giuseppe di Ribera gen. Spagnoletto (1588—1652).

Von den Radierern des XVIII. Jahrhunderts: Antonio Canaletto (1679—1768) und Bernardo Belotto (1724—1789). — Die Werke der in den verschiedenen neu aufkommenden Manieren arbeitenden Stecher und Radierer: Marco Pitteri (1703—1786), Domenico Cunego (1727—1794), Francesco Bartolozzi (1730 bis 1813), Francesco Piranesi (1756—1810).

Im Laufe des XVIII. Jahrh. erhielt der Kupferstich in Italien einen neuen Aufschwung durch die Einführung der teilweise von den Franzosen überkommenen glänzenden Behandlungsweise des Grabstichels, der sich vorzugsweise die Künstler zuwendeten, welche die Werke der Malerei der klassischen Epochen reproduzierten. Giovanni Volpato (1738—1803), Raphael Morghen (1758—1833), Giovanni Folo (1764—1836), Giuseppe Longhi (1766—1831), Mauro Gandolfi (1774—1834), Pietro Anderloni (1784—1849), Paolo Toschi (1788—1854).

Französische Schule. Die Kupferstecherei wurde in Frankreich im Anfang des XVI. Jahrh. durch Künstler betrieben, die teilweise unter italienischem, teilweise unter deutschem und niederländischem Einfluß stehen, sich jedoch durch eigenartige Charakteristik in der Vermischung der verschiedenen Kunstweisen kenntlich machen. Jean Duvet (1485— nach 1556), Etienne Delaune (1519—1583). Eine Gruppe Lyoner Stecher, wie Jean Gourmont etc. Die Stecher und Radierer der sog. „Schule von Fontainebleau“ (Gruppe der Künstler, welche unter Franz I. mit Rosso Rossi und Francesco Primaticcio nach Frankreich berufen wurden): Léonard Thiry, Geoffroy Dumonstier, Antonio Fantuzzi da Trento, Domenico del Barbieri (arbeiteten alle um 1550ff.). René Boyvin (ca. 1530—1598), Pierre Woeiriot (geb. 1532). — Thomas de Leu (ca. 1560— ca. 1612), Léonhard Gaultier (1561— ca. 1630), Etienne Dupérac (ca. 1560—1601). Jacques Bellange (1594—1638), Jacques Callot (1592—1635) von origineller Erfindung und geistreicher Behandlung in seinen figurenreichen Volks- und Kriegsszenen. Michel Dorigny (1617—1666). Abraham Bosse (1602—1676).

Unter Ludwig XIV. entstand in Frankreich eine Generation von Künstlern, welche den Kupferstich zu virtuosester Vollendung brachten und, der Richtung der Zeit folgend, besonders das Porträt kultivierten. Eingeleitet wird diese neue Richtung durch Claude Mellan (1601—1688); sein sehr reichhaltiges Werk. Jean Pesne (1625—1700), Nicolas de Poilly (1626—1690), endlich die Hauptmeister dieser Schule Robert Nanteuil (1630—1678) und Antoine Masson (1630—1700), beide ziemlich reichhaltig vertreten, die vorzüglichsten Bildnisstecher der Epoche, ausgezeichnet durch glänzenden Vortrag und malerische Wirkung ihrer zahlreichen Blätter. Ihnen zunächst stehen der teilweise nach Gemälden von Raphael etc. arbeitende Gérard Edelinck (1640—1707), ferner Nicolas Dorigny (1657—1746) und Pierre Imbert Drevet (1697—1739). Die Tradition der großen Stecherschule hält in Frankreich noch während des

XVIII. Jahrh. an und wirkt befruchtend auf fremde, namentlich auch auf deutsche Künstler (G. F. Schmidt, Wille etc.), obwohl gleichzeitig die Verwendung des Kupferstichs zur Reproduktion französischer Gemälde (Watteau etc.) eine leichtere Behandlungsart zur Folge hat. Nicolas de Larmessin d. J. (ca. 1683—1755), Jean Daullé (1709—1763), Jacques Phil. Le Bas (1707—1783), Jacques Aliamet (1726—1788), Jacques Beauvarlet (1732—1797).

Die Radierung wird sowohl seitens der selbst erfindenden Maler wie auch als Reproduktion in Frankreich im XVII. und XVIII. Jahrhundert von namhaften Meistern vertreten. Claude Gellée le Lorrain [Claude Lorrain] (ca. 1600—1682), Sebastien Le Clerc (1637—1714), Jean Morin († ca. 1666), Charles Lebrun (1619—1690), Gérard Audran (1640—1703), Antoine. Watteau (1684—1721), Augustin de Saint-Aubin (1736—1807), Jean Jacques de Boissieu (1736—1810), Nicolas Tanché (geb. ca. 1740), Jean Mich. Moreau (1741—1814). Auch in der späteren Zeit des XVIII. Jahrh. bis in das XIX. hinein hielt sich die Stechkunst in Frankreich auf bedeutender Höhe. Pierre Alexandre Tardieu (1756—1844), Jean Guill. Bervic (1756—1822), A. C. L. Boucher-Desnoyers (1779—1857), L. P. Henriquel-Dupont (1797—1892).

Das Verfahren, farbige Drucke von mehreren Platten herzustellen, wurde in Frankreich durch den 1667 zu Frankfurt a. M. geborenen Jacob Christoph Le Blon zuerst betrieben und fand daselbst (Gautier d'Agoty d. Ae. und d. J. [1717—1786, 1745—1784], François Janinet [1752—1813], Louis Philibert Debucourt [1755—1832]) mehrfach Nachfolge. In Deutschland (Chr. Sintzenich [1732—1812]) und in England (Bartolozzi [1730—1813]) werden Farbendrucke von einer einzigen in Schabkunst oder Punktiermanier bearbeiteten Platte hergestellt, die vor dem jedesmaligen Abdrucken mit verschiedenen Farben eingetuschelt wird. Namentlich England versorgt bis zum Anfang des XIX. Jahrhunderts den europäischen Markt mit derartigen Farbendruckten meist größeren Formats.

Englische Schule. Die Kupferstechkunst entwickelt sich in England anfangs vornehmlich unter dem Einfluß der daselbst arbeitenden fremden, namentlich deutschen Künstler, wie Franz und Remigius Hogenberg, Wenzel Hollar u. a. Im XVII. Jahrh. ist John Payne († 1647), ein Schüler des Niederländers Simon de Passe, thätig (Bildnisse und Vignetten); weiterhin William Faithorne d. Ae. (ca. 1620—1691), Schüler und geschickter Nachahmer von Robert Nanteuil. — Erst das XVIII. Jahrhundert bringt eine selbständigere und reichere Gestaltung der Stechkunst hervor. Der selbsterfindende Maler und Stecher William Hogarth (1697—1764), mehr durch die charakteristischen Sittenschilderungen in seinen Darstellungen als durch eigentlich künstlerisches Verdienst bedeutend. Die Grabsticheltechnik findet in Francois Vivares (1709—1780), Robert Strange (1721—1742) und William Woollett (1735—1785) hervorragende Vertreter. Ganz besonders wird, entsprechend der in zarten Uebergängen modellierenden Vortragsweise, welche in der englischen Malerei üblich war, daselbst die Schabkunst gepflegt. John Smith d. Ae. (1664—1719), James Mac Ardell (ca. 1710—1765), John Dixon († ca. 1780). Richard Earlom (1728—1822) ist durch die Feinheit der Ausführung und die zarte, aber doch energische Haltung, welche er seinen zahlreichen Blättern giebt, der hervorragendste Meister dieser Gattung überhaupt. An ihn schliessen sich eine Menge Künstler an, die neben der Reproduktion von Gemälden älterer Meister besonders den Bildnisstich pflegen und die Schabmanier zu einer beachtenswerten Höhe der Ausbildung bringen. Rich. Houston (1728—1775), William Pether (1731—1795), Inigo Spilsbury (ca. 1730—1795), Robert Dunkarton (ca. 1744— ca. 1790), James Watson († zu Ende des XVIII. Jahrh.) u. a.

In Spanien wurde die Radierung von den Malern der großen Kunstepoche nur gelegentlich und fast nie in bedeutenderem Umfang geübt. Theod. Phil. Liagno (1556—1625), Vincenzo Carducho († 1638), D. Francisco Goya (1746—1828), ausgezeichnet durch freie und geistreiche Behandlung der Radierung.

Das Kabinet besitzt eine Sammlung von Radierungen, Kupferstichen und Holzschnitten des XIX. Jahrhunderts, die zwar bisher noch keinen vollständigen Ueberblick über diese Zweige der neueren Kunst gewährt, aber immerhin eine Anschauung wenigstens der hauptsächlichsten Gruppen gestattet. Die deutschen Künstler sind am besten vertreten, fast vollständig finden sich die Werke von Ludwig Richter (1803—1884), Adolf von Menzel (geb. 1815), Karl Stauffer-Bern (1857—1891), Max Klinger (geb. 1857) vor. Von französischen Radierern sind Einzelblätter, z. B. von Charles Méryon (1821—1868) und Alphonse Legros (geb. 1837) vorhanden. Aus der neueren englischen Schule besitzt das Kabinet vorzügliche Blätter von Francis Seymour Haden (geb. 1818), James Abbot Mac Neil Whistler (geb. 1830), James Tissot u. a. Diese Sammlung wird nach Möglichkeit ergänzt.

Mit der Kupferstich-Sammlung sind als Unterabteilungen verbunden;

- a) Die Bildnis-Sammlung, enthaltend (gestochene, in Holz geschnittene etc.) Bildnisse berühmter Persönlichkeiten; Porträtwerke.
- b) Die Sammlung von Städteansichten (Topographische Sammlung) aus dem XV.—XIX. Jahrhundert. Berolinensia. Bernhard Schulz, Ansicht von Berlin (1688).
- c) Eine Sammlung historischer Flugblätter und Karikaturen.

3. Die Lithographie.

Unter den graphischen Künsten ist der Steindruck (Lithographie, von dem griech. Wort lithos = Stein) die jüngste. Senefelder gelangte, nachdem er seit 1796 Versuche, von Stein zu drucken, angestellt hatte, 1798 zu der eigentlichen Erfindung der „chemischen Druckerei“, wie er selbst zuerst diese Technik benannte. Sie beruht wesentlich darauf, daß Fett und Wasser keine Verbindung mit einander eingehen. Wird auf der Platte, von welcher gedruckt werden soll, mit einem fettigen Material (Tusche oder

Kreide) gezeichnet, die Platte leicht geätzt und hierauf mit einem Schwamm befeuchtet, so wird das Wasser an den von der Zeichnung nicht berührten Stellen, die im Abdruck weiß bleiben sollen, haften. Die Druckfarbe, die auf die also vorbereitete Platte mittels einer Walze aufgetragen wird, hängt sich nur an die fette Zeichnung an. Nunmehr können Abdrücke genommen werden, indem die mit Papier bedeckte Platte durch eine besonders konstruierte Presse (Stangen- oder Reiberpresse) gezogen wird.

Wegen seiner Unhandlichkeit hat man den Stein durch Zinkplatten oder neuerdings durch Aluminium (Algraphie), zu ersetzen versucht. Auch hat der Künstler die Möglichkeit, auf gekörntes Papier zu zeichnen und seine Zeichnung durch Umdruck (Ueberdruck) auf den Stein zu übertragen.

Man unterscheidet je nach der Art, mit der die Zeichnung auf den Stein aufgetragen ist, verschiedene Manieren, die übrigens in die mannigfaltigste Verbindung gebracht werden können. Der Künstler zeichnet mit einem spitzen Pinsel oder der Feder (Lithographiefeder) auf den Stein, indem er sich einer fettigen Tusche oder Tinte bedient (Tusch- oder Federzeichnung auf Stein). Er zeichnet mit fettiger Kreide auf den durch Verreiben feinen Sandes aufgerauhten oder wie man sagt, gekörnten Stein, so daß jede Linie sich in eine Reihe von Punkten auflöst (Kreidemanier). Oder von der ganz mit Fettfarbe gedeckten Platte wird mittels eines Schabmessers mehr oder weniger weggenommen (Schabmanier). Oder es wird ein Regen von Tropfen auf die Fläche gebracht, wobei die Theile, die weiß bleiben sollen, gedeckt werden (Spritzmanier). Der Druck mit mehreren Platten gestattet die Wiedergabe farbiger Vorlagen (Farbendruck).

In Deutschland stammen die ältesten von Künstlern ausgeführten Lithographien aus den Jahren 1801—1802, da Senefelders Arbeiten hauptsächlich praktischen Zwecken dienten. In München sind Max Wagenbauer (1774—1829), Simon Warnberger (1769—1847), Sim. Klotz (1777—1825), Raphael Wintter (1784—1852) zu nennen. Es folgen die

Künstlerfamilie Quaglio (Dominik 1787—1837, Lorenz 1793—1869), Nepomuk Strixner (1782—1855) und Ferdinand Piloty (1786—1844). In Berlin sind lithographische Arbeiten seit 1803 erschienen, vor allem von W. Reuter (circa 1790—1810), dann später von G. Schadow, Schinkel u. a.

In der Folgezeit gab es kaum einen deutschen Maler, der nicht gelegentlich sich in dieser Technik versucht hätte. Bedeutende Arbeiten lieferten die beiden Achenbach, Adolph Schrödter, Schwind, Neureuther, C. Blechen u. a. Die Porträtlithographie fand in den Werken von Franz Krüger (1797—1857), Jentzen (geb. 1804), und Gustav Feckert (geb. 1820) ihren künstlerischen Ausdruck. Hervorragende Landschaften zeichneten A. Calame (1810—1864), Lindemann - Frommel (1819—1891), Riefstahl (1827—1888) u. a. Aus der reichen Zahl der Buchillustrationen verdienen die für Kinderbücher bestimmten Arbeiten des Münchener Grafen Franz Poggi (1827—1876) und des Berliners Theodor Hosemann (1807—1877) besondere Beachtung. Vorwiegend reproducierend thätig waren Franz Hanfstängl (1804—1877) und Ernst Milster.

An künstlerischer Bedeutung, technischer Vollkommenheit und durch den Umfang seines lithographischen „Werkes“, ist Adolf von Menzel (geb. 1815) allen überlegen. Seit dem Beginn der dreißiger Jahre veröffentlichte er zahlreiche Illustrationen („Künstlers Erdenwallen“ 1834, „Denkwürdigkeiten zur Brandenburgisch-Preussischen Geschichte“ seit 1834, das „Armeewerk“, in drei Bänden 1851—1857). Seine „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen“ (1851) zeigen, welcher reichen Tonfülle und Feinheit der Uebergänge die Schabmanier fähig ist.

In Oesterreich sind besonders hervorgetreten: Joseph Kriehuber (1800—1876), die Landschaftler Jacob und Rudolf Alt (geb. 1812), Johann Nep. Geiger (1805—1880), August von Pettenkofen (1821—1889).

In Frankreich sind die ersten künstlerischen Lithographien von 1805 ab zu verzeichnen (Arbeiten des Baron Denon, Guérins u. a.) Die beiden Vernet, Carle (1758—1836) und Horace (1759—1863), begannen mit Darstellungen des militärischen Lebens; ihnen folgten Bellangé (1800—1866),

Charlet (1792—1845) und Raffet (1804—1860), deren Wirken hauptsächlich der Verherrlichung des Heeres und des Lebens Napoleons I gedient hat. Von berühmten Malern bedienten sich u. a. Géricault (1791—1824) und Delacroix (1798—1863) der Lithographie in origineller Weise. Ausserdem wurde die Lithographie als bequemstes Mittel der politischen Satire dienstbar gemacht und Künstler wie J. J. Grandville (1803—1847), Daumier (1808—1879) und Gavarni (1804—1866) bedienten sich derselben, um die Schwächen ihrer Zeit in Karikaturen zu verspotten. Die romantische Richtung fand in der Lithographie ihre Vertretung durch Isabey (1803—1886), Roqueplan (1800—1855), L. Boulanger (1806—1867), Lemud (1816—1887), u. a. Als reproduzierende Meister treten hervor Aubry-Lecomte (1797—1858), Célestin Nanteuil (1813—1873), Léon Noël (1807—1884), und vor allem Adolphe Mouilleron (1820—1881).

Seit den sechsziger Jahren sank das künstlerische Niveau der Lithographie. Erst neuerdings haben Künstler sich derselben wieder zugewendet, wie in Deutschland W. Steinhausen, Hans Thoma, u. a., in Frankreich Fantin-Latour und Alexandre Lunois, in England James Mac Neil Whistler und Shannon.

B. Zeichnungen alter Meister.

Darunter sind begriffen Studien, Skizzen und Entwürfe von Malern, daneben auch von Architekten, Bildhauern und Ornamentisten aller Schulen, vornehmlich aus den Epochen vom XV. bis zum XVIII. Jahrh. Die Zeichnungen der deutschen Künstler des XIX. Jahrh. werden in der Königl. National-Galerie aufbewahrt.

Die Zeichnungen dienen, insofern sie nicht ein fertiges Werk bilden, den Künstlern sowohl zum Festhalten der unmittelbar vor der Natur gemachten Beobachtungen (Naturstudien), wie als Entwürfe für die weitere Ausführung. Neben ihrem künstlerischen Wert haben sie eine besondere kunstgeschichtliche Wichtigkeit durch die Einblicke, die sie in der Art des Schaffens der Meister gewähren. Bevor das Papier etwa seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts allgemeine Verbreitung fand, pflegte man auf Täfelchen von

Holz zu zeichnen, denen man eine gleichmäßige etwas rauhe Oberfläche gegeben hatte; daneben bediente man sich besonders des Pergaments, das auch späterhin seiner Festigkeit und sonstigen Eigenschaften wegen noch häufig in Gebrauch genommen wurde. Die färbenden Stoffe, mit denen die Zeichnungen hergestellt werden, sind trockene oder flüssige; häufig erscheinen beide zugleich angewendet. Die Zeichnungen benennt man gewöhnlich nach dem zu ihrer Herstellung benutzten Material. Die trockenen Stoffe sind vornehmlich: die Kohle, Holzkohle aus dünnen verkohlten Weidenstäbchen, die entweder im ursprünglichen Zustande gebraucht wurde, wobei man durch ein besonderes Verfahren (Fixieren) das Anhaften der Zeichnung auf dem Papier bewirkte, oder die man, namentlich in Deutschland und den Niederlanden, vor der Verwendung in Leinöl tauchte. Die „Weisse Kreide“, bestehend aus Pfeifererde mit Gummiwasser zu einem Teig angemacht, in vierkantige Stücke geschnitten und dann getrocknet. Die durch Zusatz von Farbstoffen in ähnlicher Weise erzeugten farbigen Crayons dienen zur Pastellmalerei. Die „Schwarze Kreide“ kohlenreicher weicher Thonschiefer. Der „Rotstift“ oder „Rötel“, zumeist roter Thoneisenstein, häufig aber, und wohl auch schon in älterer Zeit, künstlicher roter Crayon. Der „Metallstift“, Stifte von weichem Metall, wie Silber und Blei, mit denen man auf gut grundiertem, d. h. mit einer geleimten Kreidemasse überzogenen Material, wie Holztäfelchen, Pergament oder Papier, zu zeichnen pflegte. Seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts ist der Graphitstift (Bleistift) in Aufnahme gekommen. Die nassen Zeichenstoffe sind organische oder mineralische färbende Substanzen, welche durch Wasser oder andere Mittel (Eigelb, Feigenmilch, Leimwasser, Oel u. s. w.) flüssig gemacht, mittelst der Kielfeder (Gänse-, Schwan-, Pfauen- und Rabenfeder), der Rohrfeder oder des Pinsels aufgetragen werden: „Tinte“ (früher Galläpfeltinte, häufig mit Ofenrufs versetzt und dann oft stark vergilbt), „Tusche“, chinesische Tusche seit den ältesten Zeiten in Europa bekannt, „Bister“, ein Präparat aus Glanzrufs, „Sepia“, Saft des Tintenfisches etc. Gehöhte

Zeichnungen nennt man Zeichnungen, bei denen die hellen Partien (Lichter) durch einen an diesen Stellen aufgetragenen hellen Farbstoff (Weiß, Gold; weiß gehöhte, mit Gold gehöhte Zeichnung) besonders hervorgehoben sind. In Wasserfarben bunt ausgeführte Zeichnungen nennt man Aquarelle und unterscheidet von diesen die Malereien in Deckfarben (Gouache), womit man gewöhnlich solche Wasserfarben bezeichnet, die wegen eines geringen Zusatzes von Gummi den Untergrund nicht durchscheinen lassen (decken).

Von den Zeichnungen, welche das Kupferstich-Kabinet besitzt, sind besonders zu erwähnen:

Aus der **deutschen Schule**: Kölnische Schule um 1450: Gefangennehmung Christi. — Eine reichhaltige und interessante Serie von Zeichnungen unbekannter Meister der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. — Michel Wohlgemut (1434—1519): Kreuzigung Christi. — Albrecht Dürer (1471—1528); Madonna, Federzeichnung, datiert 1485; drei Landsknechte, Federzeichnung, 1489; Landschaft „Die Drahtziehmühle“, Malerei in Deckfarben; lautespielender Engel 1497; stehender und kniender Apostel, 2 Bll. von 1508; Simon schlägt die Philister, 1510; Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, 1511; Bildnis von Dürers Mutter Barbara, 1514; drei Blätter, Silberstiftzeichnungen aus dem Skizzenbuche der niederländischen Reise, 1521; Bildnis seiner Frau Agnes u. s. w. Im ganzen über 70 Zeichnungen seiner Hand und eine Anzahl ihm zugeschriebener Blätter. Zeichnungen seiner Nachahmer. — Hans von Kulmbach († um 1522). — Hans Schäufelein (ca. 1476—1540). — Lucas Cranach (1472—1553): Satyrn und Nymphen, Silberstiftzeichnung. — Hans Baldung Grien (1476—1545), reichhaltig. Hans Holbein d. Ae. (ca. 1460—1524): eine Serie von 75 Blättern aus einem Skizzenbuch, meist Bildnisse von Augsburger Persönlichkeiten; Enthauptung des h. Paulus. — Hans Holbein der Jüngere (1497—1543): Bildnis eines Engländers; zwei Landsknechte, ein Wappenschild haltend. — Albrecht Altdorfer (vor 1480—1538): eine Serie von ausgeführten, gehöhten Zeichnungen. — Barthel Beham (1502—1540); Bildnisse in Kohle und

farbigen Stiften. — Hans Sebald Lautensack († 1563): Landschaften in Federzeichnung. — Virgilius Solis (1514—1562): Skizzenbuch mit Federzeichnungen. — Jost Amman (1539—1591). — Christoph Maurer (1588—1614): Entwürfe zu Glasgemälden. — Zeichnungen unbekannter deutscher Meister des XVI. Jahrhunderts, Entwürfe von Glasmalern und Ornamentisten. — Friedrich Brentel (1580—1651): Miniaturen. — Wenzel Hollar (1607—1677). — Balthasar Denner (1685—1747): Bildnisstudien. — Johann Elias Ridinger (1698—1767). — Johann Gottlieb Glume (1711—1778). — C. E. W. Dietrich (1712—1774). — Georg Friedrich Schmidt (1712—1775): Bildnisse u. a. — Daniel Chodowiecki (1726—1801), reich vertreten. — Salomon Gessner (1730—1788): Landschaft (Gouache). — Philipp Hackert (1737—1807). — Angelika Kaufmann (1741—1807).

Niederländische Schule. Hugo van der Goes (1482): Entwurf zu einem Altarflügel. — Eine Serie von Zeichnungen unbekannter Meister des XV. Jahrhunderts, darunter ein höchst vollendetes Bildnis eines Mannes im Pelzrock, Silberstiftz. — Dirk van Star (arb. in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts). — Peeter Brueghel der Aeltere (Mitte des XVI. Jahrh.) — Peeter Brueghel der Jüngere (ca. 1564—1636), Jan Brueghel (1568—1626) und die übrigen Künstler dieser Familie sind durch eine große Menge von Blättern in vorzüglicher Weise vertreten. — Hans Bol (1534—1593), Kleinmalereien auf Pergament in Deckfarben, Landschaften mit figürlichen Szenen. — Hendrik Goltzius (1558—1617): Bildnisse und allegorische Darstellungen. — Jacob de Gheyn (1565—1616). — Abraham Bloemaert (1565—ca. 1568): reichhaltiges Skizzenbuch mit landschaftlichen Aufnahmen. — Pieter Neefs (1570—1651). — Petrus Paulus Rubens (1577—1640) und seine Schule. — Adriaen Brouwer (ca. 1605—1638). — David Teniers der Jüngere (1610—1690). — Hendrick van Averkamp (arb. 1610—1640), reichhaltig: „der Sommer“ und „der Winter“, Aquarelle. — Adriaan van de Venne (1589—1665). — Jan van Goijen (1590—1656), besonders reichhaltig. —

Rembrandt van Rijn (1606—1669): eine besonders reichhaltige Serie von Blättern, Bildnis der Frau des Künstlers, Silberstiftzeichnung, „Sitzender Philosoph“, Rötelzeichnung. — Die Schüler und Nachahmer Rembrandts. — Aelbert Cuijp (1605—1691). — Gerard Ter Borch (1608—1681). — Herman Saft-Leven (1611—1685). — Cornelis Saft-Leven (geb. ca. 1612, † nach 1682). — Adriaen van Ostade (1610—1685): das Innere einer Bauernstube u. a. — Antonis Waterloo (ca. 1618—ca. 1662). — Nicolaes Berchem (1620—1683). — Isack van Ostade (1625—1649). — Allaert van Everdingen (ca. 1621—1675): sehr reichhaltige Folge von landschaftlichen Skizzen. — Salomon van Ruisdael († 1670). — Jacob van Ruisdael (ca. 1625—1682). — Cornelius Visscher (arb. 1647—1658): Bildnis eines Knaben. — Jan van der Meer van Delft (geb. 1632, † vor 1696): Halbfigur eines Mädchens; das Innere eines Hofes. — Willem van de Velde (1633—1707). — Adriaen van de Velde (1634—1672). — Jacob de Wit (1675—1754): Genien, Aquarell.

Italienische Schule. Zeichnungen unbekannter Meister des XIV. und XV. Jahrhunderts. — Vittore Pisano, gen. Pisanello, gest. 1451. — Antonio del Pollaiuolo (1429—1498). — Andrea del Verrocchio (1435—1488). — Luca Signorelli (ca. 1441—1523): Kopf eines Mannes, Kohle-Zeichnung. — Sandro Botticelli (1446—1510): Illustrationen zur „Göttlichen Komödie“ des Dante. Eine Folge von 84 in höchster Meisterschaft mit Silberstift und Feder auf Pergament entworfener, zum Teil sorgfältig ausgeführter Zeichnungen. Jede illustriert je einen Gesang des Gedichts. Auf der Rückseite der Blätter befindet sich der geschriebene Text der Göttlichen Komödie. Es ist dies die bedeutendste derartige Bilderserie, die wir aus der Zeit der Kunstblüte der Renaissance kennen. Das Ganze, ursprünglich in Buchform angelegt, ist jetzt in einzelne Blätter getrennt. — Pietro Vannucci, gen. Perugino (1446—1524). — Domenico Ghirlandaio (1449—1494). — Ercole de' Roberti (gest. um 1513). — Filippino Lippi (ca. 1458—1504): Figurenstudien. — Michel

Angelo Buonarroti (1475—1564): Studienblatt zu einer H. Familie. — Fra Bartolommeo della Porta (1475—1517). — Raffaello Santi (1483—1520): H. Familie und Madonna (Federzeichnungen); Studienblatt zur Madonna dell' Impannata, Silberstiftzeichnung. — Nachahmungen nach Raffael und Zeichnungen aus der Schule desselben. — Domenico Campagnola (1482—1559). — Domenico Beccafumi (1484—1559). — Gaudenzio Ferrari (1484—1559). — Agostino Busti, gen. Bambaja (gest. um 1550): Blätter aus einem Skizzenbuch. — Tiziano Vecellio (1477—1576): Figurenstudie; der wunderbare Fischzug. — Francesco Mazzuoli, gen. il Parmigianino (1503/4—1540). — Paolo Caliari, gen. Veronese (1528—1588). — Die Carracci. — Taddeo Zuccherò (1529—1566). — Federigo Zuccherò († 1609). — Francesco Barbieri, gen. Guercino da Cento (1590—1666), reichhaltig. — Giovanni Battista Tiepolo 1693—1770). — Pompeo Batoni (1708—1788). — Zeichnungen unbekannter italienischer Meister des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts.

Französische Schule. Jacques Callot (1592—1635). — Claude Lorrain (1600—1682). — Gaspard Dughet (Poussin) (1613—1675). — Eustache Le Sueur (1617—1655). — Antoine Watteau (1684—1721). — Nicolas Lancret (1690—1743). — François Boucher (1703—1770). — Hubert François Gravelot (1699—1773): Entwürfe zu Vignetten u. a. — Charles A. Vanloo (1705—1765). — Jean Jacques de Boissieu (1736—1810).

Spanische Schule. Bartolomé Estéban Murillo (1617/18—1682): Entwurf zu einer Madonna.

C. Handschriften-Malereien.

An die Sammlungen von Zeichnungen schließt sich eine umfangreiche Sammlung von Handschriften-Malereien, die fast alle Epochen und Richtungen dieser Kunstgattung von der Frühzeit des Mittelalters bis zum Beginn des XVI. Jahrh. umfaßt.

Vor Erfindung der Buchdruckerkunst wurden die Bücher geschrieben, gewöhnlich auf Pergament (Handschriften.) Die

Handschriften wurden häufig mit Malereien ausgestattet, die zur Illustration des Textes dienten, oder, wie Randleisten und verzierte große Anfangsbuchstaben (Initialen), nur ornamentale Bedeutung hatten. Man pflegt diese Malereien „Miniaturen“ zu nennen, von „Minium“, einem roten Farbstoff, dessen sich die „Miniaturmaler“ bedienen.

Die Miniaturmalerei repräsentiert einen wichtigen Zweig der bildenden Kunst, der in gewissen Epochen des Mittelalters und in der Frühzeit der Renaissance in hoher Blüte stand. Mit der Ausbreitung der Buchdruckerkunst hört das Anfertigen der Bücher durch Abschreiben auf, und damit erlischt auch bald nach 1500 die eigentliche Miniaturmalerei.

Aus dem Besitz des Kabinetts ist unter zahlreichem Anderen hervorzuheben: Evangelistarium XI. Jahrh. mit dem Bildnis Kaiser Heinrichs IV. — Leben der h. Lucia XII. Jahrh. — Geschichte der h. Benedicta, sog. Trésor d'Origny, reich mit Miniaturen ausgestattet, 1312. — Bibel, geschrieben von Johannes de Ravenna, zweite Hälfte des XIV. Jahrh. Prachthandschrift mit außerordentlich zahlreichen Miniaturen. — Evangelienharmonie des Jacobus Gradenigo von Venedig, angefertigt 1399, mit vielen sehr kleinen, sorgfältig ausgeführten Miniaturen. — Bibel des Grafen von Toggenburg vom Jahre 1411. — Petrarca's Triumphe und andere Gedichte, mit Randleisten und Darstellungen der sechs Triumphe, italienisch um 1450. — Briefe des h. Hieronymus mit einer überaus vortrefflichen Miniatur der venetianischen Schule, um 1475. — In Italien im Laufe des XV. Jahrhunderts gefertigte Handschriften klassischer Autoren mit künstlerischer Ausstattung: Horaz für Ferdinand I. von Neapel geschrieben. — Gasparo Visconti: Romanzo di due amanti mit reizenden Randzeichnungen von Cristoforo Preda um 1475. — Gesangbücher für den gleichzeitigen Gebrauch des ganzen Singchores, daher in größtem Format, ausgeschmückt mit verzierten Anfangsbuchstaben und Malereien, Italienisch XV. Jahrhundert. — Großes Missale (Messbuch), 1520 für Cardinal Giulio de' Medici, den späteren Papst Clemens VII. geschrieben, mit zahlreichen Miniaturen von einem der oberitalienischen Schule angehörigen Künstler.

— Breviarium der Margarete von Simmern, 1482, mit sehr feinen Randzeichnungen. — Eine Anzahl prächtig ausgestatteter Bücher mit figurenreichen Miniaturen der französischen Schule des XIV. und XV. Jahrh., Ritterromane, wie Alexander von Macedonien etc. — Bücher mit zahlreichen Miniaturen der burgundischen Schule des XV. Jahrhunderts. — Andachtsbücher (Breviarien und Horarien), mit Randleisten und Miniaturen zum Teil von hohem Kunstwert geschmückt, der burgundischen und französischen Schule der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörig. — Psalterium des Grafen Karl Wolfgang von Oettingen, 1537, mit Malereien von Hans Schäufolein, etc.

Eine umfangreiche Serie von Miniaturarbeiten in Einzelblättern, herausgeschnitten aus Büchern des XI. bis XVI. Jahrhunderts deutschen, italienischen, niederländischen und französischen Ursprungs. — XIV. Jahrhundert: der h. Michael. — XV. Jahrh. Italienisch: Antonio da Monza: Maria und Anna. — Schule von Murano: der h. Georg. — Liberale di Giacomo da Verona (1451 bis nach 1515): Beweinung Christi. — Niederländisch, Schule des Roger van der Weyden: Kreuzabnahme Christi, für Eleonore, Gemahlin Kaiser Friedrichs III., zwischen 1451 und 1467 gemalt.

D. Illustrierte Druckwerke des XV.—XVIII. Jahrhunderts.

Die etwa 3000 Nummern umfassende Sammlung ist besonders reich an Büchern des XV. und XVI. Jahrhunderts mit Holzschnitten, Kupferstichen und Radierungen. (Vgl. das im Abschnitt über den Holzschnitt Gesagte.) Eine große Anzahl französischer Bücher des XVIII. Jahrhunderts mit Kupferstichen besitzt das Kupferstich-Kabinet durch die Schenkung Bernstein (s. oben S. 222). An diese Gruppe schlossen sich Abbildungswerke mit historischen Darstellungen, Städteansichten u. s. w. Handschriftliche Kataloge liegen im Studiensaal aus.

E. Galeriewerke.

Darunter sind diejenigen Werke begriffen, die Reproduktionen von Gemälden und Handzeichnungen aus öffentlichen und privaten Sammlungen in Buchform vereinigen. Sie bilden eine Ergänzung der Photographieensammlung.

F. Die Handbibliothek,

welche die für die Benutzung der Sammlungen des Kupferstich-Kabinetts notwendige Fachliteratur umfaßt, steht den Besuchern zur Verfügung. Ein handschriftlicher Katalog liegt im Studiensaal zur Einsicht des Publikums aus.

G. Die Sammlung von Photographieen

umfaßt photographische Reproduktionen nach Zeichnungen und Gemälden und hat den Zweck, die Werke der bedeutenden Künstler der großen Kunstepochen vom Mittelalter bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts möglichst vollständig zu veranschaulichen. Besonders reichhaltig vertreten sind u. a. die Entwürfe, Studien und ausgeführten Gemälde einiger Hauptmeister, wie Dürer, Rembrandt, Lionardo da Vinci, Michelangelo, Raphael etc. Die Sammlung ist nach Schulen und innerhalb derselben nach Meistern geordnet.

Vorhanden ist ferner eine „Hilfssammlung“ von photographischen Reproduktionen solcher Stiche und Holzschnitte, die das Kabinet nicht oder nur in unzulänglichen Exemplaren besitzt.

Im Studiensaal liegen verschiedene Sammlungskataloge zum Gebrauch für das Publikum auf, wie z. B. der Katalog der Handbibliothek des Kupferstichkabinetts, Kataloge der illustrierten Druckwerke geordnet nach Künstlernamen und nach Druckorten u. a. m.

Vom Katalog der Bildnissammlung können einzelne Teile den Besuchern auf Verlangen zur Verfügung gestellt werden.

