

GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG DES UNIV.- PROFESSORS DR. FREIH. FR. W. VON BISSING ZU MÜNCHEN

(Nachtrag zu Teil I und II.)

VON HERMANN NASSE.

Die Notwendigkeit eines längeren Nachtrags zu meiner Besprechung von Gemälden aus der Sammlung des Freiherrn von Bissing hat sich einmal deshalb herausgestellt, weil eine Anzahl von älteren Bildern in der Zwischenzeit erst gereinigt werden konnte und zum andern, weil gerade in den letzten Jahren ganz beträchtliche Neuerwerbungen von zum Teil sehr hoher Qualität hinzugekommen sind. Ich darf zu letzterem bemerken, daß bei allen Ankäufen der leitende Gesichtspunkt der ist, nach Möglichkeit da einzutreten, wo Gefahr wäre, daß Kunstwerke ins Ausland gelangten und dem Inlande verloren gingen. Grundsätzlich wird hiebei jede Konkurrenz mit deutschen Museen vermieden. Grundsatz ist es ferner, keine Modesachen zu erwerben und in erster Linie nur in München zu kaufen. Eine etwaige Veräußerung kommt nicht in Frage, es handelt sich in allen Fällen nur darum, die ganze Sammlung, die übrigens nunmehr bald abgeschlossen sein wird, zu ergänzen und abzurunden.

Hier, wie schon früher, bespreche ich nur ältere Gemälde, möchte aber wenigstens darauf hinweisen, daß sich auch moderne Bilder in der Sammlung befinden. Auch von diesen gehörten viele schon der Sammlung Wesendonck. Namen, wie Dreber (3 Landschaften), Canon, Lutheroth, Vautier, Calame, Hildebrand, Waldmüller (Frühling 1863) sind gut vertreten. Von Ihle sind zwei Kopien nach Tizians Assunta und Raphaels Krönung Mariä da. Böcklins Porträt seiner Frau, und die „Herbstgedanken“, Feuerbachs herrliche Skizze von 1858 zu Dantes Tod sind sicher vielen bekannt. Zwei Spitzwegs, ein früher Lenbach und Marées, ein Habermann, Reiser u. a. gehören zu den letzten Neuerwerbungen.

DEUTSCHE MEISTER.

Dem Inn-Salzach-Kreis um 1430 dürfte das schöne Andachtsbild mit dem Gekreuzigten, Maria und Johannes d. E. angehören. — A. K. H. 12. 12. 06. Nr. 65 Abb. I.

Die Farben¹⁾ stehen hell und dünn vor dunklem Hintergrund. Maria trägt einen weißen Mantel über blaßrotem Kleid und weißes Kopftuch, Johannes rotgelbgrünen Mantel über blaßrotem Untergewand. In die braunen Locken sind gelbe Bogen und Linien hinein gezeichnet. Energische Steil- und Knitterfalten brechen die Gewänder, unter denen die Körper nur in leiser Bewegung erscheinen. Der überlange Akt ist mit auffallendem anatomischen Verständnis gegeben. Prall schneidet das knappe Lendentuch in die Hüften, Blutstreifen bedecken den ganzen

¹⁾ Das Bild war stark beschädigt, jetzt ist es trefflich gereinigt. Neu ist nur der Hintergrund und der Streifen Erdboden, entsprechend alten Farbspuren.

Körper, dessen dünne Arme straff gespannt sind. Grünende Reiser bilden die Dornenkrone. Alles ist in die Länge gezogen, spitzig und kantig wie aus flachem Holz geschnitten, aber nicht geziert. Die Finger sind lang und schmal und vom Handgelenk abgebogen. Die Köpfe sitzen breit auf kurzem Hals. Eine befangen träumerische Stimmung geht von dem Bilde aus. Trotz realistischer Einzelheiten. Es wird ein stärker bewegter Ausdruck, als etwa auf alten kölnischen Bildern erzielt. Sehr ähnlich in Farbe und Modellierung ist die um 10 Jahre ältere Kreuzigung aus Mösling des Freisinger Klerikalseminars, die wiederum eine freie Kopie des Altmühldorfer Bildes von 1400 darstellt.²⁾ Eine verwandte aber wohl spätere Stufe ist der Pähler Altar des Nationalmuseums in München.

Einer ganz anders gearteten Zeit gehören zwei (Diptychon) längliche schmale Altartafeln des Auferstehenden und des unter dem Kreuz zusammenbrechenden Christus an. K. H., Nr. 66a und 66b.

Die vielfigurigen, eng ineinandergeschoben derb erzählenden Bilder erinnern an ähnliche Arbeiten der Werkstatt Michael Wohlgemuts. Das gilt von

der in Kulissen steil aufsteigenden Landschaft, von den ängstlichen und harten Abgrenzungen und von der Gruppe der drei Marien, die klein und fern im Tore des Auferstehungsbildes erscheint. Aber die Farben sind trockener und stumpfer,

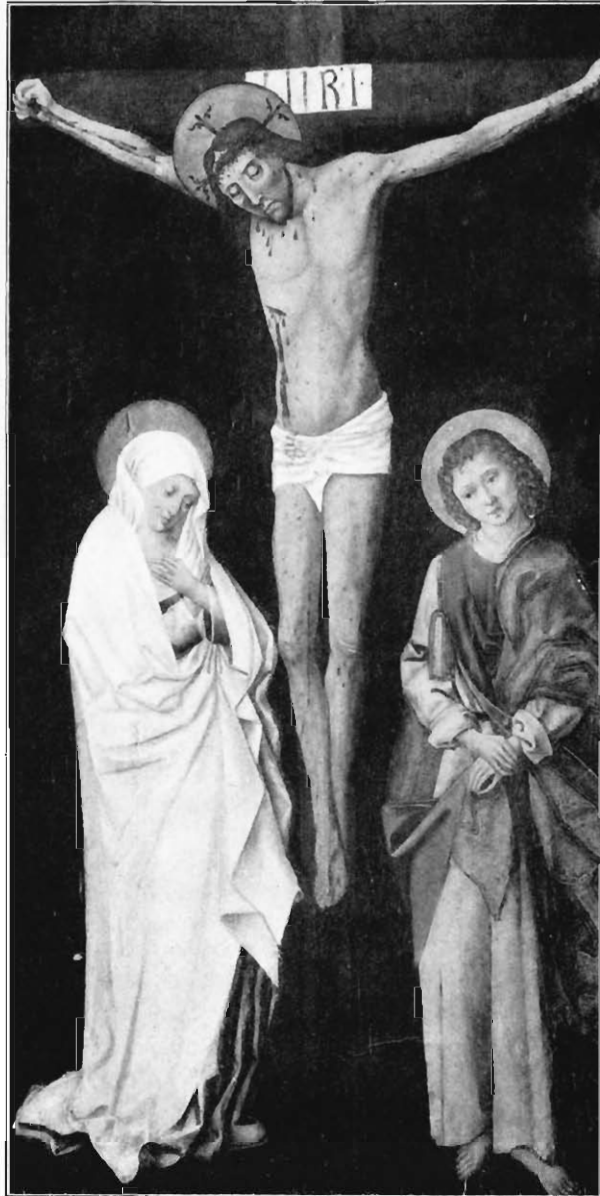


Abb. I. Inn-Salzbach Kreis um 1430: Der Gekreuzigte.

²⁾ Vgl. Semper: Eine Sammlung Alt-Tiroler Tafelbilder im Erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising. München 1896. — Hoffmann: Die Kunstaltertümer im Erzbischöfl. Klerikalseminar zu Freising. München 1907. — Riehl: Studien, im Oberbayerischen Archiv, Bd. 49 S. 79 und 80.

die Zeichnung ist nicht so kraftvoll. Die rein äußerlich erregte Mimik zeigt schlagend, in welchem Gegensatz dieser Maler zu der Formenwelt und Sprache unserer ersten Tafel steht: fränkisch um 1480 (wie z. B. eine ähnliche Auferstehung in Augsburg) dürfte die zutreffende Bestimmung sein.

Erhebliche Schwierigkeiten bereitet die Zuschreibung eines mit dem gefälschten Dürer-Monogramm³⁾ jedenfalls schon in alter Zeit bezeichneten, leider fragmentarischen, aber ausgezeichneten Porträts eines Mannes. (Brustbild)⁴⁾ K. W. 221 Nr. 67 Abb. 2.

Am besten erhalten sind die lebendigen, etwas lauernden und leicht schielenden Augen, deren helle Iris unter den scharfen Brauen hervorblitzt, die Stirnfalten und die durchsichtig und fein gezeichnete weiße Halskrause, sowie die rechte Hand mit dem Rubinring des schwarzgekleideten Mannes im schwarzen Barett.

Selbst wenn das Monogramm alt wäre, hat die Malweise des sicherlich alten Bildnisses nichts mit Dürer zu tun. Fälschte doch nach Eudel sogar der „Meister des Todes“ Dürer-Monogramme! Ist doch bei nachweisbar bezeichneten Bildern Dürers Urheberschaft nicht immer sicher. Manche Eigentümlichkeiten (die Zeichnung der Iris, die der Halskrause, das rötlich-bräunliche Inkarnat) könnten an einen Dürerschüler denken lassen, wie Wolf Traut.⁵⁾ Aber Traut starb schon 1520 und unser Bild ist jünger. Mir scheinen eher schwäbische Einflüsse mit niederländischen und italienischen sich hier zu kreuzen. Ähnlich wie bei dem Hans von Kulmbach zugeschriebenen männlichen Bildnis der Galerie in Oldenburg, das nach Bode Anklänge an niederländische und venezianische Meister zeigt.⁶⁾ Oberdeutsch um 1530 scheint mir das Gemälde sicher zu sein. An den Meister des Todes Mariä, der mehr in Holbeins Art „äußerst solide“ Porträts ausführte, dürfte nicht zu denken sein. Bei dem fragmentarischen Zustande wird die sichere Zuschreibung an einen bestimmten Meister wohl ausgeschlossen sein.

Von mehreren Bildern des „chamäleonartigen“ Imitators C. W. E. Dietrich seien die badenden Nymphen, K. W. 134 Nr. 68, im Geschmack und in der Farbengebung (Tücher in blau, rot und gelb, Inkarnat sehr golden) Poelenburgs als tüchtig bezeichnete Arbeit aus der Spätzeit des Künstlers hervorgehoben. Es gibt eine ähnliche Radierung Dietrichs von 1744 (weniger Figuren).⁷⁾

Dietrich und nicht etwa Isaak oder gar Adriaen Ostade ist auch der Ur-

³⁾ Auf dem goldbraunen unten abschließenden Streifen. Das D. verschwand allerdings bei Anwendung eines milden Putzwassers, während das A. (schräg) nicht wich. Möglicherweise ist schon im 16. Jahrh. nachgeholfen worden.

⁴⁾ Rückseits handschriftliche Inschrift: „ALBERTO DURO dipinxit questa tavola come accetta la marca sotto posta laquale bench alquanto consumta vedesi nondimeno essere la marca d'ALBERTO DÜRER a tutti nota“.

⁵⁾ Vergl. dessen Char. u. dessen Erhalt. bez. Porträts bei Christian Rauch: Die Trauts. Straßburg 1904.

⁶⁾ Bode: Die Großherzogl. Galerie zu Oldenburg. Wien 1888, S. 80 Abb.

⁷⁾ J. F. Link: Die von C. W. E. Dietrich radierten u. s. w. malerischen Vorstellungen. Berlin 1846. Nach K. W. war unser Bild für den Dichter Usteri gemalt und bis 1860 im Besitze dieser Familie zu Zürich.

heber der guten Kopie nach A. Ostade: Die Dorfmusik, K. W. 225 Nr. 69 (dort als Isaak Ostade).

Neben dem Fiedler (grau) mit Schlapphut (nach rechts) steht links ein zwergartiger Dudelsackpfeifer (rote Mütze mit weißer Feder). Ein rauchender Bauer mit Knabe und Mädchen hören zu. Rechts noch ein kleinerer Knabe. Im Tor



Abb. 2. Oberdeutsch um 1530: Porträt.

der Schenke lehnt eine Frau in Unterhaltung mit einem Bauer. Links vorne steht ein reifenumwundenes Faß. Alles unter hohem Bogen, an dem sich links Ranken mit blauen Blättern hinauf bis zu den hohen Bäumen (rechts) ziehen. Den Hintergrund schließt dichtes, in der Form sehr unklares Gesträuch. Die überall lebhaften, fast grellen glatten Kolorierungen kommen so bei keinem der Ostade vor. Es fehlt auch jener weiche, warme Grundton, der Ostades Arbeiten ihren eigentümlichen Stimmungsreiz verleiht. Die Farben folgen ohne Übergang aufeinander. Die Zeichnung ist die des 18. Jahrhunderts, der schlechte

Hintergrund ist freie Erfindung des sonst so geschickten Kopisten. Kopistenarbeit ist auch das Übertreiben von Äußerlichkeiten (die blinkenden Zähne, die blitzenden Augen). Zweifellos geht aber unsere Kopie auf ein Original A. Ostades zurück. Das nur im Format abweichende Gemälde (kleiner) Dietrichs in Stuttgart stimmt völlig überein.⁸⁾ Genau so im selben Sinne ist der bekannte Stich von J. G. Wille: „Die wandernden Musikanten“, der 1764⁹⁾ nach dem Originalgemälde Ostades von gleicher Größe gestochen wurde.¹⁰⁾ So ist unser Bild wohl eine Replik Dietrichs nach dem mir nicht bekannten Original Ostades. (Dessen Radierungen sind alle völlig abweichend.)¹¹⁾

Voll bezeichnet und 1675 datiert, also eine frühe Arbeit, ist ein hübsches Damenporträt von G. Kneller K. W. 193 Nr. 70. Der nackte rechte Arm liegt quer über dem gelblichen Mieder. Der stark vom Körper nach links abgewandte Kopf scheint beunruhigend verdreht. Im rechten Ausschnitt wird ein herbstlicher Park sichtbar. In den Farben herrscht ein trübes Blau und Weiß vor. In seiner kühlabweisenden Haltung wirkt dieses Bildnis wie ein Vorläufer der großen Nachfolger Knellers im Portraitfach, wie Romney oder Raeburn. — In den Anfang des 18. Jahrhunderts fällt eine sonnige Abendlandschaft des bei uns recht seltenen Böhmen Johann Jakob Hartmann. K. W. 163^{1/2} Nr 71, Bäume und Gräser wachsen auf hohen moosbedeckten Felsendolomiten (links). Ein altes Städtchen liegt rechts am stillen See. Kleine Figurenstaffage. Die flüchtige, tupfende Zeichnung des Laubes und der sehr helle goldige Hintergrund sind dem Künstler, von dem sich Landschaften und Historienbilder namentlich in Wien und Prag befinden, eigentümlich. — Erwähnenswert ist hier auch eine entfernt an Tiepolo gemahnende Skizze zu einer letzten Kommunion des heiligen Hieronymus von dem durch Deckenmalereien bekannten Joseph Gregor Winck. K. W. 328 Nr. 72. Es ist vollbezeichnet und in hellen, weißen grünlichen Farben, von denen nur das Knallrot des Altar baldachins etwas unvermittelt absticht, gehalten.

Interessant ist ein kleines gutes Porträt des jungen Winkelmann von Angelika Kaufmann. K. W. 190 Nr. 73. Ihre in Rom entstandene Radierung ist zwar ganz anders, doch ist an der Identität des Dargestellten nicht zu zweifeln. Erworben wurde das Bild in einer Zeit, zu der man für Arbeiten Angelikas keine Preise zu zahlen pflegte.

Zum Schlusse der deutschen Gemälde ist noch ein vortreffliches Brustbild Rafael Mengs (nach rechts auf starkem Pappkarton) von dem zur Zeit sehr gesuchten Anton Graff, K. W. 156 Nr. 74 Abb. 3 erwähnenswert. Die rechte Seite des hübschen Jünglings mit den schon leicht ergrauten Locken, mit den

⁸⁾ 47×38. Unser Bild 80×63, beide auf Leinwand.

⁹⁾ B. Blanc: Manuel Nr. 52.

¹⁰⁾ Nach Link ist der Stich von Wille mit einigen Abänderungen im Gegensinn von Dietrichs Originalstich. Er wird bei L. unter Nr. 80 „die wandernden Musikanten in Ostades Manier“ angeführt.

¹¹⁾ Bez. eines anderen, als „A. Ostade“ i. K. H. erworbenen vortrefflichen Bildes: „Die Dorfschule“, das ich dem A. Victoryns zuschreibe, darf ich auf meine Zeilen im Heft 8 der Monatshefte für Kunstwissenschaft v. 1911 S. 371 verweisen.

seelenvollen Augen und dem leise geöffneten Mund liegt ganz im Schatten. Die Ähnlichkeit mit dem Selbstbildnis Mengs in München (P. N. 1433) ist überzeugend. Auch dort der freie Halsausschnitt mit der leisen Kropfbildung. Die einfache Stellung des in schärfster Rundung in hellen, flimmernden pastosen Farben aus dem hell-dunkel herausgehauenen Antlitzes (Büste und Draperie sind vernachlässigt) sind nach Muther¹²⁾ diesem Bildnismaler, der besonders für Physionomien begabt war, eigentümlich.

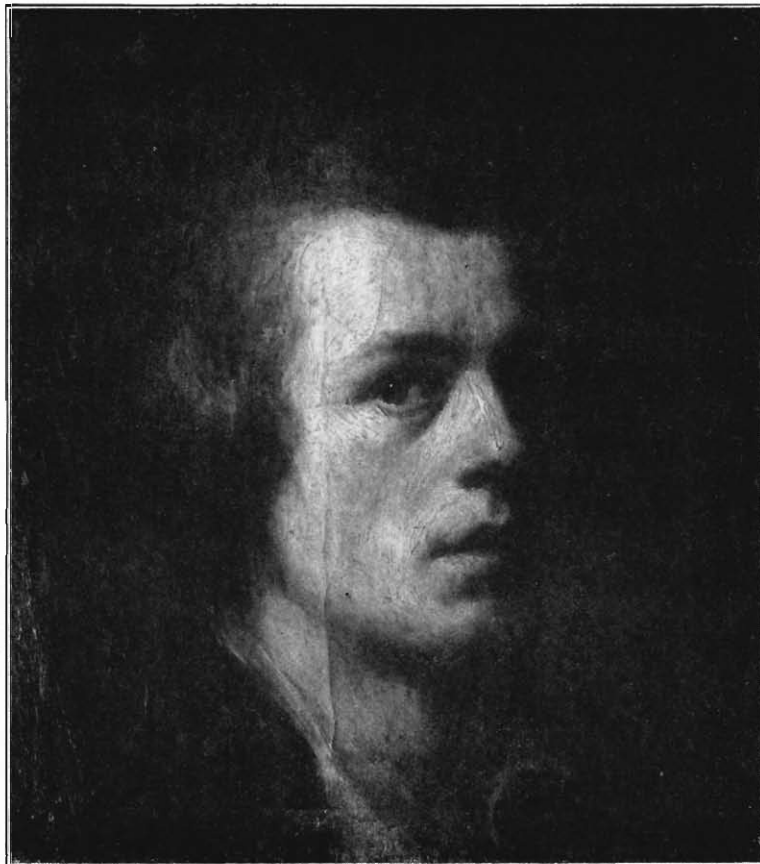


Abb. 3. Anton Graff: Bildnis Rafael Meng's.

NIEDERLANDER.

Wie dem Kreuzigungsbilde der Berliner Galerie (der Gekreuzigte, Maria und Johannes nebst zwei heiligen Bischöfen, dazu ein Flügel in Berlin, der andere in Bonn) von einem Nächstfolger des Dirk Bouts, liegt auch einer durchaus ähnlichen Komposition (ohne jene beiden hl. Bischöfe), die als „R. v. d. Weyden“ im K. H. erworben wurde, Nr. 75, jenes dem Dirk Bouts zugeschriebene

¹²⁾ R. Muther: Anton Graff, Leipzig 1881. Weder hier noch bei Waser (Anton Graf von Winterthur: die Bildnisse des Meisters, 1903, noch anderswo ist das Bild erwähnt. ...

Original aus der Sammlung Thiem in Berlin zugrunde. Nur Einzelheiten sind abweichend. Die Figuren, besonders die Falten, sind spitzer und bewegter und auch länglicher. Hinter den kahlen Hügeln von Golgatha werden nur wenige Türme und Tore einer tiefer liegenden Stadt sichtbar. Blaue Berge schließen hier den Horizont, über dem ein heller Abendhimmel steht. Das Lententuch ist anders geknüpft, auch fehlt der Totenschädel. Die Farben sind ganz ähnlich, nur etwas freundlicher. (Maria: dunkelgrün, helles Untergewand, weißes Kopftuch. Johannes:



Abb. 4. C. Engelbrechtsen: Der hl. Christophorus.

blaßroter Mantel, rotes Gewand, gelbbraune Locken. Kreuz dunkelbraun. Inkarnat braungelb. Boden grau.) Der Akt ist derb und gedrungen. Der Gesichtsausdruck ist mürrisch ernst, alle Figuren kleben am Hintergrund.

Mir scheint die gleiche Hand vorzuliegen, die jene Kopie in Berlin geschaffen hat. Unser Bild ist entschieden von besserer Qualität, die sogar an Albrecht Bouts denken lassen könnte. Verwandt scheint mir auch der Stil des Meisters des Marienlebens, der wohl auch von Dirk Bouts abhängt.

Ein Glanzstück der Sammlung ist der heilige Christophorus, K.H. Nr. 76 Abbildung 4, den Dülberg¹³⁾ mit Recht dem C. Engelbrechtsen zuweist. Daß

¹³⁾ Mündliche Mitteilung.

ein Lukas v. Leyden nahestehender Meister ersten Ranges in Frage kam, war mir außer Zweifel. Für Engelbrechtsen eigentümlich ist die kapriziöse, kokette Art, wie die roten Mantelenden des Christoph (blau-grüner Rock über weißen Hosen) auf dem Wasser schleppen, wie die Astlöcher und die gespaltene Rinde des grauweißlichen bizarr gedrehten Baumes, wie die amüsanten Wurzeln und die neckigen Gräser und Pflanzen gebildet werden. Hinzu kommt eine recht lebendige Schilderung von Einzelheiten (die dunkelgrüne Sprossenleiter, die aufgesteckten Töpfe an dem kuriosen Einsiedlernest im Baumeswipfel) und der Episoden (der Walfisch¹⁴⁾, den sie mit Leitern besteigen, den sie aufschneiden, für den sie Trantonnen herbeischaffen, der einsam fischende Reiher und der koboldartige Eremit, der in der Eile nur eine weiße Kapuze übers zerfetzte Hemd hat werfen können). Die formenreichen hellen Felsen bedecken gelbgrüne Matten. Das Wasser ist trüb graublau, das schwere Gewölk grauschwarz und der lange Baumast

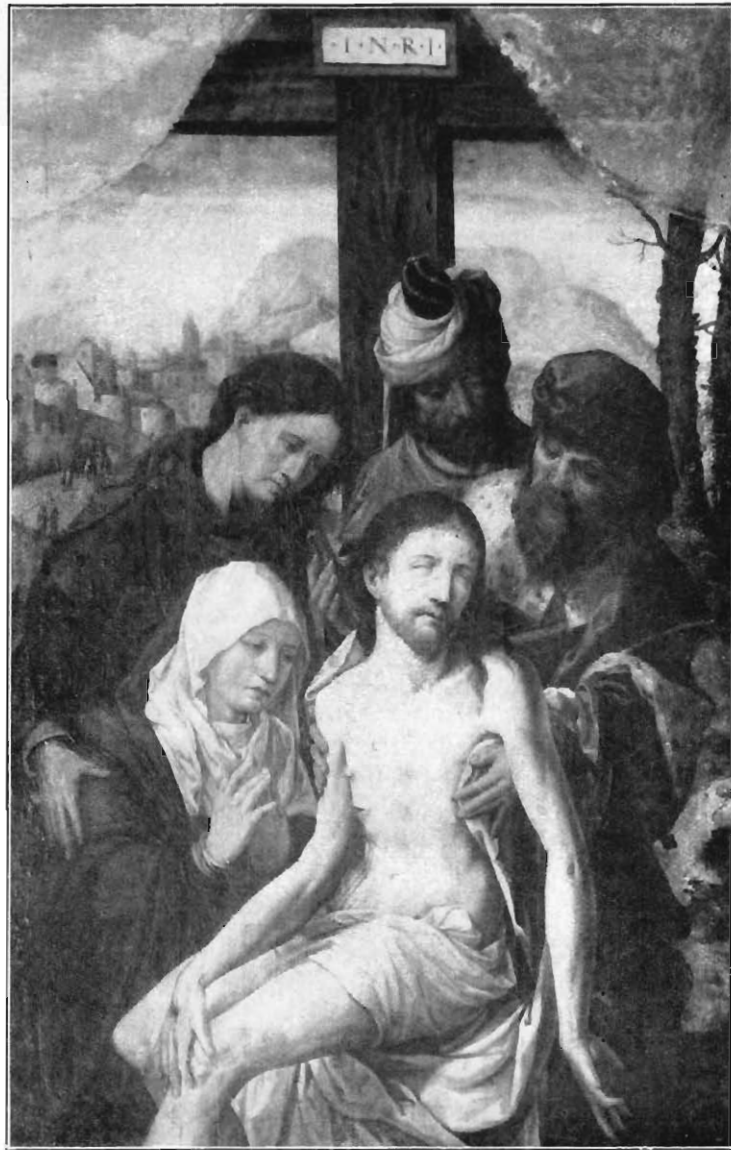


Abb. 5. Lambert Lombard: Abnahme vom Kreuz.

kräftig olivgrün. Ähnliche Farben und Formen zeigen die „Berufung des Matthäus“ (Berlin) und die beiden Bilder in Wien („Geschichte des Hauptmanns

¹⁴⁾ Man denkt an jen. Ereign. in Bergen op Zoom und Dürer 1520. Vielleicht ein Anhalt für genaue Datierung.

Naemann“ und das „Schlangenvunder“ bei Freiherrn v. Schlichting in Paris.) — Die Bestimmung des folgenden Bildes: Kreuzabnahme¹⁵⁾ A. K. H. 25, 40, 4 Nr. 68 (dort Q. Massys) Nr. 77 Abb. 5 führt in sehr strittiges Gebiet. Nur ein niederländischer Romanist kann in Frage kommen und zwar wohl sicher die Werkstatt des Lambert Lombard, dessen Aufenthalt in Rom Helbig¹⁶⁾ bezeugt. Vielleicht der Meister selbst. Die Farben sind trüb, aber kräftig; bläulicher Grund. Das Inkarnat ist sehr braun, nur der Akt weißgelb. Maria trägt weißes Kopftuch und olivgrünes Kleid, Johannes (dichte braunrote Haare) dunkelroten Mantel, Joseph einen roten Turban und Hermelinpelz, Nikodemus blaugrünliche Kleidung. Das Bahr- und Lendentuch ist bläulichweiß. Eckige Überschneidungen, aufdringliche Einzelheiten (die Tränen, die Nägel und die gespreizten Gelenke) fallen auf. Ähnlich ist die Landschaft der „heil. Familie“ in Wien (allerdings bestritten) mit den kleinen Nebenfiguren. Die Figuren selbst gleichen der „Anbetung“ in Wien, die Helbig¹⁷⁾ Lombard zuschreibt. Parallelen zu den Lombardschülern A. Key und Floris lassen sich auch entdecken.

Doch scheint das Bild schon der Mitte des 16. Jahrhunderts anzugehören.

Ein bezeichnetes hübsches Bild von P. Brueghel dem Jüngeren, K. H. Nr. 78 Abb. 6 „Frühling“ zeigt in kräftig derben Lokalfarben im Vordergrund Landleute mit Gartenarbeiten jeder Art beschäftigt (Pflanzen, Graben, Okulieren etc.) während im linken Hintergrund vor Häusern am Flußufer in kleineren Figuren eine derbe Tanzbelustigung sich abspielt. Die unbelaubten Bäume stehen in erster Blüte. Das sehr gut erhaltene Bild ist oft gestochen worden und geht auf ein schon 1570 im Verlag von H. Cock von Peter van der Heyden¹⁸⁾ gestochenes Original des alten Brueghel zurück. Eine Zeichnung zu letzterem, bezeichnet und datiert 1565, soll aus Versteigerung Miehtke 25. 4. 06 zu G. Eisler nach Wien gelangt sein. Im Verlag von C. Vischer & P. Schenk jun. ist unser Bild ebenfalls mit geringen Abweichungen gestochen worden.¹⁹⁾

Ein Bauerndorf von Teniers dem Älteren K. W. 277, Nr. 79 ist stark abgerieben und macht daher einen in den Farben etwas trüben und stumpfen Eindruck. Ein alter Bauer mit Spaten auf der Schulter und einen Krug in der Hand verläßt in Begleitung seines bellenden Hündchens den Hof, wo die Bäuerin am Spinnrocken sitzt. Eine Magd wird in der Haustüre sichtbar. Viele Hühner, ein Schweinekoben und allerlei Gerät. Nach dem fernen Kirchdorf des Hintergrunds gehen drei Leute. In den Farben rot, weiß, gelb und braun.

Bezeichnet und 1625 datiert ist eine ausgezeichnete Landschaft mit Tieren und dem heil. Hieronymus von Roland Savery. K. H. Nr. 80 Abb. 7. Links

¹⁵⁾ Rückseite ein Zettel: „Collection du Cardinal Fesch de Malmaison: DUERER ALBRECHT! sujet biblique, une des meilleures oeuvres du maître, fort interessante, signé en cruce, provenant de la collection du Lord DUDLEY“. Ferner ein rotes Siegelwappen mit den Buchstaben: D. K.

¹⁶⁾ Helbig: La peinture au pays de Liège, Lüttich 1876.

¹⁷⁾ Bei Helbig ist eine nicht unähnliche Zeichnung einer Kreuzabnahme (Duval, Lüttich) abgebildet.

¹⁸⁾ Vergl. Bastelaer: Les Estampes de P. Brueghel l'Ancien.

¹⁹⁾ Nagler monogr. I S. 959 Nr. 12.

eine große Löwengruppe, fauchend und fressend vor ihrer Höhle, in der Mitte ein Giessbach im zerklüfteten felsigen Waldtal (weiße Tupfen deuten die Gischt an), unter hellen weißgrünen Felsen eine kleine Holzhütte mit dem Heiligen in Bußübung. Kämpfende Kraniche, ziehende Wildgänse und plappernde Papageien beleben das Bild. Am trübblauen Himmel steht blauweißes Gewölk. Die harten gelbbraunen Lokalfarben der Löwengruppe heben sich scharf von dem für S. (nach Curt Erasmus) so bezeichnenden drei Gründen in Braun, Grün und



Abb. 6. P. Brueghel d. J. Frühling.

Blau. Das Bild ist bei Erasmus nicht erwähnt. Ein ähnliches Bild, datiert „1630“, befindet sich in der Sammlung Matsvansky in Wien. — Ein hochinteressantes frühes Bild des seltenen Abel Grimmer, bezeichnet und datiert 1595: „Turmbau zu Babel“, K. H. Nr. 81, behalte ich einem Sonderaufsatz vor, da zur Zeit eine photographische Aufnahme unmöglich war. — Hier stelle ich an den Schluß der vlämischen Bilder noch eine schöne etwas beschädigte Skizze von P. P. Rubens: Teufelsaustreibung, nicht im K. W.; (später von W. erworben). Nr. 82. Ein Kapuziner beugt sich über ein in Krämpfen liegendes und schreiendes Mädchen. Es windet sich in den Armen des Vaters. Sein rotes Kleid ist tief heruntergerissen, so daß das weiße Hemd sichtbar wird. Die Augen sind verdreht, und der Mund ist weit geöffnet. Links wirft sich die schwarz gekleidete Mutter über

ihr Kind. Noch weiter links sieht eine etwas erschreckend lange schwarze Spukgestalt von einem Postament herab entsetzt der Szene zu, die in einem hohen hell verschwimmenden Chor einer barocken Kirche spielt. Chorknaben mit Kerzen und Fackeln assistieren. Nach oben entweicht der Dämon in Gestalt eines vielköpfigen schwarzen Drachens. Alles ist nur flüchtig auf gelbgraulichem Grunde in Pinselvorzeichnung und in wenigen leuchtenden Lokalfarben, von denen besonders das charakteristische Rot des Baldachins links oben mitspricht, wundervoll großzügig und mit packender Wucht vorgetragen. Der Gesamtton ist dunkel. Ähnlich ist der Chor, die Altardraperie und der Dämon auf der Skizze zu dem „Wunder des heil. Ignatius“ (Rooses 454) behandelt. Den dämonischen, an Goyas Gespenstererscheinungen erinnernden Mann finden wir auf dem Bilde des Wunders des hl. Franz Xaver (Rooses 432) und die Mittelgruppe auf dem Gemälde in Genua: „Wunder des heil. Benedikt“ (Rooses 455). Überraschend ähnlich (die Vorzeichnung, das Weiß und Rot in den Lichtern) ist die Skizze zur Apotheose Jakobs des Ersten (Wien, Akademie). Ebenso die Skizzen dort zu den verbrannten Deckengemälden für die Antwerpner Jesuitenkirche und schließlich jene Allegorie auf Heinrichs IV. Sieg bei Courtras (Lichtenstein).²⁰⁾ Auch stimmt die Art, wie die Lichter in Weiß erhöht werden, die kräftige Betonung der Umrisslinien und das Durchscheinen des Grundes überein mit den Skizzen zum Zyklus der Gemäldegalerie der Maria von Medici.²¹⁾ (München.)

HOLLÄNDER.

Die Reihe der holländischen Landschaftler des 17. Jahrhunderts eröffnet ein Meisterwerk allerersten Ranges. Weicher, flimmernder Dunst, den die Feuchtigkeit des nahen Meeres tränkt, und jenes zitternde Licht, dessen Wechselspiel tiefziehende Wolken bedingen, liegt auf der weiten Hügelandschaft, die ein köstliches Werk Jan Vermeers d. Ä. von Haarlem darstellt. K. H. Nr. 83 Abb. 8.²²⁾

Graues Gewölk spiegelt sich in der Bucht. Das vorwiegende kräftige Grau und Braun geht in ein dunkles Grün über, da wo die Mühle und die Burg auf kleinem Hügel stehen. Die Farben werden dünner und zerfließender, dort wo die weißverschleierte Sonne über der ruhig atmenden See liegt. Ich wüßte diesem Bilde nur wenig andere zur Seite zu setzen. Am nächsten steht ihm die Landschaft bei Lichtenstein und der „Blick von den Dünen“ in Dresden.

Mit Vorbehalt schreibe ich eine gute Tiberlandschaft mit dem Sorakte im Hintergrund, Hirten und Herden im Vordergrund, die 1860 in Rom erworben wurde, dem jüngeren Jan Vermeer. K. W. 205 Nr. 84 zu.

Ein gutes Galeriestück ist die kleine Landschaft von Roelof de Vries. K. W. 322 Nr. 85.²³⁾ Große alte Bäume, Holzzäune und Hütten spiegeln sich im Kanal.

²⁰⁾ Die Lichtenstein-Galerie, Wien 1896. „Die Unmittelbarkeit der Empfindung und die entzückende Frische“ usw. die B. dort hervorhebt, fühlt man auch hier.

²¹⁾ Siehe darüber K. Großmann: Der Gemäldezyklus der Maria von Medici von P. P. Rubens, Straßburg 1906 (insbesondere die Skizze: „Heinrich übergibt Maria die Regierung“).

²²⁾ Ein Zeugnis Hofstede de Groot's bestätigt die Echtheit (auf der Photographie).

²³⁾ Früher in der Sammlung des russischen Gesandten Novikoff in Wien, der es von Menzikkoff erhalten hatte. (Bemerkung im K. W.)

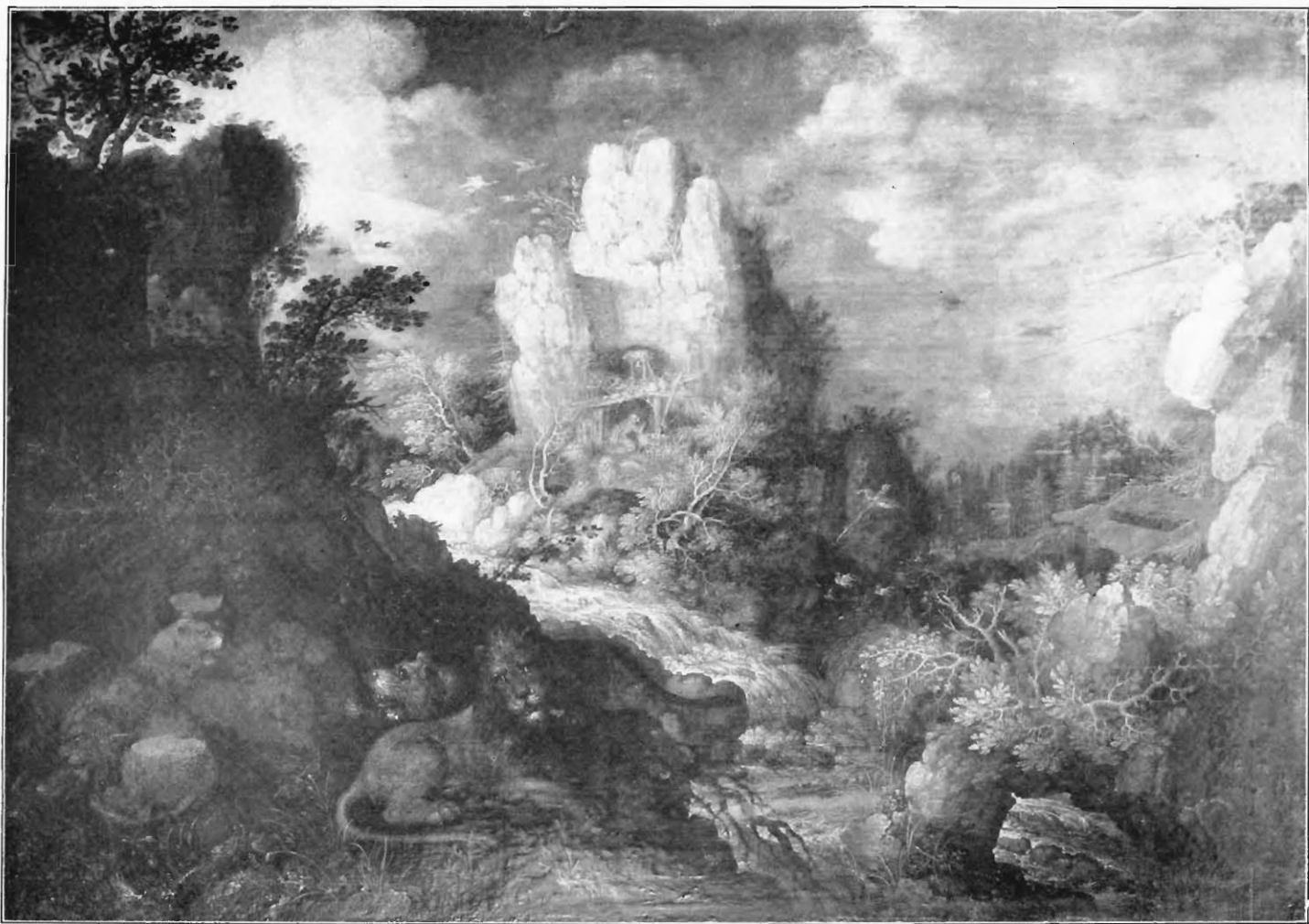


Abb. 7. R. Savery: Landschaft.

Vorn im Boot ist ein rotgekleideter gebückter Mann mit einem kugelrunden Faß beschäftigt. Weiter zurück ein zweites ähnliches Boot. Die braunroten, grünlich-bräunlichen Farben lassen überall das Holz durchschimmern. Die grünlich gelbliche Tüpfelung erinnert an Decker. (Ähnlich zwei Landschaften bei Städel.)

Von M. Withoos, der sonst mehr als Stillebenmaler bekannt ist, ist ein bezeichnetes Bild mit Mühle und Wasserfall, das früher als „Everdingen“, mit dem es allerdings manche Ähnlichkeit hat, angeführt war, da. K. W. 145 Nr. 86. In der Sammlung Figdor in Wien befindet sich eine ziemlich übereinstimmende, bezeichnete Landschaft mit Schleuse und Wasserfall. — Auch ein schönes kleines Bild aus der Schule des A. Both. K. W. 107 Nr. 87: drei Fischer am Bergbach, in italienischer Felsenlandschaft von der Abendsonne beleuchtet, sei erwähnt. Ob eine sehr solide und sehr gute Landschaft, wie manche wollen, wirklich von Jan Wynants, K. W. 334 Nr. 88, herrührt, bezweifle ich. Ein Buchfink sitzt auf dem grellbeleuchteten abgestorbenen Eichenaste links. Unter grünen Eichen hält ein Reiter auf einem Schimmel. Kleinere Figuren hier und in der in Felder abgeteilten Weidenlandschaft. Mir scheinen die Sprünge und gewisse kokette Eigentümlichkeiten eher auf einen jüngeren Meister hinzudeuten. Allerdings spricht die gute Provenienz (Sammlung Hirscher) und die, wohl nicht ganz unverdächtige, Bezeichnung und Datierung (1656) sehr für das Bild. — Eine früher „Elsheimer“ genannte Landschaft, K. H. Nr. 89 Abb. 9 gebe ich mit Vorbehalt dem seltenen Dirk Dalens. Nur wenige rote Blumen erhellen den fast schwarzen Busch im sehr harten Vordergrund. Dann wird alles weicher, der Boden hellgrün und weißlich. Die in allen Farben punktierten Blätter bilden höchst eigenartige, runde weiche Kugeln, aus denen zarte Zweige treiben. Im Hintergrund werden die Farben immer dünner und lichter. Der Bolus scheint durch. Es ist eine eklektische Arbeit, die holländische und italienische Elemente vermischt. Die bezeichnete „Felsengrotte“ Troyens in Kassel erinnert auch an unser Bild, ebenso eine „Ruinenlandschaft“ in Göttingen und eine Landschaft in der Galerie Harrach (Wien), die dort Jan Wouwermann heißt. Nicht von Weenix, sondern eher von van Aelst ist ein kleines Bild mit zwei an Schnüren hängenden toten Rebhühnern, K. W. 326 Nr. 90. Von dem kalten gelbgrünlichen Grund hebt sich das weißgrau, rotbraune Gefieder ab. „Rebhuhn und Haselhuhn“ in Stuttgart und Bilder in Karlsruhe, Berlin und Schleißheim sind ähnlich.

Von Eduard Colyer behandeln zwei Bilder die Eitelkeit alles Vergänglichen. K. W. 119 Nr. 91 zeigt einen aufgeschlagenen Flavius Josephus, Violine mit gesprungener Seite, Flöte, Taschenuhr, verlöschender Kerze, Globus, Sanduhr und das Selbstporträt des Künstlers auf Staffelei mit dem Spruch: „Vita brevis ars longa.“ Das Zweite, K. W. 120 Nr. 92, mit lorbeergeschmücktem Totenkopf auf umgestürzter Krone, Zepter, Medaille und ähnlichen Sachen bringt den Vers: „Nemo ante mortem beatus dici potest“ und am Sockel den Spruch: „finis coronat opus.“ Voll bezeichnet ist der „kleine Dieb“ von H. M. Sorgh K. W. 268 Nr. 93. Der Schläfer neben dem grauen Faß trägt blaues Wams, gelbe Hosen und



Abb. 8. Jan Vermeer v. Haarlem d. Ä.: Landschaft.

lange grüne Strümpfe. Sein Genosse (quer liegt er neben dem Faß schlafend über einem Holzbock) ist grau gekleidet, der Dieb bräunlich. Der Hintergrund ist glatt hellgrau-braun. Die glasigen dünnen Farben lassen den Grund durchscheinen. In dieser Kolorierung unterscheidet sich Sorgh schon äußerlich von Brouwer, an den er oft erinnert.

Die Ruhe nach der Jagd von Jan Miel, K. W. 208 Nr. 94 ist leider schlecht erhalten. Ganz rechts im Vordergrund lagert im roten Rock ein Jäger, der seinen Hund füttert. Ein zweiter im gelben Lederwams kniet am Boden, um seine



Abb. 9. Dirk Dalens: Landschaft.

Sporen zu befestigen. Die Hauptperson ist eine hübsche Amazone in Blau, die sich auf ihr Jagdgewehr stützt. Pferde im Hintergrund.

Besser erhalten ist ein schöner Mieris: Vertumnus und Pomona, K. W. 210 Nr. 95.

Eine häßliche Alte am Stock gehend, im langen rostroten Mantel über gelbbraunem zerlumpten Kleid überreicht der jungen Schönen, die ihren linken Arm auf ein Postament lehnt, einen kupplerischen Brief. Die Dame trägt tiefblaues Samtkleid, dekolliert, mit kurzen weißen Ärmeln. Von ihren Schultern fällt ein rötlich violetter Schal; der Fußboden mit dem brillant hingemalten Stilleben ist marmoriert. Wäre nicht die kalte Färbung, so wäre man versucht,

hier an C. Netscher zu denken. Van Geel, der ähnlich malen soll, kenne ich zu wenig.

Ein ganz früher Philipp Wouwermann, im bräunlichen Gesamtton und mit rotglühendem Abendhimmel, an dem Gewitterwolken stehen, ist die Pferdeschwemme K. W.

288a Nr. 96. Ein Knabe auf einem Schimmel sucht den Braunen daneben ins Wasser zu treiben. Aus den Fluten tauchen die braunen Oberkörper Badender auf, rechts in der Ferne ein Boot und Häuser. Ähnliche Arbeiten befinden sich in Leipzig und Aschaffenburg.

Von A. de Vois stammt das Porträt eines sitzenden Gelehrten, K. W. 318 Nr. 97 Abb. 10, das außer dieser Bezeichnung noch eine Signatur von anderer Hand: „Vincenzo Carros 1696“ trägt. Der Mantel ist gelb, die Perrücke dunkelblond. Die Reliefs am Sockel und in der Nische der grauen Hauswand, die Statue im Park erklären uns Beruf und Persönlichkeit des Dargestellten, des „Kunstliebhabers, Sammlers und Dilettanten“



Abb. 10. A. de Vois: Bildnis eines Gelehrten.

v. Carros, Kanonikus und Historienmalers. Ein 1677 datiertes Porträt von Vois bei Städel (192a) ist in der Malweise und Tönung so übereinstimmend, daß ein Irrtum ausgeschlossen ist, zumal A. de Vois bis 1698 lebte.

Von Govert Flinck ist ein Philosophenpaar da: K. W. 149 Nr. 98 („Der Ernst“) und K. W. 150 Nr. 99 (das „Lachen“). Beide sind in F.'s später heller und akademischer Manier gemalt. Grell sticht der runzlige Kopf des Aelteren, der

sich auf einen Stock stützt, vom dunklen Grund. Der Jüngere, dessen weißgelbliches Hemd die Brust und die muskulösen Arme freiläßt, hält einen Zettel in der Rechten: „visu omnia digna“.

Außerhalb der historischen (übrigens nicht streng eingehaltenen) Reihenfolge stelle ich nunmehr an den Schluß der Holländer eine große Seltenheit, nämlich die schöne Skizze zu einer Auferweckung des Lazarus von Rembrandt, K. H. Nr. 100 Abb. 11.

Sie soll in „onze kunst“ von Dr. Hofstede de Groot publiziert werden. So erübrigen sich hiezu nur noch wenige Ausführungen. Die Skizze zu der bekannten Radierung der sogenannten großen Auferweckung, die nach Bode²⁴⁾ wohl nicht später als 1632 entstanden ist, ist in braunen, weißgrauen und goldbraunen pastosen Farben gehalten. Der sehr lichte goldige Ton und die sehr freie großzügige Pinselführung brachten mich auf die Vermutung, es handele sich vielleicht um eine Erinnerungsskizze, etwa 1637 bis 1642 entstanden. Doch hat die frühere Datierung weit größere Wahrscheinlichkeit, zumal nach Bode Rembrandt zu vielen seiner Radierungen Erfindung und Entwurf selbst gab, die Ausführung aber seinen Schülern überließ. So sind denn auch mehrere der uns bekannten Skizzen als Radierungen ausgeführt worden, z. B. „Joseph erzählt seine Träume“ (Six), „Christus vor Pilatus“ (London NG) und die „Predigt Johannes des T.“ (Berlin). Die Radierung B. 73, nach Bode eine Umgestaltung des einzigen bekannten Bildes gleichen Themas der Versteigerung Jerkes, deren es 10 Zustände gibt, ist nun von vielen ganz bestritten, von anderen nur als eine Schülerarbeit oder wenigstens als nur zum Teil eigenhändig anerkannt. Wieder andere halten sie für nach einem Gemälde de Wedts gefertigt. Mir scheint unsere interessante Skizze diesen Streitpunkt dahin zu klären, daß die Radierung, wie schon Bode will, unter allen Umständen in Entwurf und Erfindung auf den Meister selbst zurückgeht. So behält auch die These Bodes recht, daß „das Theatralische“, das hier erheblich gemildert erscheint, das „chargierte“ im Ausdruck und die phantastische Staffierung (in der Skizze kaum angedeutet) dem Zeitgeschmack entspricht. Von den bei Bode angeführten Skizzen zu Radierungen ähnelt die „Kreuzabnahme“ in grau und braun in London unserer am meisten. In der Komposition und in der Art, wie die Figuren unvermittelt nebeneinander gestellt sind, stimmt die Skizze bei Six sehr überein. Im selben Sinne ausgeführte Radierungen kennen wir auch.²⁵⁾ In den Inventaren (schon in dem Rembrandts um 1656) werden überall zwei verschiedene Oelgemälde unseres Themas, darunter jene auf 600 fl. taxierte, erwähnt. Sollte unsere Skizze ein Entwurf zu diesem verschollenen Bild sein? Alle bekannten Handzeichnungen²⁶⁾ sind ganz verschieden. Abweichend ist auch de Wedt's Auferweckung des Lazarus zu Darmstadt, wie jene andere in St. Petersburg. Dagegen, daß es sich hier etwa um eine Kopie nach einem Original

²⁴⁾ Bode, Rembrandt-Werk.

²⁵⁾ Unsere Skizze ist im selben Sinn, aber erheblich kleiner (25,2 × 16,5). Es sind 12 Figuren, auf der Radierung 14. Dort wird die Handlung eingerahmt, hier werden wir mitten in sie hineingeführt. Es fehlen Waffen und Trophäen.

²⁶⁾ Vergl. Hofstede de Groot: die Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem 1906.

oder gar um eine direkte Fälschung handle, spricht ganz unbedingt die hohe künstlerische Qualität, die in der Abbildung in keiner Weise zum Ausdruck kommt. Christi Haltung ist weit strukturgemäßer, weicher und zusammengekommener als auf der Radierung. Die Hand greift hier nicht nach der Wand, die Verkürzung dieser so lebendigen Hand ist überzeugend, der geneigte Kopf ist von größtem unmittelbaren Leben. Wie aus schwerer Ohnmacht erwachend blickt Lazarus geblendet ins Leere, während ihm die Schwester innig zjubelt. Wie echt wirkt der Schrecken der Zuschauer. Man vermißt kein einziges Detail. Kaum umrissen erscheint doch fest gefaßt jede Form und jede Linie. In Lasurfarben untermalt, wird mit den Deckfarben in die Tiefe modelliert. Das Licht aber ist von psychologischer Notwendigkeit für die Verdeutlichung des Ausdrucks und des Affektes. Aus dem Helldunkel strahlt ein gelbliches Weiß, wogt und flutet in rieselnden Strömen ein jauchzendes goldenes Braun.

ITALIENER.

Eine kleine frühe Pietà in Tempera auf Goldgrund, K. H. Nr. 101, dürfte dem Giovanni da Milano zuzuschreiben und in Florenz Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden sein. Um den Toten im Schoße Marias (blaugrün), den sie küssen will, knien und sitzen 10 Personen.

Johannes (blaßblau, blaßrot) hält Christi Füße. Aus der engen Gruppe werden z. T. nur Oberkörper und Köpfe sichtbar (dunkelgraue Kopfrücher, mehrere blaßrot oder zinnoberrot völlig einhüllende Gewänder); die fast karikierende Mimik (wirbelnde Gesten und blitzende Augen) und die Zeichnung der gedrechselten Gelenke und der Stoffe sind ebenso bezeichnend, wie z. B. jenes alte Giotteske-Motiv der verhüllten Klagefrau, die am Boden mit dem Rücken gegen die Beschauer isoliert kauert. Einförmiger weißgrauer Felsengrund deutet die Landschaft an. Die „Beweinung“ in Berlin K. F. M.



Abt. 11. Rembrandt: Skizze zu einer Auferweckung des Lazarus.

Nr. 1059²⁷⁾ stimmt in allem überein. An die starre Gebundenheit dieser Zeit klingt noch eine Maria unter dem Baldachin von Nicolo da Foligno, genannt Alunno, an. K. H. Nr. 102 Abb. 12. Schwärmerische Empfindung und



Abb. 12. N. da Foligno (Alunno). Madona unter dem Baldachin.

„tieferstes künstlerisches Streben“²⁸⁾ spricht noch aus dieser Schöpfung. Eine befangene innerliche Stimmung liegt auf dem fast mürrischen herben Antlitz Marias. Sie steht vor dunkelgelbbraunem Teppich. (Trübblaugrauer Mantel über violetterötlichem Kleid mit brokatnem Aermelbesatz, goldgelbe Locken). Die dünnen Säulen sind braunweiß marmoriert. Der Grund ist rot, die Balustrade wie der Boden braungelbweiß. Die Zeichnung ist scharf und schwer. Die gedämpften Farben verschmelzen zu weicher Harmonie. Die Engel (rotviolett), die Hände und der Kopf Marias gleichen durchaus jenen Figuren des Verkündigungsbildes der Pinakothek in Perugia.

Diesem stillen Andachtsbilde gegenüber mutet eine Anbetung Christi durch Maria und die Hirten, die wohl von Fr. Pesellino stammt, K. H. Nr. 103 Abb. 13, fast derb naturalistisch an. In dicken und zähen trüben Farben teilt sich das Bild in zahllose Pläne. Jede Fernsicht oder Perspektive wird kulissenartig mit Rasen und Felsstücken verbaut. Die einzelnen Gruppen stehen in

keiner Verbindung. Die lärmenden Hirten (grau, blau, braun) sind sehr bäuerisch. Der gestikulierende Patriarch Joseph (gelbbraun, gelbgrün) knüpft eine sonderbare Unterhaltung mit dem Hunde an. Sie alle und die anbetenden Engel, Ochs

²⁷⁾ Gemäldekatalog von Posse.

²⁸⁾ c. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Bd. II.

und Esel, haben nichts zu tun mit der stillen Hauptgruppe. Maria (blaugrün, rotbraun) erinnert, auch in der tiefen und warmen Kolorierung, an Fra Filippos Mariengestalten.

Alle Details (die Falten und Brüche, die Runzeln, Adern und Zähne) erhöhen den unruhigen Gesamteindruck. So schließt sich unser Bild mit seinem schwerfälligen Realismus und seiner häufenden Erzählungsweise eng an die bekannten Stücke (Bergamo, Uffizien, Louvre, Berlin) an. Eine tüchtige Arbeit Filippie Lippis ist die Maria mit Jesus und Johannes. K. H. Nr. 104 Abb. 14. Die strohblonden Flechten rahmen in der für den Meister charakteristischen Art das ovale Gesichtchen. Der hellblaue, gelbgefütterte Mantel läßt das karminrot weiße Kleid sehen mit den schematischen Falten. Johannes trägt zinnoberrotes Wams unter gelbbraunem Mantel. Ein Schleier und ein blauer Gürtel decken das sehr rundliche Figürchen des Christkinds, dessen Gelenke scharf abgesetzt erscheinen. Das Inkarnat ist grünlich, wie auf dem Marienbilde in Berlin. Eine Maria mit dem Kinde gehört der späteren Bellini-Schule an. K. H. Nr. 105.



Abb. 13. Art. des Pesellino: Anbetung und Verehrung Jesu.

Ueber die Brüstung ist ein gelblichgrüner Teppich geworfen. Marias Mantel ist graublau, innen rotviolett, ihr Kleid blaßrot mit dunklen Ornamenten und gelb-

grünlichem Futter. Ein tiefes Grün wirkt überall in den Farben mit. Der Grund ist dunkel. Das Inkarnat ist sehr warm, die Modellierung ist plastisch und weich. Alles weist hier schon auf Tintoretto.

Wenig gut erhalten, aber ein authentisches Werk ist das Brustbild einer betenden hl. Katharina von Lorenzo di Credi, A. K. H. 29. 10. 11. Nr. 106 in fragmentarischer Landschaft.

Der Schule von Ferrera um 1500 gehört wohl eine archaisierende Kreuzigung, A. K. H. 25. 4. 04 Nr. 107 an. Im Hintergrund sehen wir eine weißgraue gotische Stadtmauer mit Türmen. Der breite, starke Akt ist virtuos plastisch behandelt. Hart am Bildrand reihen sich in einer einzigen Linie die drei betenden und weinenden Marien, Magdalena, der Hauptmann, Johannes und Nikodemus aneinander. Die Falten der braungelben, hellblauen und roten, weißroten, ocker-gelben, recht bizarren Gewandungen und Kopfbedeckungen sind lauter steife rund gedrehte Röhren und Wülste, die an bizantinische Miniaturen erinnern könnten. Zu vielfach schwarzer Umrisszeichnung kommt noch die flächenhafte unstoffliche Modellierung. Starr kleben die Figuren am Grunde. Die Farben sind bunt und hart. — Ein schöner schwärmerischer Idealkopf des jugendlichen Johannes d. T. (nach links in Landschaft) A. K. H. 3. 12. 06 dort Abb. Nr. 108²⁹⁾, der leider am Hals und Arm stark beschädigt ist, läßt an Signorelli denken. Das Bild, das trotz des Erhaltungszustandes von ergreifender Wirkung ist, gehört dann dessen späten³⁰⁾ umbrischen Stilperiode an. Hierfür spricht die warme und zarte und doch prägnante Silhouettierung. Die Linienführung an Augen, Wange und insbesondere dem Mund und Kinn ist sehr edel und ausdrucksvoll. Der Mantel ist himbeerrot, das Fell an den Aermeln schwarzbraun. Die Figur des Johannes in Umbertide (hl. Kreuz) erinnert an unser Profil, auch der kleine Johannes der „hl. Familie Rospigliosi“ zu Rom. Doch könnte die Art der Zeichnung der Hände und die Landschaft mit den dünn bewipfelten Bäumen auch an Sodoma denken lassen (z. B. dessen Caritas zu Berlin). — Sicher nach Siena führt eine merkwürdige Allegorie von Domenico Beccafumi. K. W. Nr. 5, Nr. 109, die Berenson schon im Index seiner „Central Ital. Painters of the Ren.“ diesem unter dem Titel „Quintus Curtius“ gegeben hat. Der Reiter im roten Wams und dunkelblauem, gelblichem Mantel in kurzen grauen Beinkleidern könnte ein hl. Georg von Raffael sein, aber auch einer der Propheten Michel-Angelos, während die beiden Frauen unmittelbar an die Madonnen Andrea del Sartos erinnern. Vielleicht war die predellenartige Schmaltafel eine Skizze zu jenen geschichtlichen Fresken des Stadthauses in Siena. Die Landschaft ist ganz verdorben.

Der Schule von Bergamo aus der Mitte des 16. Jahrhunderts verdankt wohl das Porträt eines sitzenden Mannes seinen Ursprung. A. K. H. 12. 15. 19. Nr. 110 Abb. 15. Das Inkarnat ist schwarz bräunlich. Von dem schwarzgrauen

²⁹⁾ Nach dem A. K. handelt es sich um einen echten Signorelli. Von dem ursprünglichen Gipsgrund auf Holz ist er auf Leinwand übertragen worden und von Bayersdorfer für Oppolzer aus Sammlung Walter, Neapel s. Zt. erworben worden.

³⁰⁾ s. M. Cruttwell Luca Signorelli, London 1899.



Abb. 14. Filippino Lippi: Maria mit Jesus und Johannes.

Grund leuchten nur die weißen Teile und die aufgesetzten Lichter hervor. Starke Farbflecke bilden das Rot des Kissens und das Rot, Gelb, Weiß und Schwarz des gemusterten Teppichs auf dem Tisch r., auf dem noch ein Pelzturban liegt, der (hellbraun und weiß) ein moderner Damenmuff sein könnte. Die Modellierung ist straff und rund, die Behandlung im ganzen aber etwas flau. Man könnte an einen Schüler Girolamo Romaninos, der selbst nicht in Frage kommen kann, denken.

Einem Nachfolger der Bassani oder Tintoretto gehört, worauf mich Herr Dr. Zottmann, der ausgezeichnete leider so früh verstorbene Bassano-Kenner, noch persönlich aufmerksam machte (ich durfte Zottmann das Bild noch zeigen) der Christus in Emaus K. W. 47 $\frac{1}{2}$ Nr. 110 an. Der stumpfe Farbeneindruck rührt von einer zu scharfen Reinigung her. Am Waldrande rechts sitzt der Herr mit den beiden Jüngern, von einem Pagen bedient. Behäbig sieht der dicke Wirt von seinem Sitze aus zu. (In der Mitte, während die ganze linke Ecke von Kücheneinrichtung und Geräten in Anspruch genommen wird). Eine große Anrichte mit Zinn- und Zinkgeschirr, Töpfen und Kesseln, mit denen vier Frauen und ein Knabe hantieren, links. Durch den von palmenartigen Bäumen (stumpf blaugrün) gebildeten Wald, der perspektivisch den Hintergrund schließt, ziehen drei Wanderer. Sicher hat der Künstler ein Original J. Bassanos, zu dessen Lieblingsthemen solche Gastmahlsbilder gehörten, vor Augen gehabt. Ueberraschend ähnlich ist ein später Jacobo Bassano bei Jasper in Wien (vgl. auch ein Bild der Sakristei von Castel Franco.) Die ganze linke Seite entspricht genau unserm Bilde. Nur rechts sind unerhebliche Abweichungen. Bei dem Wiener Bild wird der Blick in eine weite herrliche Landschaft geführt. Die Komposition ist enger und geschlossener. Die Falten sind weicher, die Stoffe schmiegsamer und alle Einzelheiten reicher und schöner durchgebildet. Unser Bild ist besser in der Zeichnung und im Umriß, als in der Tiefe. Eine Episodenstaffage wie hier findet sich nach Zottmann nicht bei Bassano. An Tintoretto erinnern die grünbläulichen dunkeln Tinten des ganzen Hintergrunds. Möglicherweise ist unser Bild eine freie Kopie von der Hand des Gerolamo B., des Nachahmers und Kopisten Jacobos. Die Farben des Vordergrunds (viel rot, gelb, grün, olivgrün, weiß) erscheinen recht bunt. — An Radierungen des 17. Jahrhunderts etwa Callots könnte man bei dem Kindermord zu Bethlehem denken, der wohl von Pietro Liberi, einem Nachfolger Varotaris, herrührt. K. W. 28a Nr. 112.

Vor den Treppen eines barocken Palastes findet das Gemetzel statt. Da sinkt eine Frau im blutroten Kleid vor Schmerz in die Knie, der man das Kind im Schoß erstochen hat. Da sucht eine andere ihrem toten Liebling Milch in den Mund zu träufeln. Wieder andere versuchen vergebens ihre Kleinen in Körben auf den Köpfen davon zu tragen. Geschickt hat der Künstler die Aufgabe, zahllose Figuren der umgebenden Architektur unterzuordnen und einen anschaulichen Begriff von dem Treiben einer vielköpfigen Menge zu geben, zu lösen gewußt. Die Zuschreibung einer vorzüglich erhaltenen Ruhe auf der Flucht an G. Fr. Romanelli, K. W. 55 Nr. 113, die schon auf Muedler zurückgeht, dürfte nicht

auf Widerspruch stoßen. Maria (blau, rot und braunes Brusttuch) lehnt gegen einen Mantelsack und zeigt mit beiden Händen lebhaft nach rechts. Joseph (blau, braun, gelb) sitzt neben ihr, den Arm auf ein Postament gelehnt. Mit ernstern und sinnenden Augen liegt das Kind in Marias Schoß. Zwei Engelknaben (blaßrot, blau, grau) mit langen Flügeln schauen zu. Zwei Cherubimköpfcchen lugen aus Zweigen des Gemäuers. Rechts im

Landschaftshintergrund (Poussin ähnlich) sattelt ein Engel den Esel. Die ganze linke Seite wird von einer grauschwarzen Mauer mit kannelierten Dreiviertelsäulen abgeschlossen. Blumen und Gräser sprossen im Vordergrund.³¹⁾

Die Komposition lehnt sich mit ihrer strengen Kontrapost, in ihrer linear zugeschnittenen Behandlung an römische Vorbilder und an die Carracci an. Die harten, klaren und bestimmten Farben weisen mehr nach Florenz, die tiefe Tönung in der Landschaft nach Bologna, wohin der von Cortona sicher beeinflusste Meister auch gehört.



Abb. 15. Brescia—Bergamo um 1550: Bildnis.

FRANZOSEN.

Einer sehr frühen Zeit gehört das brillant erhaltene Profilporträt der Michelle von Frankreich, der Tochter Karl VI. und Isabellas von Bayern, K. H. Nr. 114 Abb. 16, an. Sie wurde im Juni 1409 mit Philipp von Burgund vermählt und starb schon 1422.

Der Grund ist dunkelgrün, der nicht sehr transparente Schleier ist graublau. Die Spitzhaube purpurn, mit Edelsteinen besetzt. Das Inkarnat ist gelbweißlich-rot.

³¹⁾ Rückseite in Tintenschrift: „from the Collection of Count Orsa of (sic) Orvieto“.

Schwarze Pupillen stechen aus den dunkelbraunen Augen. Die Lippen sind bläulichrot. Die Herzogin trägt ein hellbraunes, goldornamentiertes Brokatkleid.



Abb. 17. Französisch, 16. Jahrhundert: Joseph im Gefängnis.

Schwarze Filigrane ziehen sich wie ein Netz darüber. Dunkelbraun ist der Pelzbesatz; der Gürtel ist schwarz.³²⁾ Augenscheinlich ist es ein Zeitporträt. Aber mit den van Eycks, an die man dachte, hat unser Bild nichts zu tun. Weder die Qualität noch Modellierung, Farbgebung und Zeichnung verraten die Hand der Eycks, dagegen steht das Bild in seiner scharf akzentuierten Profilierung im engsten Zusammenhang mit frühen Miniaturen des 15. Jahrhunderts, insbesondere mit den „très riches heures du duc de Berry“, dann auch mit Arbeiten des Ateliers von Henry Bellechouse. So mag es eine burgundische Arbeit (Kopie, vielleicht sogar Original)

der Epoche um 1420 sein. In Bezug auf alle Einzelheiten kann ich auf meinen Aufsatz über das interessante Porträt in der *Revue archéologique*³³⁾ ver-

³²⁾ Das Bild stammt aus der Sammlung Salting und war in der New Gallerie Winter Exhibition 1899/1900 s. Z. ausgestellt. Jetzt ist es gereinigt und vor allen Dingen von einer dicken schmutzigen gelben Firnissschicht befreit. — Friedländer hielt es auf der Ausstellung für eine unbedeutende Arbeit eines Kopisten Ende des XV. Jahrhunderts. Nach der Reinigung machte es aber einen erheblich besseren, z. T. ganz anderen Eindruck.

³³⁾ Erscheint demnächst.



weisen. — Der Gegend der Picardie um 1480 gehört jedenfalls das Original bei Herrn Aynard in Lyon, auf welches unser Joseph im Gefängnis, K. W. 193a Nr. 115 Abb. 17 zurückgeht. Joseph, der soeben dem Mundschenk und dem Bäckermeister Pharaos ihre Träume, die in Ovalen an der Wand undeutlich erscheinen (Reben und Brotkorb) auslegt, trägt purpurroten Rock, grüne Beinkleider, rote Mütze. Der Schenk trägt eine rote Tunika mit gelbem Ärmelbesatz, grünen Hut und gelbe Hosen. Der Bäcker ist braungelb gekleidet, im schwarzen Pelzbarett. Boden und Hintergrund sind hell, bzw. dunkelgrau. Das Bild ist im selben Sinn wie das Aynard'sche Original. Die Farben sind fast die gleichen, nur anscheinend trüber und jedenfalls verwaschen. Zeichnung und Art der Kolorierung scheint bei unserm Bilde weicher und unbestimmter zu sein. Der Hintergrund ist ganz verschwommen und bietet wenig Fernsicht. Es dürfte unser Bild, das hauptsächlich wegen des



Abb. 18. Ch. A. van Loo: Heinrich Prinz von Preußen.

in so früher Zeit recht seltenen Themas von größtem Interesse ist, wenn ich auch das Bild des Herrn Aynard nur aus der mir liebenswürdigst von Herrn S. Reinach übersandten Photographie kenne (die Farbenbeschreibung verdanke ich Herrn Aynard selbst), eher die Arbeit eines späteren (jüngeren) geschickten Kopisten als eine Replik sein. Auch hier kann ich im einzelnen auf meinen Sonderaufsatz in der *Revue archéologique*³⁴⁾ verweisen. — Von Adrien Manglard, dem Lehrer C. J. Vernets, dürften die beiden großen Veduten des

³⁴⁾ 1911 II, p. 297 - 300.

Golfs von Neapel herrühren. Das erste Bild K. H. 8. 2. 06. Nr. 116 zeigt uns Neapel vom Castello nuovo gegen den Posilipp. Das zweite, ebenda, Neapel bis zum Vesuv, Nr. 117. Der ganze Vordergrund liegt im Schatten. Den Strand belebt eine muntere Figurenstaffage (Fischer, Spaziergänger usw.); Boote auf der See. Die trockene sehr deutliche Malweise, das merkwürdige glatte Blaugrün der Ferne, das gleichmäßige Olivgrün des Hügelgeländes mit den weißgrauen Villen, das etwas seifige Milchblau des Wassers, der recht kalte Himmel und das Fehlen jeder eigentlichen Stimmung bei aller Treue in der genauen Wiedergabe der Formen und Linien lassen die Hand des recht tüchtigen älteren Meisters erkennen. Parallelen sind in Wien (Hofmuseum, Harrach) genug zu finden. Das Bildnis Heinrichs, Prinz von Preußen, des zweiten Bruders Friedrich II., ist in einem wundervollen Gemälde des C. A. von Loo (im Originalrahmen) erhalten. Nicht im K. W. Nr. 118, Abb. 18.

Wir sehen einen etwas mürrischen sehr energischen Herrn mit merkwürdig altem Gesichtsausdruck vor uns. Die in Schnecken gerollte Perrücke läßt das fleischige Gesicht mit den vielen Runzeln und Falten frei. Dunkelblauer Uniformrock, rote Litzen über gelber Weste mit dem weißen Ordenskreuz. Darüber liegt ein rotbraunes Ordensband mit dem Stern zum schwarzen Adler. Van Loo war seit 1751 Hofmaler Friedrichs des Großen! Die dargestellte Persönlichkeit ist dieselbe, die auf jenem Porträt von Anton Graff der französischen Ausstellung in Berlin 1910 zu sehen war.³⁵⁾ — Eine hübsche Bivouakszene stammt wohl sicher von der Hand des Neffen des großen Watteau, dem Maler Louis Joseph Watteau de Lille (1731—1798) K. H., Nr. 119. Ein Bild „Halte de soldats“ von ihm im Museum zu Lille ist ähnlich, andere Bilder befinden sich in Valenciennes. Bei uns sind zwei Grenadiere am offenen Feldfeuer unmittelbar vor den Lagerzelten beschäftigt. Rechts davon sehen wir eine anmutige Frauengruppe, darunter eine stillende Mutter, und rauchende und plaudernde Soldaten. Links ein Posten unter Gewehr. Ganz vorn rechts spielen Soldaten bei einer großen Trommel Karten. Bläuliche Bäume schließen ungeschickt den Hintergrund. In den Farben viel Weiß, ein trübes Blau und kühles Rot. Die Typen sind etwas plump. Das Inkarnat ist sehr braun. Der ganze Vordergrund ist zu breit und leer. Von A. Watteau kennen wir ein ähnliches Gemälde in St. Petersburg (Eremitage: „Délassement de la guerre“, gestochen von Crèpy-fils), sowie ein „Bivouak“, das Cochin der Jüngere gestochen hat.

³⁵⁾ Vgl. Kunst und Künstler, Jahrgang 1910 Bd. VI Abb., auch Julius Vogl, Anton Graff, Leipzig 1898.



GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG DES UNIV.- PROFESSORS DR. FREIH. FR. W. VON BISSING ZU MÜNCHEN

II. Teil.

VON HERMANN NASSE.

Eines der schönsten, fast unberührt erhaltenen Bilder ist die „h. Nacht“ (Abb. 16, Nr. 25), das Werk eines wahrscheinlich holländischen Meisters um 1515. K. H. Die Komposition ist sehr sorgfältig, eng geschlossen, die Figuren sind eigentümlich gedrungen. Merkwürdig sind die etwas schläfrigen Schlitzaugen, die hohe Stirn der völlig als Kind gebildeten Maria mit dem kleinen Mund, der kurzen Nase, dem winzigen Kinn. Man beachte auch das Engelsquartett mit den schief verzogenen, weit offenen Mündern, mit den vollen, oft nach beiden Seiten auseinander gezupften Haarflauschen! Das Schweben der kleinen Musikanten ist noch etwas ungeschickt dargestellt, aber sehr lebendig sind ihre Arm- und Handbewegungen. Die Gewandfalten und Enden sind sorgfältig auf dem Boden ausgebreitet, die Architektur zeigt Säulen und Tonnengewölbe, ein großer Rundbogen spiegelt sich in der stillen Pracht der kleinen Stadt. Ganz köstlich sind die Farben: das schöne Blau des an den Säumen goldornamentierten, innen braun gefütterten Mantels der Maria, ein oft wiederkehrendes nüanciertes Grün, ein Braunrot, Grünweiß und Lilagelb, ganz besonders dann das prachtvolle Purpurrot des Mantels des vorne knienden Engels, das Rot des Rockes Josephs, das zarte Grün der Landschaft, das Blau des leicht bewölkten Himmels. Die Gewänder der braunhaarigen, flachshaarigen Engel schillern in allen Farben. Das Inkarnat ist rosig.

Nach freundlicher Mitteilung Herrn Direktors Dr. Friedländers ist das Bild die Variante einer in den Niederlanden und am Rhein um 1515 häufigen Komposition. In der Erfindung stimme die „Geburt“ in der Sammlung v. Kaufmann, Berlin (dem J. Joest v. Haarlem zugeschrieben), teilweise überein, ein gemeinsames Vorbild sei vermutlich notwendig. Im Stil gehe das Gemälde ziemlich gut zusammen mit dem Flügelaltar Nr. 1054 des k. k. Hofmuseums Wien (der freien Replik des gleichen Altares in Antwerpen vom „Meister von Frankfurt“).

An Jan J. v. Haarlem wird man am stärksten erinnert. Verwandtes findet sich in der „Darstellung“ und in der „Geburt“ des Calcarer Altars. Die Händehaltung ist eine ähnliche, die Haare, der Typus der Engel sind fast genau so. Auch stimmen die Farben im großen und ganzen zu der Farbenskala des Haarlemer. Das leuchtende Purpurrot, der warme Grundton des reizvollsten intimen Bildes sind ganz ähnlich. Die Händehaltung der Maria, das Kind auf der bekannten v. Kaufmann'schen „Anbetung“ ist fast gleich gebildet. Doch auch die Vermutung, es könne unser Bild etwa ein Jugendwerk des B. Bruyn d. Ae., also niederrheinisch um 1515 (die Beziehungen zu Holland sind ja in der Zeit sehr eng) sein, ist m. E. nicht ganz von der Hand zu weisen. Wie ja auch die Komposition des v. Kauf-



Abb. 16. Holländisch um 1515. Hl. Nacht.

mannschen Bildes (Tafel 15 dort^{*)}) nach Friedländer in einigen Zügen mit derjenigen in dem Bilde des B. Bruyn (Tafel 22) um 1516 übereinstimmt. Wie ja B. Bruyns Stil sehr viel von dem des J. J. v. Haarlem hat, wenigstens der Stil der Frühzeit! Mir scheint unser Bild dem der „Krönung Mariae“ von 1515 der Sammlung Hax, das in Düsseldorf ausgestellt war (Nr. 66 des Katalogs) sehr nahe zu stehen. Das gilt für die Hände, ganz besonders aber für die dort ebenfalls dicht gedrängten anbetenden Engelsgruppen (man beachte z. B. den letzten Engel links mit den ausgebreiteten Armen auf dem Haxschen Bild), das gilt für die wohlgerundete Komposition, die alle Figuren untereinander in Beziehung setzt und leere Stellen vermeidet. Auch der strohgeflochtene Nähkorb findet sich z. B. auf B. Bruyns „Geburt“ im Essener Münster, wo auch das Kind, der viereckige, heugefüllte Wiegenkasten fast völlig übereinstimmen, wo die Architekturen ganz ähnlich gebaut und angeordnet sind.

Der Richtung des J. Patinier gehört eine „das Kind stillende Maria“ vor kleiner Landschaft an. (Nr. 26) K. H. Maria sitzt in blaßblauem, kirschrotgefüttertem Kleide, weißem, goldbortiertem Mantel, einem gelblichen Schal über den braungelben Haarflechten, auf einer Rasenbank. Relativ groß — wie auf der „Ruhe auf der Flucht“ in Madrid (Z. f. b. K. XXI, S. 94) — hebt sie sich von der grünblauen, etwas steifen Landschaft, von der weißlichen Stadt und den hohen spitzen Bergen ab. Der blumenbesäte Rasen des Vordergrundes, — in den ein großer geflochtener Strickkorb mit Schere und Linnentuch hineingestellt ist, — und manche Gewandfalten sind übermalt und mit zierlichen „Zu“taten versehen. Am besten erhalten sind die sehr weichen, sehr zarten hellen Fleischpartien, auch die des mit Tuch und Füßchen spielenden nackten Kindes. Eine Parallele zu dem Bilde ist vielleicht jene „Madonna in Halbfigur“ bei Heseltine in London, Nr. 166 der Brügger Ausstellung von 1902 (Tafel 69) dort. Aber Patinier selbst ist unser Bild kaum zuzuschreiben.

Die echt bezeichnete und 1614 datierte „Winterlandschaft“ von Jesaias v. d. Velde (Nr. 27 Abb. 17) K. W. 302 mit den Schlittschuhläufern auf einem Kanal ist tadellos erhalten. Sie dürfte eine der frühesten Arbeiten des noch sehr jungen Künstlers sein. Am nächsten steht sie jenen ähnlichen Bildern von 1618 in München und in Cassel (Habich). Die Farben (viel Braun, gedämpftes Rot), insbesondere die der Figuren sind dünn, aber zäh und energisch; auf dem beschneiten Wege links schimmert das Pentiment einer Bauernfigur hindurch.

Von Wilhelm v. d. Velde d. J. ist außer einem etwas durch Uebermalungen, namentlich am Himmel, „modernisierten“ unbezeichneten „Seestück“ (ruhiger, dunstiger See mit 9 bewimpelten Segelschiffen, 1 kleinem Bote) in bräunlicher silberner Tönung (Nr. 28) K. W. 304a, eine zweite gut erhaltene „Marine“, zweimal bezeichnet, vorhanden. (Nr. 29) K. W. 303. Hier schaukelt sich vorne auf leicht gekräuselten Wellen ein breiter unbemannter, vom Hauptschiff ins Schlepptau genommener Kahn, ein zweiter bemannter wird zu einer großen

^{*)} Publikation Asher.

¹⁾ Rückseits in schwarzer Pinselschrift: Lucas da olanda. (Lucas v. Leyden?) Vielleicht ist Ludwig Krug damit gemeint, dessen Stich P. 13 gewisse Beziehungen aufweist.



Abb. 17. Jessias v. d. Velde. Winterlandschaft.

Fregatte mit 4 Segeln hinübergerudert. Vorne am Mast weht eine große rotweißblaue Flagge, aus den Luken schauen Kanonen, von denen eine rechts abgefeuert wird. Sorgfältig ist der wie mit gepreßter farbiger Lederarbeit verzierte Bugspriet der Fregatte ausgemalt; mit dem von zwei stehenden Löwen gehaltenen Wappen. Im Hintergrund noch 3 Schiffe. Alles ist in ruhigen, abgetönten, nirgends bunten Farben, von denen Grauweiß vorwiegt, gehalten, ist sorgfältig gezeichnet, wie eine feine graufarbige, leicht aquarellierte Radierung. Sehr ähnlich ist der „Kanonenschuß“ bei Arenberg (Brüssel) vom Jahre 1663.



Abb. 18. Salomon Ruysdael. Waldlandschaft.

Von Jan Both ist außer Schulbildern eine schöne „felsige Landschaft mit Wasserfall“ (Nr. 30) K. W. 107 in dem für diesen Meister eigentümlichen Aufbau, in guten hellen Farben vorhanden. Der Maler sitzt mit seiner Staffelei vor dem Fall der Schlucht, durch die ein Reiter auf Maulesel einsam seines Weges zieht. An hellen gelben sonnendurchleuchteten Felsenhängen in vielen Windungen entlang, mit weitem Blick ins bläuliche Land, wird dieser Pfad rechts fortgeführt.

Die holländischen Landschaftler sind durchweg gut vertreten. Die „Waldlandschaft“ (Nr. 31, Abb. 18) K. W. 250 ist, wiewohl unbezeichnet, ein gutes Werk von Salomon Ruysdael. Nicht nur die Zeichnung der Bäume

mit den wie gesprenkelt darüber geworfenen Blättern, sondern auch die Anordnung des leeren, breiten, dunkel gehaltenen (schwarzbraun) Vordergrundes mit dem sanften Wasserfall, dem Bach, den Enten, des hell besonnten Mittelgrundes (weißgelb) und der scharf im Hintergrund gegen die grauweißliche Luft gesetzten grüngelblichen Bäume charakterisieren den Meister. Es sind auch seine klaren, festen und undurchsichtigen Farben etwa der Jahre um 1650/1660, es findet sich die charakteristische graublau gelblich getupfte Tönung des Laubes (das hier wie auch die Luft leider an einigen Stellen übermalt ist).

Voll bezeichnet ist eine „Landschaft“ mit Wasserfall von A. v. Everdingen (Nr. 32) K. W. 147. Es ist eine schöne, ebenso wie ein zweites Stück (Nr. 33) K. W. 148, allerdings restaurierte Arbeit, die in ihrer kräftigen Kompositionsweise (rechts ein hochwipfliger Baum auf felsbestandenem Land, ein Baumstumpf, weidende Ziegen, eine quer über den Weg gestürzte Fichte, Blockhäuser vor hohem Talschluß) stark dem späteren Ruysdael ähnelt.

Zwei tüchtige Bilder gehören dem ausgehenden Jahrhundert an. Stille klare Bergseen mit Kähnen, Staffage (Hirten und Viehherden), von Felsen und hohen kräftig betonten Baumgruppen rechts eingeschlossen, in der Ferne eine weite Hügellandschaft mit Ruinen, die in ihrem italienisierenden Charakter an die Campagna erinnert, zeigt ein unleserlich bezeichnetes Bild des Cornelis Huysmans (Nr. 34) K. W. 158^{1/2}. Wie z. B. zwei ähnliche Landschaften in Augsburg (Nr. 539 und 540) zeichnete es sich durch gute Perspektive und schönes kräftiges Kolorit aus. Die Farben sind ölig, es finden sich viel braune Töne. Charakteristisch ist die Zeichnung der scharf beleuchteten Wolken, des in einem energischen blauen Streifen den Horizont schließenden Himmels und der mit Vorliebe überall angebrachten, abgebrochenen, aufleuchtenden Baumäste. Auch in München und Schleißheim befinden sich ganz ähnliche Stücke dieses Poussin nachstrebenden Mechelner Meisters.

Eine kleinere unbezeichnete „Landschaft“ rührt unzweifelhaft von der fleißigen Doppelfirma Boudewyns und Bout her. (Nr. 35) K. W. 109. Die etwas schwere goldbraungrüne Waldlandschaft, mit einem See unter sonnenbeleuchteter großer Buche am Ausgang des z. T. schon herbstlich gefärbten Waldes, mit dem Durchblick links auf grüne, von blauen Bergen umsäumte Auen, ist von der Hand Bouts. Die bunt (Zinnoberrot, helles Blau etc.) hineingesetzten kleinen Figuren (ein Bauer läßt sich von Zigeunern aus der Hand wahr sagen, während ein Knabe ihn bestiehlt, Zigeuner, Frauen und Kinder, Esel mit Tragkörben, Herden und Hirten) stammen von Boudewyns. Im ganzen wird man hier weniger an italienische Vorbilder erinnert, wie bei dem vorhergehendem Bilde. Stärker betont ist die nationale Eigenart in dem merkwürdigen, ein „Bettlerkongreß“ genannten Bilde des J. C. Droogslot (Droocksloot), Nr. 36 K. W. 137, (Abb. 19), das, wenn auch schwer leserlich, mit dem Monogramm bezeichnet ist. Bis auf einen etwas schweren goldgelben „Gallerieton“ ist das Bild tadellos erhalten. Die derben, plumpen, dunkelbraunen Typen der Bettler und Krüppel mit den unschönen Gesichtern, knolligen Nasen, gebeugt und zerfetzt wie Brouwers Gestalten, entstellt wie Boschs phantastische Figuren, sind D. ebenso eigentümlich

wie die eleganteren, mehr an Rembrandt erinnernden Erscheinungen der reich und bunt gekleideten Soldaten. Der „Ortsvorsteher“ z. B., der dem Hauptmann zu Pferde die ganze trostlose Gesellschaft vorstellt, ist in einen grünen Rock über rotem Gewand, das der prächtige Gürtel zusammenhält, gekleidet. Ein ganz ähnliches Bild befindet sich in Amsterdam, ein zweites, wo Almosen an Bettler verteilt werden, in Hermannstadt. Aber auch auf dem „Teich zu Bethesda“ in Braunschweig, auf einem Stockholmer Bilde usw. finden wir das gleiche Bettlervolk; vor allen Dingen aber finden sich auf dem als Parallelen anzuziehenden bez. Gemälde

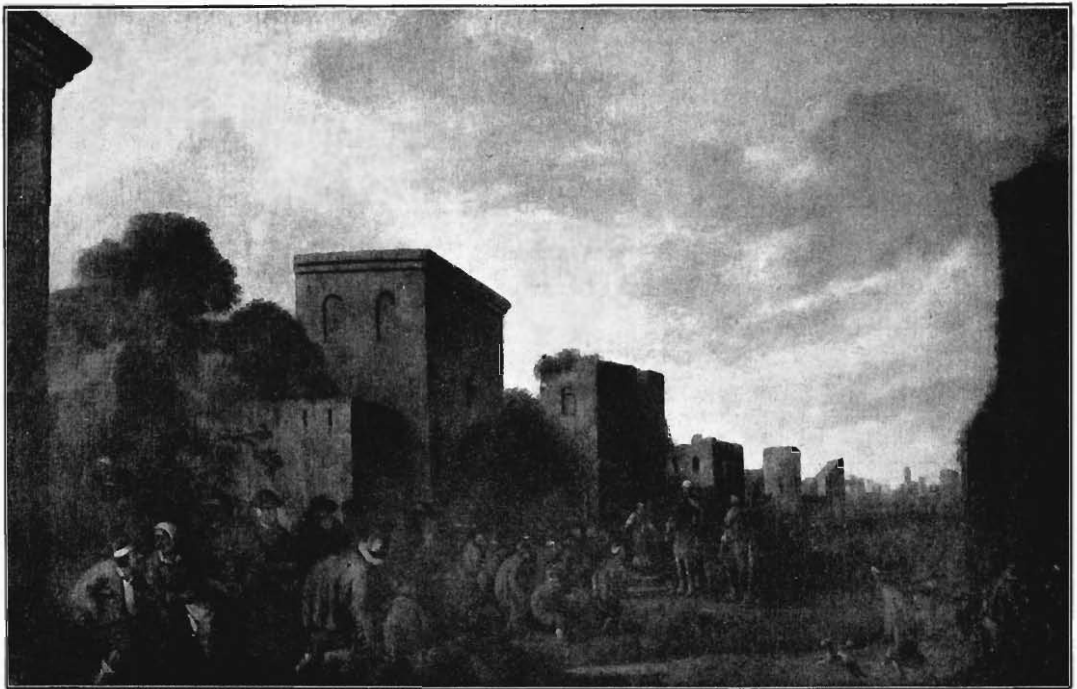


Abb. 19. J. C. Droogloot. Bettlerkongress.

„Bethesda“ in Antwerpen (Nr. 677) genau die gleichen Farben, die gleiche perspektivisch lange Straße, die gleichen, wie Türme nebeneinander gestellten Haus-Ruinen (Rom!), der gleiche in hellen Farben gehaltene Abschluß des fernen Hintergrundes.

Wie die erzählenden, sind auch die reinen Genre-Maler des XVII. Jahrhunderts gut vertreten. Das gilt z. B. von dem Brustbilde des rauchenden Pagen (er bläst den Rauch aus) von G. v. Honthorst (Nr. 37) K. W. 281. Der rotblonde, scharf beleuchtete (während Arm und Hand im Dunkeln liegen) Jünglingskopf mit dem Federbaret ist in $\frac{3}{4}$ Face nach links gewendet, vor gelbbraunlichem Grunde. Das grüne geschlitzte Gewand ist hoch am Halse geschlossen, darüber fällt der weiße breite Klappkragen. Die Rechte hält die lange Tonpfeife, die Linke den Leuchter mit der brennenden Kerze. Das gut erhaltene Bild steht z. B. dem

„Lacher“ in Karlsruhe stilistisch nahe²⁾, im Motive ähnlichen Stücken in Braunschweig und Rotterdam.

Das amüsante Bild (bez. mit dem Monogramm) von Pieter Codde „Die diebische Magd“ (Nr. 38, Abb. 20), A. K. H. 8. II. 06 als „Trinkgelage“, war beschädigt und übermalt und ist völlig restauriert worden.³⁾ Es ist in hellen Farben, weiß, blau, grün etc., in denen ein goldenes Braun vorherrscht, gehalten und gehört wohl der Spätzeit des in ähnlichen Gesellschaftsstücken, Wachtstuben etc. häufiger vorkommenden Künstlers an.

Gut erhalten ist eine hübsche Darstellung: „Bambocciade“ von Hendrik



Abb. 20. Pieter Codde. Die diebische Magd.

Verschuring (nicht ganz deutlich bezeichnet) Nr. 39) K. W. 307^{1/2}. Eine dekolletierte Tänzerin in hellweißem Atlaskleide, mit üppigen Formen, schlägt zu den Klängen einer von einem sitzenden Alten gespielten Drehzitter und der Violine eines Knaben das Tambourin. Vornehme Paare erscheinen als Zuschauer im Hintergrund; hinter einem dicken Braunen (vom Rücken gesehen) mit junger Reiterin (in Rot) haben sich noch weitere Gruppen versammelt. Eine Frau läßt

¹⁾ Rückseits in schwarzer Pinselschrift: „van Dyck ou Gildenaïsel, son imitateur.“ G. = Goudenezel (goldener Esel): Spitzname eines deutschen Bildnismalers in van Dyck's Manier.

²⁾ Hierbei ist die Diebin, der Ausschnitt im Hintergrund rechts mit dem Gobelin zum Vorschein gekommen.

sich von einem Alten den Puls fühlen, ein Kavalier im Spitzhut schiebt sich die Brille auf die Nase etc. Eine mächtige Brunnenchale, ein großer Palastbau mit einer halb abgeschnittenen dicken Säule rahmen rechts, ein Zelt, eine lange Gartenmauer links das in bräunlich, goldgelben Tönen ziemlich dunkel gehaltene Bild.

„Obst- und Gemüsehändlerinnen in schöner Landschaft“ „im Goldton des Cuyp“, auf den er oft gefälscht wird, stellt ein bez. Bild des Hendrik Mommers dar (Nr. 40) K. H. Es sind im Vordergrund vier (goldgelb, rostrot, hell-ultramarinblau, braunrot, kirschrot mit weißen Tüchern, Kragen etc. gekleidete) Frauen, sowie ein Mann mit einem Esel. Gelbgrün leuchtende Trauben, Kohl, Gemüse, Rettiche, ein toter Hase liegen herum. Zum Dorf, am Fuße hügeligen Geländes, inmitten baumbestandener, hell besonnener Wiesen, wandern eine auf einem Esel reitende Frau, ein Mann. Den Hintergrund schließt ein blauer Höhenzug. Eine „Marktscene“ in Brüssel (Nr. 315) ist bis auf abweichende Einzelheiten unserem Bilde sehr ähnlich.

Von dem Rembrandt-Schüler W. de Poorter ist eine gut restaurierte, voll bezeichnete und 1649 datierte „Christnacht“ da. (Nr. 41) K. H. Vor Maria (im hellblauen Kleide mit weißem Kopf- und Brusttuch) liegt auf Kissen in hoher Krippe das nackte Kind. Hinter Maria spricht Joseph zu einem braun gekleideten Mann. Hirten knien und stehen betend vor der Krippe. Diese ganze, rund geschlossene Gruppenkomposition leuchtet hell aus dem dunklen, aus hölzernen Balken und Decke bestehenden, umgebenden Stallgebäude heraus. Die Typen sind breit und derb (Marias gelbbraunes, nicht gerade sehr reizvolles Gesicht) die Farben stehen vor braunem Grund, das Beleuchtungsproblem ist die Hauptsache.

Zum Schluß dieser in das Gebiet des Genre fallenden Darstellungen sei noch ein schon dem Jahre 1701 angehörendes, bezeichnetes, gut restauriertes Gemälde des Ostade-Schüler: R. Brakenburgh „Das kranke Mädchen“ angeführt (Nr. 42) K. W. 110^{1/2}. Sie liegt auf gewaltigen Kissen im Lehnstuhl, stützt den rechten Fuß, der den Pantoffel verloren hat, auf einen Schemel. Das lila-rosenfarbige Oberkleid über dem buntgemusterten (weiß, rot), fransenbesetzten grünen Rock ist über der Brust geöffnet. Von links ist eine Alte in blauer Küchenschürze herantreten, ihr den Puls zu fühlen. Besorgt ringt der Vater hinter dem Krankenlager die Hände, forschend sieht die Mutter dem weiblichen Medicus zu. Links im Vordergrunde befindet sich ein Tisch mit Stilleben auf prachtvoller, rotblaugelb gemusterter persischer Decke. Bett, Alkoven, Geräte, 2 Mägde. Die bunte, sorgfältige Malerei erinnert an Mieris, die Typen erinnern an Ostade.

Von den „Stilleben“ sind zwei besonders schöne Stücke zu nennen: Zuerst ein unbezeichneter, aber durchaus charakteristischer W. C. Heda (Nr. 43) K. W. 164a. Auf dem langgestreckten (nach rechts), mit weißgrauer Decke bedeckten dunkelgrünen Tisch stehen und liegen alle jene köstlichen und schmackhaften Gegenstände, die der Meister auf fast allen seinen Bildern (z. B. Antwerpen Nr. 836!) anzubringen liebt: eine halbe, abgeschälte Zitrone auf silbernem Teller, ein umgestülpter, silbergetriebener Fruchtkelch, eine gemusterte Porzellanschale mit Aepfeln und



Trauben, darüber ein wilder Rebenzweig, ein grüner halbgefüllter Römer, ein Bierglas und auf langer schmaler Platte vor porzellanener Kaffeeschale das Hauptstück: ein prachtvoller Hecht, nebst Äpfeln, aufgebrochenen Früchten etc. Alles ist in feinsten, kühlen, silbernen grauen und braun grünlichen Tönen gehalten. Die Farbe ist fest und trocken. Der Hintergrund ist hellgrau. Heda sehr ähnlich, aber in den Farben unruhiger ist ein zweites, das voll bezeichnete und 1651 datierte Stück von J. Hooger Manert (Nr. 44) K. W. 183a. Hier ist die Anordnung all der ziemlich gleichen, die Tafelrunden schildernden Gegenstände genau so.

Die Reihe der holländischen Portraitisten möchte ich mit einem allerdings fragmentarischen, aber doch wenigstens in den Hauptfiguren leidlich erhaltenen Gruppenbilde einer Familie eröffnen, das Bredius laut Katalog-Angabe dem Jacob Toorenvliet zugeschrieben hat (Nr. 45) K. W. 285a.⁴⁾ Ein reicher Handelsherr (als solchen kennzeichnet ihn allerlei Exotisches, im rechten Vordergrund angebrachtes Stilleben) steht an ein Postament gelehnt neben seiner Frau. Diese ist in ein Atlaskleid mit hoher Schnürbrust, unter dem die bloßen Füße hervorschauen, gekleidet. Am Boden spielt ein kleines Mädchen, hinter ihm sitzt die braune Wärterin. Die Typen sind etwas knöchern, schmal und lang, die Hände groß und grob. Die Farben, das schmutzige Rotbraun des Schnürrockes des Mannes, das matte Ziegelrot des Beinkleides und der Weste, das nicht sehr leuchtende blasse Weiß des Atlas, das trübe Blau des Kleidchen des Kindes, das Braunrot der Fleischfarben sind wohl für den Meister, dessen Hauptbilder (auch Genredarstellungen) nach Frimmel⁵⁾ fast alle in Privatbesitz gekommen sind, eigentümlich.

Zwei falsch als F. Bol. 1652 bezeichnete Portraits (eines Mannes, einer Frau) (Nr. 46 und Nr. 47) K. W. 105 und 106 sind nach freundlicher Mitteilung Sr. Exz. Herrn Geheimrats Dr. Bodes, der die Bilder und die Signaturen untersuchte, von einem Künstler, der dem Utrechter Abraham Willaerts nahe steht. Sie sind gut erhalten, nur gereinigt und frisch gefirnist. Vielleicht könnte für die kleinen Brustbilder, deren Farben (schwarze Gewandung, weiße, sehr starre Kragen, hellbraunes leuchtendes Inkarnat) hart und kalt sind — Jan Victors in Frage kommen. Es finden sich auch z. B. dessen schwere Schatten um die Mundpartien.⁶⁾ Allerdings kommen wir damit nach Amsterdam. — Das schöne, früher „B. van der Helst“ bezeichnet gewesene Damenportrait (Nr. 48 Abb. 21) nicht im K. Wesendonck, erst 1889 erworben, ist, da die Inschrift gefälscht ist,⁷⁾ der Hand des J. C. van Ceulen d. Ä. zuzuschreiben. Der Grund ist grünlichbraun. Um den schwarzbraunen Haarknoten ist ein Perlenband (dreireihig) geschlungen. Schwarze Sammelschleifen halten die langen Locken über dem goldbraunen Ohrgehänge. Weißgelb leuchtet das vierreihige Perlenhalsband. Der reiche, durch-

⁴⁾ Bei einer früheren Restauration soll es J T (verschlungen) bezeichnet gewesen sein. Jetzt ist die Bezeichnung nicht mehr zu entdecken.

⁵⁾ Frimmels kleine Galeriestudien. N. F. Wien 1897. S. 9.

⁶⁾ Vgl. Z. f. b. K. April 1909.

⁷⁾ „B. Can den Helst F“ rechts. Links noch eine nicht ganz deutlich auf van Dyck gefälschte Bezeichnung.

brochene weiße Spitzenkragen ist locker und leicht, nicht ängstlich gezeichnet. Das Kleid ist schwarz. Der Ausdruck ist nicht sehr lebhaft, die Modellierung ziemlich weich. Die etwas hoch aufgesetzten Augenbrauen, die dunklen leuchtenden Augen, die von Gelbbraun ins Grünliche spielenden Farben, passen auf die



Abb. 22. Haarlemer Schule um 1640. Familienbild.

gesicherten Portraits Ceulens. Eine Parallele ist das vollbezeichnete und 1651 datierte weibliche Bildnis (allerdings Kniestück) Nr. 655 in Köln a. Rh. Gewisse Beziehungen hat auch das Portrait der Cornelia Remoens in London, N. G. — Von weit geringerer Qualität ist das Familienbild (unbezeichnet), besser „Doppelportrait eines Ehepaares“, eines Geistlichen mit seiner Frau

(Nr. 49 Abb. 22) K. W. 295a, dessen Urheber einstweilen im Dunkeln bleibt. „Haarlemmer Schule um 1640“ möchte ich vermuten. Die Komposition ist keine besonders glückliche, die Dargestellten sind in einer sehr äußerlichen Weise zu einander in Beziehung gesetzt, der Ausdruck ist leidlich langweilig, die Haltung ungeschickt gezwungen. Besonders in den nach links und rechts gewendeten Köpfen fällt die Komposition ganz auseinander, die Zeichnung der rechten Hand des Mannes läßt zu wünschen übrig. Das Sitzen des braunen Mütterchens ist ziemlich unklar gegeben, die Perspektive unsicher. Aber jede Figur einzeln für sich genommen, ist doch von leidlich guter portraitmäßiger Wirkung. Der Hintergrund ist in neutralen braunrötlichen Farben gehalten, von der durchweg schwarzen, dunklen Gewandung hebt sich als einzige sprechende Farbe das bläuliche Weiß des Bäffchens und der Manschetten des geistlichen Herrn, der durchsichtigen Spitzenhaube, des Kragens, der weiten Spitzenmanschetten, des Perlenschmucks der Frau. Das Inkarnat beim Manne ist braunrot, bei der Frau etwas heller gehalten. Die Hände sind ziemlich fleischig und grob. Alles in allem: eine gute bürgerliche Durchschnittsleistung.

Ein hervorragend schönes Stück ist dagegen das⁸⁾ voll bezeichnete und datierte Portrait einer Dame⁹⁾ von G. Terborch. (Nr. 50, Abb. 23) K. W. 285^{1/2}. In Lebensgröße (Kniestück) steht sie in hellblondem Lockenhaar vor einer dunklen Stoffdraperie des schwarzbräunlichen Fonds. Ueber den bläulich silberweißen Atlasrock, mit einer breit aufgesetzten Bahn durchbrochener Muster, fällt das schwarze Tuchkleid mit dem weißen reichen Spitzenkrausen- und Bänderwerk der kurzen Aermel. Eine Brillantagraffe hält den äußerst sauber und fein ausgeführten Spitzenkragen über der Brust zusammen. Eine durchbrochene Haube rahmt das rosige Gesichtchen. Leuchtend heben sich die fünffachen Perlen- schnüre vom blühenden Inkarnat der schönen nackten Arme. Als einziger farbiger Kontrast zu dieser zarten Symphonie von Schwarz-Weiß und Gold (gelb) findet sich die matthellrote Decke des Tischchens, auf dem die beringte Rechte mit dem Fächer ruht.

Wäre die Bezeichnung nicht, die sich bei der Untersuchung durch den Restaurator als sicher echt herausgestellt hat, man würde in dem für Terborch etwas befremdlich erscheinenden Bilde eher ein Werk B. v. d. Helsts vermuten. Man wird z. B. erinnert an dessen Bildnis einer jungen Frau in Berlin, wo der Schmuck, die meisterhafte Detaildarstellung überraschend ähnlich erscheinen. Man wird auch an die ähnliche treue Wiedergabe der ganzen menschlichen Erscheinung auf dem Frauenbildnis in München erinnert. Von Terborch sind dagegen Bilder in dieser Größe wenig bekannt und geradezu große Seltenheiten. In der Regel bringt Terborch den dargestellten Menschen in ganzer Figur, jedoch in kleinem Format, oder aber im Brustbild und dann in größerem Format. Kniestücke in Lebensgröße sind äußerst selten. Eine Parallele findet sich annäherungsweise in den beiden Kniestücken in Kopenhagen (Abb. im Katalog von 1904), die aber

⁸⁾ bez. „G. ter Burg f. 166“.

⁹⁾ Nach dem Katalog angeführt: „Mevrouw Ramp. Utrecht“.



Abb. 23. G. Terborch. Porträt.

im Format doch wieder kleiner gehalten sind.¹⁰⁾ In der brillanten, beinahe „raffinierten“ Wiedergabe der Persönlichkeit, ganz besonders in Kopf und Händen, in der erstaunlich fleißigen Detailbehandlung steht unser Bild den bekannten kleinen Portraits des Meisters durchaus nicht nach. Allerdings ist nicht zu leugnen, daß die unteren Partien des weißen Rockes, das etwas knallige Rot der Decke im Verhältnis zu allem übrigen des Bildes abfallen und flau erscheinen. Aber es geht dies vielleicht auf Konto einer alten ätzenden Behandlung gerade dieser Stellen. Ausgezeichnet ist auch das hier gleichfalls abgebildete Portrait einer Dame,¹¹⁾ das ich dem A. van den Tempel zuschreiben möchte. (Nr. 51 Abb. 24) K. W. 320.¹²⁾ Sie steht oder sitzt vor grauem, mit Fransen besetztem, über eine rötlich marmorierte Säule (links) drapierten Vorhang. Links im Seitenausschnitt ein Stück tiefroten Abendhimmels; kastanienbraunes, weiches, in gerollten Locken über dem Ohrgehänge frei herabfallendes, etwas spärliches Haar, das die Mitte der hohen Stirne ganz frei läßt, rahmt das feste klar geprägte und plastisch herausmodellerte volle Antlitz mit den forschenden Augen, mit den geschlossenen energischen Lippen. Weich liegt der äußerst sauber gezeichnete, aus Blumen- und Ranken-Ornamenten bestehende, durchbrochene weiße Spitzenkragen auf dem schwarzen Kleid. Durchsichtig und duftig erscheinen die zarten Spitzen der Ärmel mit den darüber herabhängenden schwarzen Fransen über dem prachtvollen, in Gelenken und Muskeln sehr sorgsam modellierten, nackten linken Unterarm. Alles ist mit gleicher liebevoller Akkuratess durchgebildet: man sehe sich daraufhin besonders die Augenpartien, die Bildung der Lider, die äußerst zarten weichen Formen des Kinns mit dem energischen Grübchen, dann wieder die gleich straffe Behandlung des Armes, der Backen, der hohen Stirne wie des Schmuckes an! Eine Pinselführung, die andererseits doch jede Härte in den Konturen vermeidet. Eine Parallele ist vielleicht zu unserem Bilde das Portrait einer bejahrten Frau in Amsterdam. Mit den eleganteren Farben der bei uns bekanntesten Bilder v. d. Tempels (in Cassel und Berlin) kann allerdings unser viel stilleres Stück nicht wetteifern. In kompositioneller Beziehung käme vielleicht eine Aehnlichkeit mit dem „Pieter Verelst“ genannten Bilde in Köln (Nr. 724) in Frage. Auf den Dou-Schüler Gisbert Verbrugge deutet wohl das Monogramm G. v. B.¹³⁾ (v und B. verbunden), das auf dem Familienbild (Nr. 52) K. W. 285 früher fälschlich als Terborch gedeutet wurde. Ein dunkel gekleideter schlanker braungelockter Mann steht neben seiner Frau, mit der Linken deren Hand ergreifend, in der Rechten eine rötliche Frucht (Apfel). Die Dame, im weißen

¹⁰⁾ Die Zahl der von Terborch gemalten Portraits ist weit größer als man bisher vermutete. Bis vor wenigen Jahrzehnten waren sie, weil meist in Deventer und in Zwolle geblieben, nach Bode*) nahezu unbekannt. Sie sind in der Regel fast farblos, „einfarbiges Kolorit, in nüchterner Umgebung“, gehalten unter Bevorzugung von Silbergrau und Weiß, von schwarzen Tuchteilen.

¹¹⁾ bez. rechts oben Alt 33.

¹²⁾ Dort, wohl infolge einer früheren nicht mehr auffindbaren fälschlichen Bezeichnung als „Arie de Vois“ aufgeführt.

¹³⁾ Links auf grauem Steinsockel.

*) Bode: Rembrandt und seine Zeitgenossen.



Abb. 24. A. v. d. Tempel (?). Porträt.

dekolletierten Atlaskleid und schwarzen, über die Schultern geworfenen Schal, sitzt in einer Fliesenhalle. Sie hält in der Linken gleichfalls einen Apfel. Neben ihr am Boden sitzt, mit einer Blume spielend, ein kleines Mädchen in braunrotem Kleidchen.¹⁴⁾ Rechts Andeutung einer Säule und eines Landschaftsausschnittes.

¹⁴⁾ Kam erst während der Restauration zum Vorschein.

Das nicht schlechte Gemälde ist leider in etwas fragmentarischem Zustand, die Farben sind stumpf geworden, was die Beurteilung erschwert. Doch hat das (jetzt aufgefrischte) Monogramm sich als echt erwiesen. Ein Familienbild von Gilles v. Tilborch in Brüssel scheint mir nicht unähnlich! In Färbung und Zeichnung hat unser Bild auch manches von Metsu und seiner Schule.

Zum Schluß möchte ich aus der Reihe der „Holländer“, deren die Sammlung noch andere hier nicht erwähnte Stücke aufzuweisen hat, noch ein Bild erwähnen, das eine Mittelstellung zwischen den Portraisten und den Stillleben-Malern einnimmt, aber ohne Zweifel von zwei verschiedenen Händen gemalt worden ist.

Es ist das von einem Blumen- und Früchtekranz umrahmte unbezeichnete Bild eines Admirals (Nr. 53, Abb. 25) K. H. Das ovale kleine Portrait wird nach Art eines Spiegels von einer großen barocken Kartusche eingefasst. Eine rote Schärpe hebt sich von der schwarzbläulich schimmern- den Stahlrüstung mit der weißen feinen

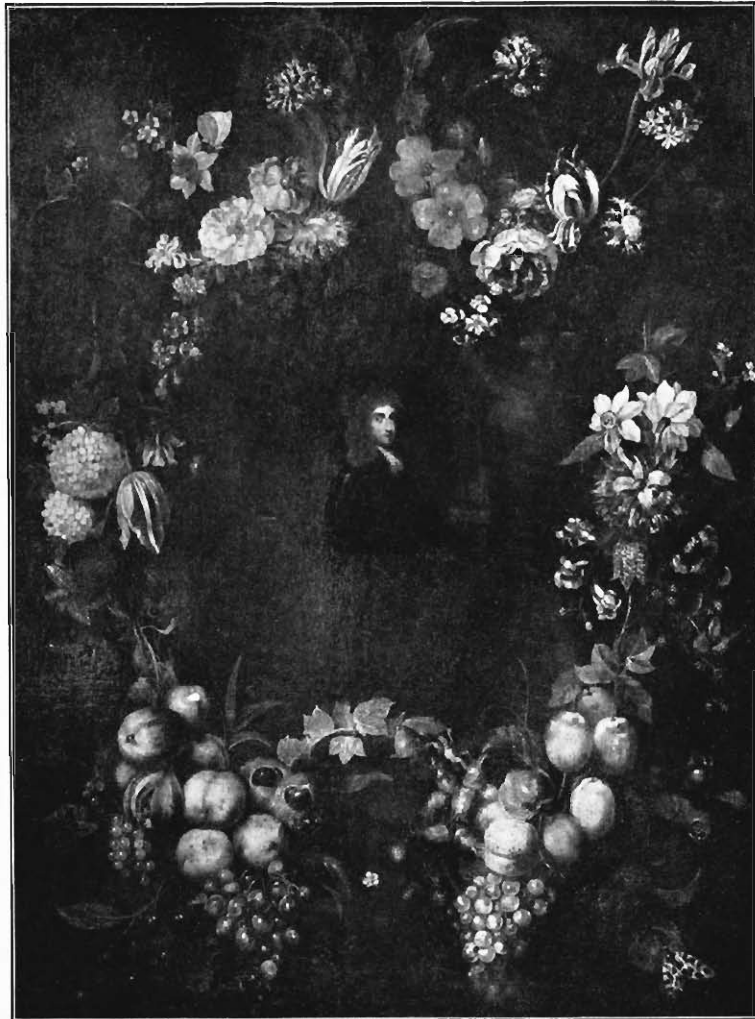


Abb. 25. Constantin Netscher (?) u. C. Roepel (?). Porträt im Früchtekranz.

Halskrause, in die kokett ein blaues Band geschlungen ist. Die Rechte hält den Admirals (Feldherrn)-Stab. Ein blutroter Himmel steht über dem Ausschnitt rechts mit dem dunklen Meer. Der aus Blumen jeder Art (Nelken, Schneeballen, Lilien, Distel, Mohn, Rosen etc., mit Libellen und Schmetterlingen) und Früchten jeder Saison (Wein, Pfirsiche, Brombeeren, Johannisbeeren, Trauben, Nüsse, Feigen usw.) sehr symmetrisch und ordentlich genau

geflochtene Kranz windet sich um die ganze Kartusche herum, deren Formen folgend. Das Stilleben ist äußerst naturgetreu, in schärfster Plastik, etwas spitzig und hart gezeichnet. Die Farben (jeder Art) sind lebhaft leuchtend zäh, glatt und hart. Rot wiegt vor. Während das kleine Portrait ausgeprägt holländischen Stils und Farbengebung ist, könnte man beim Stilleben eher an einen Vlamen (etwa Verbruggen) denken, von dem z. B. in Antwerpen ein 1696 bezeichnetes Stück ist. Aber die Farben sind kühler, die Behandlung ist nicht so spitzig. So vermute ich auch hier einen holländischen Meister. Die Tracht des Dargestellten weist zwingend auf das Ende des 17. Jahrhunderts, wenn nicht die Jahrhundertwende. Konstantin Netschers Portraits (s. Schleissheim) zeigen mit unserem kleinen die größte Aehnlichkeit, das Stilleben könnte dann von der Hand seines Schülers Konrad Roepel stammen, dessen Stilleben (z. B. in Schleißheim und Cassel) nahe Verwandtschaft zeigen. Man könnte auch an den jüngeren J. C. v. Ceulen¹⁵⁾ denken, der noch 1698 als Miniaturmaler in Utrecht tätig war und in der Art des Konstantin Netscher malte.

Unter den Italienern gebührt einem leider nur noch als trauriges Fragment voller Andeutungen einstiger Herrlichkeit erhaltenen Bilde der Perugino-Schule „Verehrung des Christuskindes durch Maria, den kleinen Johannes d. T. und 2 Engel“ K. W. 76 (Nr. 54) wenigstens eine kurze Erwähnung an erster Stelle. Ein Urteil über das Bild in seinem jetzigen Zustande zu fällen, ist kaum möglich. Was an wenigen Stellen, wie in den Falten der dunkelgrünen Mantel-Draperie über dem dunkelroten Kleide der Maria (vor ihr liegt auf einem gerollten Mantelsack das Kind), in einzelnen Blumen und Gräsern der einfachen welligen Landschaft (die man allerdings nur ahnt), in der stille bunte Vögel einher-spazieren, in den irisierenden Flügeln der 2 knienden Engel usw. alt und unberührt erhalten ist, läßt die einstige Schönheit des Ganzen wehmütig ahnen und wenigstens bestimmte Schlüsse auf den mitarbeitenden Pinsel eines Perugino zu. Ganz besonders aus der Faltenbehandlung, der Betonung von Stand- und Spielbein, aus der Art, wie die Figuren in die Landschaft gesetzt sind, spricht dessen Formensprache.

Recht gut ist der Erhaltungszustand eines Glanzstückes unter den frühen Italienern der Sammlung, des „büßenden hl. Hieronymus“, das ich unbedenklich dem M. Basaiti zuzuschreiben wage. (Nr. 55 Abb. 26) K. H. Auf weichem Holze (Zeder oder Pappel) gemalt, zeigt das Bild nach guter Restauration eine wundervoll helle, in den Schatten goldgelbliche Gesamttönung. Es findet sich eine höchst glückliche Abstufung der Farben, vom leuchtenden Goldgelb, gelben Braun, Braun, Weiß und Rot bis zu einem gelblichen Sandgrau. Nichts stört in der stillen Landschaft mit dem langgestreckten Kloster auf der doppelten Felsenterrasse rechts den Frieden des sehr vornehmen alten Herrn im oval geschnittenen schönen langen weißen Barte. Der weiße Ueberwurf hebt sich von dem Rotbraun der Kutte, das Rot der Bücher und des Kardinalshutes von dem

¹⁵⁾ Nach Wurzbachs Künstlerlexikon malte er u. a. ein sehr belangreiches Portrait des Herzogs von Monmouth. Ein bezeichnetes und 1688 datiertes Portrait befindet sich in Amsterdam.

Gelbbraun der Felsen und des so bequemen Ruhesitzes, den sie ganz natürlich geformt haben.

Schwarzgrün sind die einzelnen Bäumchen mit ihren schlanken lichten oder dichten runden Kronen. Nach der Tiefe zu wird das Bild immer heller. Fast

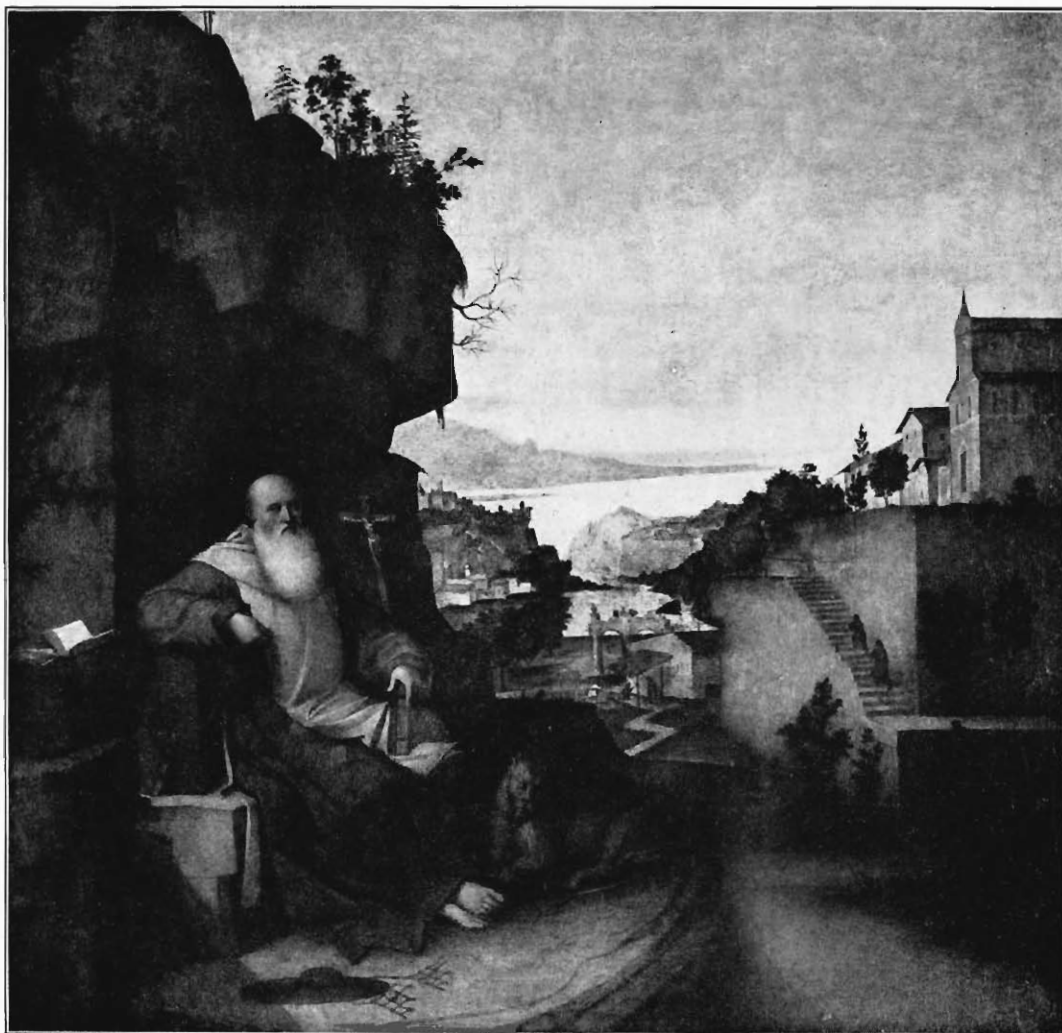


Abb. 26. M. Basaiti. HI. Hieronymus.

weiß liegt die stille See zu Füßen des bläulichen Höhenzuges. Alles ist für Basaiti charakteristisch. Alles ist ganz weich und in großzügig vereinfachten Flächen unplastisch modelliert, selbst da, wo der Stoff an sich, wie z. B. die Felsen, rau und spröde ist. Die Schatten sind sehr warm; für die Landschaft zeigt Basaiti auch hier, trotz der etwas unsicher suchenden Perspektive, ganz besondere Begabung. Die mit Vorliebe angebrachten abgestorbenen Gesträuche und Baum-

zweige (links am Felsen, in der Bildmitte) sind B. vorzüglich eigentümlich, wie z. B. auch die klaren ruhigen sanft melancholischen Augen des Heiligen und die kleinen nebensächlichen Staffagefiguren. Das Thema selbst ist von Basaiti in zahllosen Repliken und Variationen behandelt (wie z. B. dem „nackten Hieronymus“ in Landschaft in Straßburg, London u. a. m.). Die Landschaft selbst ähnelt der-



Abb. 27. G. B. Moroni. Porträt.

jenigen des Hintergrundes des „thronenden Petrus mit Heiligen“ in Venedig.¹⁶⁾ Wenn sich auch für das schöne, jetzt gut restaurierte Portrait eines Edelmannes (Nr. 56 Abb. 27) K. W. 54 der Name „Tintoretto“ nicht aufrecht erhalten läßt, so scheint dafür die Zuschreibung an G. B. Moroni durchaus unbedenklich. Vor dem neutralen dunklen Fond steht unser Geharnischter in

¹⁶⁾ Vgl. Crowe und Calvacaselle V, S. 282, wo die Repliken alle genannt sind.

leicht phlegmatischer Haltung, in sehr ruhigen Farben gehalten. Nur die weißen Lichter auf den zwischen den schwarzen Scharnieren hervorleuchtenden Stahlteilen, der weiße kleine Umlegkragen, das Gold der Medaille (mit Herkules und Antäus [?] im Relief) bilden die blitzenden Kontraste zu dem rötlich blonden Gesicht mit dem blonden, kurzen, rundlichen Vollbart, zu den aus der dunklen Umgebung sprechend hervortretenden blaß-rötlichen Händen. Die Rechte, die sich so bequem-lässig auf das grau-gelbliche Postament (auf dem vor einem Fensterausschnitt noch das Helm-Visier sichtbar wird) stützt, ist vortrefflich ausgeführt und erhalten, die Linke, die den kurzen Degen faßt, etwas verzeichnet und leider in den Farben stark verblaßt. Der Blick ist sanft, fast matt, auf den Beschauer gerichtet. Die Haare, die die Schläfen in charakteristischer Weise frei lassen, sind kurz und wollig, das Ohr ist auffallend groß und betont. In Haltung und Farbe erinnert das Bild am meisten an Moronis „Portrait eines italienischen Edelmannes“ in der Londoner National-Galerie (Nr. 1022). Es ist mit jener schlichten Sachlichkeit und doch auch leicht pompöser Würde gemalt, mit der Moroni sogar einen einfachen Handwerksmann seiner Zeit, wie den berühmten „Schneider“ in London, darstellte. Nicht irgend ein berühmter Fürst, sondern irgend ein einfacher Landedelman steht in seiner ganzen echten Menschlichkeit und liebenswürdigen bürgerlichen Vertraulichkeit vor uns. Paris Bordones Bilder, an den man gedacht hat, scheinen mir kräftiger in der Färbung, erregter im Temperament zu sein. Wie ein Ausschnitt aus Tintoretos gleichnamigem Bilde zu Venedig mittel bei flüchtiger Betrachtung der „Bethlehemitische Kindermord“ (Nr. 57 Abb. 28) K. W. 74 an. Sieht man aber näher zu, so erkennt man die erregten Gesten und die schwarzen und rötlich-schwärzlichen Farben und Schatten eines Caravaggio-Nachfolgers. Die Zuschreibung unseres Bildes an den Imperator-Schüler, den bei uns wenig bekannten Neapolitaner Andrea Vaccaro dürfte berechtigt sein.¹⁷⁾ Ein Monogramm des meist AV verschlungen zeichnenden Künstlers fand sich allerdings nicht. Die Farben sind sehr ausgesprochen, sie erinnern auch an Veronese und Guido Reni. Der Erhaltungszustand ist leider ein nicht sehr guter, da manche Flächen im Lichte und die blauen Partien des Himmels übermalt sind. Dadurch leuchten jetzt alle hellen Partien des Bildes in gar zu scharfem Gegensatz zu den dunklen heraus. Braun-weiß-schwarz ist die Kleidung des großen Henkers im Vordergrund. Hellrot-dunkelgrau und blaßrot ist die des zweiten Soldaten dahinter. Ein leuchtendes Veroneser Gelb ist die Farbe des Frauenmantels über dem schwarzen Kleid des braunen Lockenkopfes im Vordergrund. Purpurrot leuchten die abgetrennten Glieder und die Blutstropfen auf dem Marmor, violettgrau ist der schreiend geöffnete Mund der Frau und ihres kleinen Kindchens. Hellblau, hellgelb, hellweiß bilden die weiteren Farbentöne. Die nackten Teile sind besonders kräftig gemalt, die Hände und Finger (soweit sie intakt sind) sind von edler eleganter Bildung. Diese vor allem, wie aber auch vieles in der Formgebung der Frauentypen erinnern, wie z. B. jener

¹⁷⁾ Auf der Rückseite ein Zettel mit handschriftlicher Notiz: „Spada“. Ferner ein gedruckter Zettel: „Carl Förstersche Auktion“.

„Christus in der Vorhölle“ zu Dresden von V., am meisten an Guido Reni. Muß man auch bei der Beurteilung der Farben vorsichtig sein, so wird doch jeder frappiert von der unerhörten Wucht, der wilden Leidenschaft der Zeichnung und Komposition dieses prachtvollen Fragments. Mit vollster dramatischer Kraft wird hier ein Stück wild verzweifelten Ringens rasender Mütter gegen brutale Uebermacht aufs lebendigste geschildert. Großartig ist die Linienführung, von stärkster



Abb. 28. A. Vaccaro. Bethlehemitischer Kindermord.

momentaner Wirkung sind die überall vorkommenden unglaublich geschickten perspektivischen Verkürzungen und Ueberschneidungen. Ganz still, wie eine ergreifende Episode wirkt in diesem Sturmesrasen aufgepeitschter Leidenschaft der junge Frauenkopf rechts, (er kommt nur halb noch vom Bildrand abgeschnitten zum Vorschein und liegt in tiefen bräunlichen Schatten), der sich im stummen Schmerze über den abgehauenen Kopf des kleinen Lieblings beugt. Ein „Kindermord“ von Vaccaro, den ich nicht kenne, befindet sich übrigens im Museum zu Neapel! Mit Vaccaro sind wir zu den Italienern des 18. Jahrhunderts gekommen,

Von den Venezianern dieses Zeitraums finden sich zwei kleine Charakterköpfe von dem seltenen Schüler des Balestra, dem bei uns hauptsächlich in der Dresdener Galerie vertretenen Giuseppe Nogari. „Das Brustbild eines alten Mannes mit Augenglas“ (Nr. 58) K. W. 37 ist „à la Rembrandt“ gemalt, in starken Farben, mit kräftigen Schatten, und ist bis auf den „gedeckten“ Hintergrund im allgemeinen gut erhalten. Im grauen Bart, mit tiefrotem Sammetbarett sieht er uns äußerst energisch in die Augen. Die Rechte hält, vom unteren Bildrand abgeschnitten, die Lupe. Einzelne Schmuckstücke leuchten golden aus der dunklen Gewandung heraus. Mehr in der Art eines Denner ist das andere Portrait, das Brustbild einer alten Frau mit Kaffeeschale (Nr. 58) K. W. 38 gehalten. (Im gleichen Erhaltungszustande.) Im braunen Kopftuch, dekolletiertem blauweiß bräunlichen Kleide, das die sehr braune Brust, den sehnigen Hals freiläßt, mit dem ausgemergelten, runzel- und faltenreichen Gesicht, dem fest zusammengekniffenen Mund, hält sie in ähnlicher Weise die gefüllte Kaffeeschale. Komposition, Zeichnung und Modellierung entsprechen dem Bilde der „Alten mit dem Kohlenbecken“ in Dresden. Auch auf dem Bilde des „rauchenden Burschen“ in Hannover findet sich z. B. die gleiche Behandlung des Brustausschnittes und des Halses. Hier wie dort bewährt sich das oft gerühmte Talent des Künstlers, die feinsten Beschaffenheiten der Haut auszudrücken.

Voll bezeichnet und 1744 datiert ist eine römische Landschaft mit antiken Ruinen und der Pyramide des Sextius im Hintergrunde von G. P. Pannini.¹⁸⁾ (Nr. 60) K. H. 30. 10. 02. Die Farben dieses gewandten Architekturmalers, der feines Empfinden für das Spielen und die Reflexe des Sonnenlichtes verrät, sind hier noch etwas schwer. Aber ausgezeichnet ist die Perspektive. Von der linken Gruppe (dreier Kavaliere, die eine eben ausgegrabene Statue bewundern) an der prachtvollen antiken Götterstatue vorbei, die auf hohem Säulenstuhle steht, wird der Blick unter einer von 4 hohen Säulen gebildeten Arkade, durch die ein breites blaues Wasser fließt, hindurch auf die im Hintergrund schimmernde Pyramide geführt. Dort sieht man Arbeitergruppen, die die Ausgrabungen vorbereiten. Hier wie im folgenden Bilde sind die dunkelbraunen Schatten, in denen viel Rot vorkommt, die etwas langen Figuren für Pannini sehr charakteristisch. Der Vordergrund ist dunkel gehalten, als beleuchtete Silhouette steht die Pyramide scharf gegen den hellen Himmel. Heller und mehr vom Licht durchflutet, ist das zweite größere Bild Panninis: der Teich von Bethesda (Nr. 61 Abb. 29) K. W. 42, nicht bezeichnet. Das Bild ist sehr gut erhalten. Der Vorgang (Joh. V 1—15, Math. IX, 1—8) ist ganz ähnlich, aber doch mit vielen Abweichungen in Einzelheiten geschildert, wie auf dem Bilde gleichen Themas in Schleissheim. Prachtvoll ist die Lichtführung. Auf den graugelblichen marmorierten Säulen spielt das Licht in allen Nuancen. Große zitternde Sonnenflecken, besonders auf dem reichen Grün der überall angebrachten Bäume. Auf das Wasserbecken und die mittlere Bogenstellung der Halle fällt helles Licht, so Christus in einer Art Verklärung zeigend und das Hauptmotiv betonend. Ein leicht

¹⁸⁾ Rückseitig ein gedruckter Zettel: Pannini Jean Paul né à Plaisance, 1692—1765 Pyramide de Sextius Toile h. 70 larg. 62.

bewölkter stimmungsvoller Himmel liegt über der offenen Kolonnadenhalle. Farbige, aber nicht bunt, in blau, rot, gelb und weiß sind die zahlreichen Figuren in sehr glücklicher Weise hineingesetzt. Sie sind ohne Zweifel von derselben Hand und nicht etwa von Tiepolo, wie der Katalog Wesendoncks vermutet.

Die Ecke des Canale Grande und des Canale Mestre in Venedig mit einer Brücke im Hintergrund und prachtvollen alten Palästen zeigt ein gutes, sehr wenig übermaltes Bild des A. Canaletto (Nr. 62). Nicht im K. W. In etwas trocken, harten und bestimmten Farben gemalt, bezeugt es die Sicherheit der Hand, die alte



Abb. 29. G. P. Pannini. Teich von Bethesda.

Schönheit der Architekturen, deren starre, feierlich ernste Pracht ohne „Ruinen-Sentimentalität“ in heller scharfer Beleuchtung wiederzugeben. Prachtbarken, größere und kleinere Gondeln beleben mit ihren Gondolieren und Insassen das Bild. Eine ähnliche Vedute befindet sich in Dresden. Weit lebendiger, moderner gesehen, großzügiger und malerischer mutet das hier nicht abgebildete Bild von Fr. Guardi: „der San Marcus-Platz in Venedig“ an. (Nr. 63) K. W. 28a. Ein blaßblauer Himmel mit gelblich leuchtenden Wolken steht über dem von promenierenden Kavalieren und Damen belebten lichtumfluteten Platz. Die beiden Procurazien rahmen rechts und links das offene Viereck; die rechte liegt völlig im Schatten, einen breiten Schlagschatten über ein Viertel des Platzes werfend.

Im Hintergrund schließen der Torre del Orologio und die vielkuppelige Kirche den Raum, während ganz rechts noch ein Stück des alten Dogenpalastes sichtbar wird. Unser Bild scheint eine nur wenig (in den Staffagefiguren) veränderte Replik des gleichen Bildes in der Londoner N.-G. (Nr. 210) zu sein.

Noch weicher und duftiger ist das zweite Bild des Guardi (beide Stücke sind unbezeichnet, an ganz wenigen Stellen beschädigt und ausgefleckt), die Kirche Santa Maria della Salute (Nr. 64 Abb. 30) K. W. 28b. Man sieht auf den

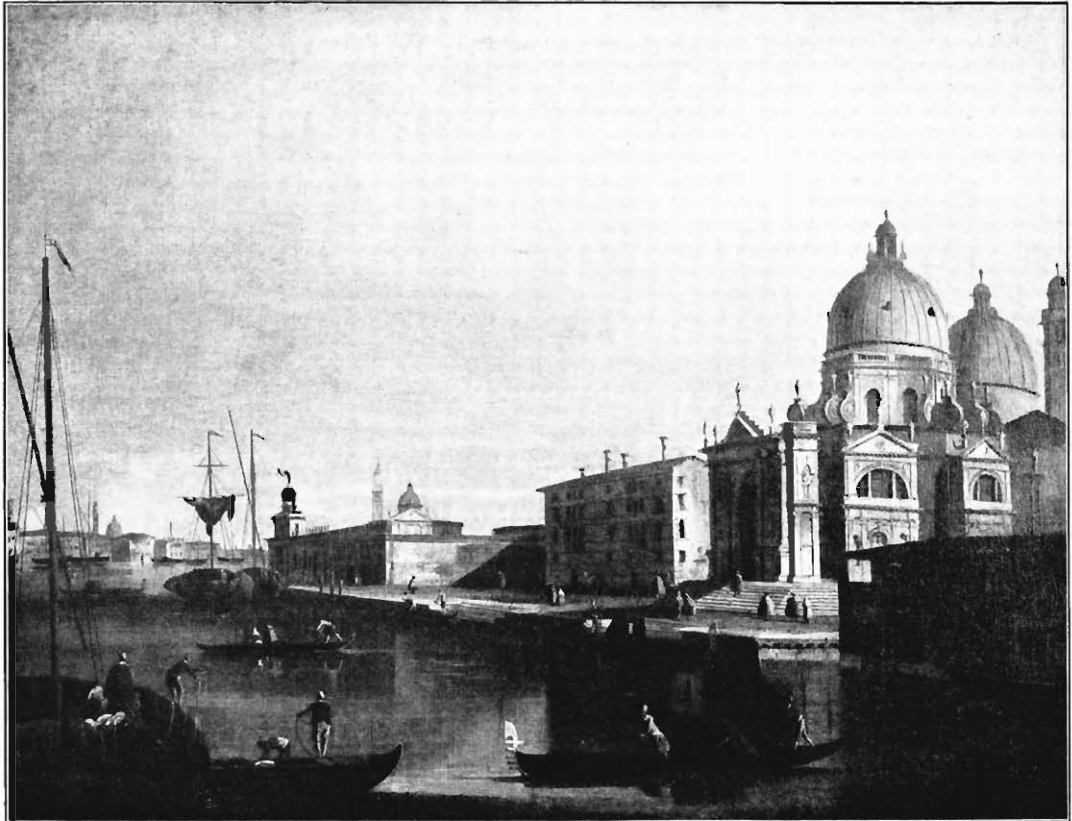


Abb. 30. F. Guardi. S. Maria della Salute.

von Gondeln, Barken, einem Prachtschiff und stolzen Fregatten belebten Canale Grande. Vornehme Gruppen steigen rechts die Stufen zur Kirche hinan, an die sich die Dogana di Mare mit der Glücksgöttin auf der Erdkugel anschließt. Im fernen linken Hintergrund liegt hell beleuchtet Venedigs sonnigste Promenade, die Riva degli Schiavoni. Licht und Schatten weben einen geheimnisvollen Farbens Schleier um die Fassaden und tönen den klaren blaugrünlichen Wasserspiegel. Wundervoll sind alle Abtönungen, die Betonungen und Auflösungen aller einzelnen, sehr geschmeidigen Lokalfarben. Licht- und luftumflossen stehen die Silhouetten der Architekturen fein und zart gegen den Bildgrund, einem blaugrau lachenden Himmel.

