
SONDERDRUCK



AUS DER

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

(novembre 1909)



Abb. 1. P. P. Rubens, Nachfolger

Die Geometrie

DIE SAMMLUNG WESENDONK

VON WALTER COHEN

AM 27. Oktober ist der Erweiterungsbau des Bonner Provinzialmuseums, dessen ganzes oberes Geschoß von der Gemäldegalerie eingenommen wird, durch eine prunkvolle Feier eröffnet worden. Die Sammlung Otto Wesendonk, deren größter Teil, etwa 200 Gemälde, bereits seit mehreren Jahren als Leihgabe im Besitze der Stadt Bonn war, hat damit einen ihrer würdigen Rahmen gefunden. Hinzu kamen noch 26 Bilder von den 32, die seit Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin in einem besonderen Kabinett ausgestellt waren. Da die Berichte der Tagespresse nicht frei von Irrtümern waren, seien die sechs Gemälde, die in Berlin geblieben sind, hier noch einmal aufgezählt: es sind die hl. Familie von Lorenzo Costa, die große Landschaft mit Jagddarstellung von Joachim Patinier, der Tanz auf der Dorfstraße von Adriaen van Ostade, die Ruine im Walde von Jakob van Ruisdael, die Fernsicht über Dünen von Jan Vermeer van Haarlem und »Die Dorfstraße«, die früher dem Meindert Hobbema zugeschrieben wurde, höchstwahrscheinlich jedoch ebenfalls von dem

Haarlemer Vermeer herrührt. Ein ganz entsprechendes bezeichnetes und 1650 datiertes Landschaftsbild desselben Künstlers befindet sich im Aachener Suermondt-Museum¹⁾.

Einzelne Bilder der Sammlung Wesendonk, besonders die holländischen, sind häufig in der Fachliteratur erwähnt, zumal die von Leihausstellungen her bekannten²⁾, aber als Ganzes ist Otto Wesendonks Schöpfung doch nur verhältnismäßig wenigen Forschern und Kunstfreunden wirklich vertraut gewesen. Zusammenfassende Arbeiten sind nur sehr wenige veröffentlicht worden; an erster Stelle sei Fritz Harcks Aufsatz über die Italiener im *Archivio Storico Dell'Arte* (II. 1889) genannt. Harck rühmt die Sammlung als die an Gemälden bei weitem reichste in Berlin, »die einzige, die durch Anordnung der Bilder in geeigneten, meist von oben belichteten Sälen, den Charakter einer echten Gallerieträgt.« Otto Wesendonk hat in der Tat, ähnlich wie der verstorbene Konsul Weber in Hamburg, mehr als die heutige Sammlergeneration zu tun gepflegt, nach kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten

Den Herren Dr. von Wesendonk in Berlin und Professor Dr. Freiherrn von Bissing in München, die dem Provinzialmuseum in liberalster Weise die wissenschaftliche Verwertung der Gemälde zugestanden haben, möchte auch ich meinen verbindlichsten Dank aussprechen.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XXI. H. 3

1) Vgl. W. Bode, *Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen* XI. (1890), S. 238.

2) Auf der Ausstellung der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft, die 1890 in der Berliner Akademie der Künste stattfand, waren allein 30 Gemälde der Sammlung Wesendonk.



29/1

ABB. 2. OBERRHEINISCHER(?) MEISTER UM 1480

MARIA MIT STIFTERN UND HEILIGEN

gesammelt, bisweilen vielleicht zum Nachteil des Qualitäts-Charakters, gewiß aber zum Vorteil, wenn man die allseitige Vertretung der großen schulbildenden Meister der alten Malerei ins Auge faßt. Wesendonk hat einst am Niederrhein, in Düsseldorf, seine Sammlertätigkeit begonnen; holländische Gemälde mögen die ersten gewesen sein, die die Wohnräume seines so gastlichen Hauses geschmückt haben. Später hat er dann in Zürich, Dresden, Berlin, in London und auf ausgedehnten Reisen in Italien die Grenzen immer weiter gezogen. Beim Erwerb holländischer Gemälde ein echter Amateur, Liebhaber im besten Sinne, schien ihn bei den südlichen Schulen ein etwas eklektischer Grundzug seiner Kunstliebe gelegentlich in die Irre geführt zu haben. In einer Zeit, da das italienische Quattrocento noch nicht die allgemeine Schätzung des Sammlers und des Kunsthandels erfahren hatte, wäre es leicht gewesen, seine Galerie gerade nach dieser Seite hin abzurunden und zu ergänzen. Die Hochrenaissance, wie sie sich jetzt in dem neuen Museumsgebäude darstellt, ist leider nur durch wenige Höhepunkte ihrer klassischen Malerei würdig vertreten. Für das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert traten die Leihgaben der königlichen Museen in Berlin an das kunst-

historische Institut der Universität Bonn, für die Niederländer und Deutschen die kleine gewählte Sammlung des Provinzialmuseums, in glücklichster Weise füllend und ergänzend, hinzu. Das Ganze stellt eine »Lehrsammlung« dar, wie nur wenige Städte von dem Umfange Bonns sie ihr eigen nennen können, aber man täte der Galerie unrecht, wollte man nichts sonst in ihr sehen. Eine Lehrsammlung, wenn man so will, ist auch der Louvre und das Kaiser-Friedrich-Museum. Bonn ist seit Anton Springers Tagen eine Hauptpflegestätte der Kunstwissenschaft geblieben, aber die bildenden Künste selbst haben in der reichen, aufblühenden Rheinstadt niemals eine so recht liebevolle Pflege gefunden. Es hat nicht an Versuchen gefehlt, Bonn zu einer Kunststadt zu

machen, aber der Erfolg war nicht eben ermutigend. Vielleicht geht nunmehr von den Sälen der neuen Galerie eine Wirkung aus, die auch für das öffentliche Kunstleben ein Ansporn sein könnte. Der starke Besuch, dessen sich das Provinzialmuseum jetzt nach der Eröffnung erfreut, läßt freudigen Hoffungen immerhin Spielraum.

In dem Überblick, der im folgenden über die ganze Sammlung gegeben werden soll, seien — die Wünsche der Redaktion kommen meinen eigenen Absichten entgegen — diejenigen Gemälde bevor-

zugt, die außer in Bonn noch niemals öffentlich ausgestellt waren.

Die Deutschen.

Die deutsche Schule ist der Zahl nach am geringsten in der Sammlung Wesendonk vertreten, aber es finden sich gerade hier einige kaum bekannte Gemälde von hohem kunstgeschichtlichem Wert. Das einzige noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammende Werk, das Maria mit dem Kinde, eine Stifterfamilie und die Heiligen Katharina, Barbara, Bartholomäus, Augustinus (?) und Sebastian darstellt, sei hier abgebildet (Abb. 2), es ist nach dem alten Kataloge Otto Wesendonks vom Jahre 1888 ein Vorbild des *Hans von Breisach*. Die Behauptung läßt sich nicht nachprüfen, da von



Abb. 3. Jakob Sessenecker, Die Geschwister

dem ehemals unten rechts in der Ecke befindlichen Wappen nur noch ein nichtssagendes Fragment erhalten ist. Der Umstand, daß der Donator sich gerade unter den Schutz des hl. Bartholomäus gestellt hat, läßt eher auf ihn als Namenspatron schließen. Das kraftvoll gemalte, farbenreiche Bild¹⁾ einem bestimmten Meister zuzuschreiben, hält schwer. Nun trifft es sich, daß stilistische Kriterien gut mit der alten Tradition, wonach die Tafel oberrheinischen Ursprungs wäre — Breisach liegt westlich von Freiburg, östlich von Colmar am Oberrhein — zusammengehen. Daß wir einen Meister aus der südwestlichen Ecke des

1) Katalog Wesendonk 294. »Vlämische Schule«. Eichenholz; h. 1,23, br. 1,52.

29/2

Deutschen Reiches vor uns haben, erscheint mir zweifellos; zu meiner Freude stimmt mir Professor Daniel Burckhardt in Basel hier zu. Vergleichsmaterial findet man, wie mich dünkt, weniger in gleichzeitigen Gemälden als bei den Kupferstechern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Burckhardt denkt an die Einflußsphäre Schongauers, während ich eine gewisse Verwandtschaft mit Stichen des Meisters E. S. zu entdecken glaube. Doch ist nicht zu verhehlen, daß die Durchdringung mit malerischen Tendenzen der niederländischen Kunst davor warnen muß, das altertümlich empfundene Werk allzufrüh zu datieren. Durch niederländische Einwirkung erscheint hier bereits abgeklärt, was in früheren Werken deutscher Kunst noch derb und urwüchsig erscheint.

Festeren Boden betreten wir, wenn wir uns den Bildern der deutschen Renaissance nähern. Der hl. Hieronymus von Hans Leonhard Schäußlein ist ein sehr anziehendes, durch Leuchtkraft der Farbe und besonders gute Erhaltung ausgezeichnetes Frühwerk des Meisters. U. Thieme in seinem Schäußlein-Buche und M. J. Friedländer in dem Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898 erkennen die Echtheit an. Lukas Cranach d. Ä. ist durch die in der Literatur oft erwähnte eigenhändige kleine Kreuzigung von 1515, die zu seinen frühesten datierten Arbeiten gehört, und durch ein Werkstattbild, das die Ehebrecherin vor Christus zeigt, vertreten. Das große von einem schlesischen Meister stammende Motivbild des Balthasar von der Heide († 1541) mit der Kreuzigung offenbart den weitreichenden Einfluß der Cranach-Schule. Einem noch unbekanntem trefflichen oberdeutschen Meister gehört das früher auf den jüngeren Holbein getaufte, 1534 datierte Bildnis einer laut Inschrift 38jährigen Frau in Profil, auf weinrotem Grunde, an. (Phot. Gesellschaft, Berlin, Nr. 5654.) Die sehr eindringliche Charakterschilderung vermählt sich mit einer weichen, aber sicheren malerischen Technik. Für das im alten Katalog Wesendonk von 1888 dem Chr. Amberger zugeschriebene lebenswürdige Doppelbildnis zweier Kinder (Abb. 3), angeblich aus der Gräflich Fuggerschen Familie, möchte ich den Wiener Hofmaler *Jakob Seisenegger* in Anspruch nehmen¹⁾. Dieselbe matte dünne Malerei, entsprechende Zeichnung der Hände, vor allem die gemütlich-familiäre Auffassung findet man in dem Gemälde Nr. 59 der Sammlung Weber in Hamburg wieder, das laut alter Inschrift fünf Kinder Kaiser Maximilians II. wiedergibt. Die Gruppe der beiden sich umarmenden Knaben rechts entspricht in der Auffassung vollkommen dem Bonner Gemälde. Für das Bild der Sammlung Weber wird nach Woermanns Katalog (2. Aufl. 1907) die Urheberschaft Seiseneggers angenommen, von dem wir bereits Bildnisse in den Museen von Wien, Brüssel, Haag und in der Sammlung Lotzbeck in München kennen. Ich denke, die

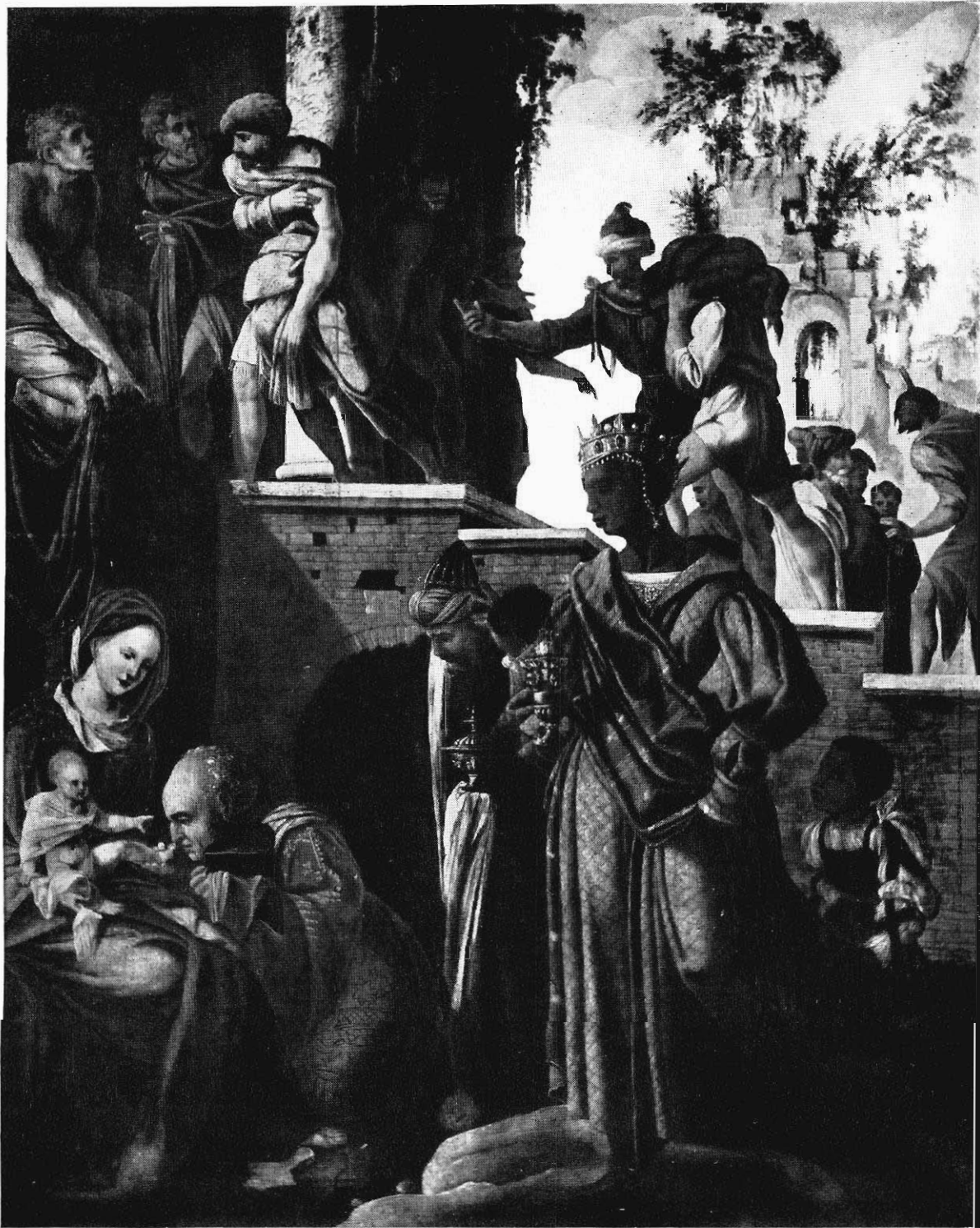
1) Das Gemälde war 1898 auf der Berliner Renaissance-Ausstellung. (Nr. 115. »Oberdeutsch um 1550.«) Über Seisenegger vgl. *Z. f. bild. Kunst* X (1875), S. 153, *Rep. für Kstv.* XVIII (1895), S. 273 (Friedländer) und *Wiener Jahrbuch der Kunstsammlungen*.

auch von Max J. Friedländer befürwortete Attribution des Bonner Bildes an denselben Meister wird sich halten können. In das siebzehnte Jahrhundert reichen »Die drei Marien am Grabe« von Adam Elsheimer, die durch die Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum allgemein bekannt geworden sind.

Die Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts.

Auch hier sind die eigentlichen Primitiven in der Minderheit. Der »altniederländische Saal« des Bonner Museums verdankt seine Eigenart den zahlreichen und vielfach importierten Gemälden der Übergangszeit. Wenn man so will, ist es ein Saal der »Manieristen«, die hier in allen Erscheinungsformen studiert werden können. Aus dem fünfzehnten Jahrhundert enthält die Sammlung Wesendonk nur eine dem Rogier van der Weyden nahestehende, durch gute Erhaltung ausgezeichnete kleine »Kreuzigung«. (Vor kurzem noch in Berlin.) Von den Bildern aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts sind drei durch Leihausstellungen allgemein bekannt geworden: die in Berlin gebliebene prächtige Landschaft Patiniers und die nach Bonn übergesiedelten Werke von Jan Mostaert, das Triptychon mit dem jüngsten Gericht und den Bildnissen der Familie von Alkemade, ferner das Jan Joest zugeschriebene Bild des ersten Pfingstfestes. Scheiblers Autorität hat nicht hingereicht, um die Zuschreibung dieser anspruchsvollen Komposition an den nieder-rheinischen Meister zu einer allgemein anerkannten zu machen. In einem Aufsatz der Zeitschrift für christliche Kunst machte Westendorp darauf aufmerksam, daß unter den Köpfen der Apostel ein nach dem Meister von Flémalle kopierter erscheint: also ein bewußter Archaismus neben dem überkühnen Versuch, den Rahmen des niederländischen Andachtsbildes mehr durch überheftige Gebärdensprache als durch wirklich neue Kunstmittel zu sprengen. Das Bild, das im Malerischen viel an die Antwerpner Schule Anklingendes hat, steht für sich allein da, läßt sich nicht ohne Gewalttätigkeit in das »Werk« eines der bekannten Künstler einfügen. Für die »Anbetung der Könige« (Abb. 4) dagegen, ein bisher kaum beachtetes, nirgendwo erwähntes Bild, möchte ich, ohne zu kühn zu erscheinen, den Namen des *Jan van Scorel* vorschlagen, obschon ich wohl weiß, daß die modernsten Anschauungen, wie sie von M. J. Binder in seiner Tübinger Dissertation (1908) vorgetragen wurden, diesem Meister fast alles nach dem Obervellacher Altarwerk Entstandene abstreiten¹⁾. Ich rechne, solange nicht Binder in der zu erwartenden Fortsetzung seiner Arbeit überzeugende Beweise für die Richtigkeit seiner Theorie gebracht hat, mit *dem Scorel*, von dem das Bonner Provinzialmuseum bereits die bekannte von C. Justi in die Literatur eingeführte Kreuzigung besitzt und von dem das Kaiser-Friedrich-Museum vor wenig Jahren das ausgezeichnete männliche Bildnis mit der Lukretia auf der Rückseite erworben hat. Ein Epiphaniebild Scorels im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht mit

1) Katalog Wesendonk 299. »Niederländischer Meister unter Michelangelos Einfluß«. Eichenholz; h. 0,85, br. 0,69.



24/5

ABB. 4. JAN VAN SCOREL

DIE ANBETUNG DER KÖNIGE



Abb. 5. Der Meister der hl. Nacht in der Sammlung Dormagen. Triptychon

ganz entsprechender Komposition, die gleichfalls effektiv vor der Treppe aufgebaut ist, hat Franz Dülberg in den »Frühholländern« veröffentlicht. Die Hauptvorteile des Bonner Gemäldes liegen auf dem Gebiete der Lichtbehandlung und der Farbe. Wie in der imposanten, die Komposition beherrschenden Gestalt des Mohrenkönigs gebleichtes silbriges Blau mit einem köstlichen fahlen Violett zusammengestimmt ist, ist echtester Scorel; nur ihm sind solche Einfälle eigentümlich — vergeblich sucht man Farbenverbindungen von solcher Delikatesse bei seinen Nachfolgern, wie Cornelis Buys dem Jüngeren (von ihm ein bezeichnetes Bild im Reichsmuseum) und Maerten van Heemskerck! Die Gruppe der Maria mit dem lebhaft bewegten Kinde erinnert auffallend an den großen Zeitgenossen und Landsmann Scorels: Lucas van Leyden. In den Gestalten der Begleiter der Drei Könige, die mit kostbaren Geschenken die Treppe heraufeilen, die italienischen Vorbilder in den Teppichen und Loggien Raffaels, den Deckengemälden der Sixtina wiederzuentdecken, fällt nicht schwer, sie bestimmen auch die Datierung des Gemäldes, das nach dem römischen Aufenthalt Scorels, also nach 1523, entstanden sein muß. Diese »Sklaven« sind leicht und locker hingemalt, ihre hellroten und gelben Gewänder bilden einen fesselnden Gegensatz zu den Schattenmassen der unteren Figuren. Himmel und Landschaft mit den charakteristischen Ruinen und geistreich hingewischten Bäumen waren noch vor kurzem durch gelben geronnenen Firnis entstellt: jetzt nach der Reinigung (durch H. Fridt-Köln) kommt die ursprüngliche Farbgebung wieder zu ihrem Recht.

Von anderen niederländischen Gemälden der Sammlung seien genannt eine bisher dem »Meister von Frankfurt« zugeschriebene Beweinung Christi mit Figuren, die mit solchen aus dem Kreuzigungsbild dieses Meisters im Saedelschen Institut zu Frankfurt und der Beweinung Christi in München fast vollkommen übereinstimmen; in Übereinstimmung mit Professor E. Firmenich-Richartz vermag ich hier nur ein Schulwerk zu erkennen. Ferner: eine Anbetung der Könige im Stile Lukas van Leydens (nach einem verlorenen Original?) und ein Triptychon in der Art des Meisters des Todes der Maria, das im Mittelbilde die bekannte Memlingsche Komposition in Florenz, Maria mit dem Kinde und zwei musizierenden Engeln, variiert, und auf den Flügeln die Heiligen Katharina und Barbara zeigt.

Um dem lebhaften Interesse entgegenzukommen, das sich zurzeit den besseren Hervorbringungen der »Bles«-Gruppe zuwendet, sei hier ein in der Farbe sehr feines kleines Triptychon abgebildet (Abb. 5), das jedenfalls von demselben Meister herrührt, als dessen Hauptwerk ich den malerisch vollendeten großen Flügelaltar in Longford Castle bei Salisbury ansehe (Madonna mit Heiligen und Engeln, auf den Flügeln die beiden Johannes) und den wir am Rhein nach Scheiblers Vorgang gewohnt sind, den »Meister der hl. Nacht in der Sammlung Dormagen« — das Bild ist jetzt im Kölner Museum — zu nennen¹⁾. Eine Predigt Johannes des Täufer von dem jüngeren Brueghel, bezeichnet »P. Brueghel 1601« gehört, ob schon nirgendwo, auch nicht bei van Bastelaer-Hulin

1) Katalog Wesendonk 244. Eichenholz; h. 0,635, br. 1,08.

erwähnt, zu den besten Wiederholungen des leider verlorenen Gemäldes des älteren Brueghel und leitet in seiner genreartigen Schilderung zwanglos zu den Meistern des 17. Jahrhunderts über.

Vlamen, Franzosen und Engländer.

Mit Namen wie P. P. Rubens und A. van Dyck kann die Sammlung nicht aufwarten, aber in trefflichen Werken der Umgebung ist der Einfluß der beiden Großmeister zu verspüren. »Die Geometrie« mit Ptolemaeus dem Ägypter und einer weiblichen allegorischen Figur (s. Abb. 1) hat Otto Wesendonk einst in England erworben¹⁾. Das Bild galt dort als Produkt der Genueser Periode van Dycks. Aber ich glaube, man wird mir darin zustimmen, daß hier von van Dycks Art sehr wenig, von dem Genueser Stil aber gar nichts zu verspüren ist. Der Stil des umfangreichen farbenprächtigen Stückes, das jedenfalls zu einer Serie von allegorischen Darstellungen der Wissenschaften gehört hat, ist der sehr dekorative und routinierte Stil eines gerade mit dekorativen Aufgaben vielbeschäftigten Künstlers, der sein Bestes dem Vorbilde des P. P. Rubens verdankt. Dr. G. Glück,

der die Photographie sah, dachte an Gaspard de Crayer, mit der ausdrücklichen Einschränkung, daß er seine Vermutung erst vor dem Original nachprüfen möchte. Wundervoll ist das gesättigte Kolorit dieser breit und energisch hingetzten Schöpfung von seltener dekorativer Größe: Ptolemaeus trägt hellrosa Seide und goldgelben Brokat; die durch den großen runden Strohhut ausgezeichnete Frau tiefes Schwarz, das durch einen farbigen türkischen Schal wirkungsvoll gehoben wird. Durch die Wolken schimmert an einigen Stellen das tiefe Indigoblau des Himmels. Zu bemerken ist noch, daß die Schildkröte unten vor dem Globus als altes Symbol der Erdmessung gilt.

1) Katalog Wesendonk 141 A. Leinwand; h. 1,307, br. 1,657.

Einige recht gute Stilleben und Blumenstücke stammen von dem seltenen Frans Ykens, von Daniel Seghers und einem tüchtigen Nachfolger des Frans Snyders (ein Stilleben mit Hummer, das auf Grund einer gefälschten Inschrift bisher als Cornelis de Heem galt). Landschaft und Architekturstück sind durch C. Huysmans und Peeter Neeffs d. Ä. vertreten, das Genre durch ein bezeichnetes Bauernbild von David Ryckaert d. J. Von den drei bisher dem jüngeren D. Teniers zugeschriebenen Bildern kann leider keines als eigenhändig vor der Kritik bestehen.



Abb. 6. Willem van der Vliet, Weibliches Bildnis

vertreten. Es sind nur zwei Bildnisse, aber beide haben ihren besonderen Wert. Ein besseres Werk von Sir Peter Lely als das stattliche Porträt des Sir John Byron, des ersten Lords dieses Namens, wird man in deutschen Museen vergeblich suchen. Das Gemälde galt ehemals als van Dyck und ist, wie fast alle Bildnisse Lelys, von diesem Meister beeinflusst. Daß Bonn sich auch eines ausgezeichneten Werkes von Sir Joshua Reynolds rühmen kann — das einzige Bild dieses Künstlers im Rheinlande — ist vor allem dem Entgegenkommen der Direktion des Kaiser-Friedrich-Museums zu danken, die sich gewiß nicht gerne von diesem Schatze getrennt hat¹⁾.

1) Angeblich Lady Bingham darstellend. — Phot.-Gesellschaft Berlin. Nr. 5477.

Von Werken französischer Herkunft fesselt am meisten ein flottgemaltes Reitergefecht von Le Bourguignon. Eine kleine Skizze »Tod der Maria«, die Otto Wesendonk 1860 aus Rom mitgebracht hat, ist durchaus im Geiste des Nicolas Pous-sin empfunden und trägt auch seine malerische Handschrift. Von J. B. Greuze bemerkt man eine leider recht geleckte Kopie (im Gegensinn) nach dem durch den Stich von Laurent Cars populär gewordenen Bilde der jungen Mutter (»Le silence«), dessen Original der König von England im Buckingham Palace bewahrt.

Um so glücklicher ist englische Malerei in Bonn

Die Holländer des 17. Jahrhunderts.

Diese Abteilung ist sehr unamerikanisch. Wir können nicht mit den größten Namen glänzen, wohl aber mit sehr guten Gemälden. Die Bonner Sammlung hat einen auffallenden Reichtum an Bildern ersten Ranges von Meistern, die nicht eben in der Front stehen, teilweise sogar an Meisterwerken von Künstlern, deren Name nur den Spezialisten auf dem Gebiet der holländischen Kunstgeschichte vertraut ist. Für diese wird künftig ein Besuch des Bonner Museums unerlässlich sein. Daß wir keinen Rembrandt besitzen, ist freilich bitter und es ist nur ein schwacher Trost, daß in einem im übrigen sehr guten Bilde Salomon Konincks »Judas bringt die Silberlinge zurück«¹⁾ wenigstens ein Abglanz von des Meisters Herrlichkeit für uns gerettet ist. Das kleine Bild eines Gelehrten in seinem Studierzimmer, dessen Geste von Rembrandts hl. Matthäus im Louvre stammt, ist sehr wahrscheinlich von dem neuerdings bekannt gewordenen Alkmaarer Maler Abraham van Dyck. Im Sittenbilde ist sonst noch Frans Hals' Richtung mit einem der besten Frühwerke von J. M. Molenaer »Der Tanz auf der Dorfstraße« hervorragend gut vertreten; wie Molenaers ursprünglich so frische und gesunde Farbgebung unter Ostades Einfluß sich immer mehr dem Nuancierten und Gebräunten nähert, zeigt eindringlich und lehrreich die große 1657 datierte, noch wenig bekannte Dorfkirmes. Dem Jan Steen waren bisher die beiden schönen Genrestücke zugeschrieben, die durch die Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum allgemein bekannt geworden sind²⁾; bei den Spezialforschern haben sie als »Steen« niemals Gnade gefunden; Hofstede de Groot übergeht sie in seinem kritischen Katalog aller Bilder Steens mit Stillschweigen. In der Tat ist besonders die malerische Technik eine gänzlich verschiedene. Das eine Bild »Die Ohnmächtige« erinnert in der Hauptfigur sehr an ein Gemälde Metsus in Lützenschena und ist in seiner kühlen Färbung allem Anschein nach ein charakteristisches Produkt des von ihm beeinflussten Jakob Ochtervelt. »Die Frau mit dem Weinglase« dagegen, eine Perle der Sammlung (aus der Wynn-Ellis-Collection stammend) hat viel Problematisches; Professor W. Martin im Haag fühlte sich, wie er mir mitzuteilen die Güte hatte, an Frühwerke des Pieter de Hooch erinnert. Denselben Gelehrten verdanke ich einen Hinweis auf das mit dem Monogramm bezeichnete Gemälde des Gerard Pietersz van Zijl, auch Geraerds genannt (1615—1665) beim Grafen Bentinck³⁾: die Übereinstimmungen mit den bisher dem Karel Dujardin zugeschriebenen »Schachspielern« der Sammlung Wesendonk — sie waren 1890 unter diesem Namen auf der schon erwähnten Berliner Akademie-Ausstellung — sind so weitgehend,

1) Als »Rembrandt« bei Smith, Cat. Rais. VII. S. 37 Nr. 90. Mezzotintoblatt von Robert Dunkarton vom Jahre 1791.

2) Phot. Ges. Berlin Nr. 5485 und 5486.

3) Das Bild war eine Zeitlang im Mauritshuis ausgestellt. Phot. von Bruckmann. Über diesen Künstler s. Bredius, Oud Holland XXII (1905), S. 77, 78.

daß auch dieses höchst anziehende Gemälde dem Amsterdamer Künstler zugeschrieben werden muß. Geraerds hat bei seinem Aufenthalt in London den Einfluß Anton van Dycks erfahren; die unholändische Eleganz der Geste in dem Bonner Bilde scheint darauf zurückzugehen.

Einer von den Künstlern zweiten Ranges, die in Bonn durch Werke ungewöhnlicher Qualität vertreten sind, ist Qu. G. Brekelenkam. Die »Schneiderwerkstatt« ist dem schönen Bilde der Sammlung van der Hoop im Reichsmuseum verwandt. Grundverschieden von dem Impasto dieser Schöpfung ist in der leichten tuschenden Behandlung der Farbe »Der Gemüseman« (Abb. 8), »in seiner gemütvollen Auffassung, seiner sonnigen Beleuchtung und warmen Färbung ein besonders anziehendes Bild des Meisters« (W. Bode, Jahrb. d. preuß. Ksts. XI. S. 221.) Von sonstigen Genrebildern seien das bekannte Interieur von Esaias Boursse und besonders gelungene Werke so ungleichmäßiger Künstler wie Richard Brakenburg und H. M. Sorgh hervorgehoben.

Bildnisse zählt die sonst so reichhaltige holländische Abteilung verhältnismäßig nur wenige. Die Delfter Schule ist sehr würdig durch zwei weibliche Bildnisse Mierevelts — datiert 1640, ein Jahr vor seinem Tode, laut Inschrift von seinem Schwiegersohne Jacobus Delff vollendet — und Willem van der Vliets (Abb. 6) vertreten. Diese klug und gütig dreinblickende alte Dame ist ein überraschend gutes Stück Malerei mit den einfachsten Mitteln: die Palette beschränkt sich auf Schwarz, Weiß, Grau und die rosigen Farben des Inkarnats¹⁾. Von Gerard Terborch findet man eine Familiengruppe von leider nicht guter Erhaltung und das köstliche kleine Herrenbildnis, das ehemals in der Galerie Beurnouville, Paris, war. Beide Gemälde waren 1890 auf der Akademie-Ausstellung. Andere in der Sammlung vertretene Namen sind B. van der Helst, Ludolf (Leuff) de Jongh, Caspar Netscher und Nicolaes Maes.

Die *Landschaftsmalerei* — es ist kaum eine Richtung hier unvertreten. Von Esaias van de Velde etwas rauher Naturschilderung bis zu den glatten Italismen Boths und Berchems findet sich jede Wegstrecke durch bemerkenswerte Denkmäler bezeichnet. Um mit den Hauptmeistern zu beginnen: Jakob van Ruisdael wie auch sein Oheim Salomon sind in Bonn durch je ein zweifelloses Werk vertreten, van Goyen durch eine sehr bedeutende, seltsamerweise in der Literatur nirgendwo vermerkte Ansicht von Nymwegen. Es ist ein Blick auf den ehrwürdigen Valkhof, ein Motiv, wie es der Künstler u. a. in einem Bilde des Reichsmuseums von 1641 und des Kaiser-Friedrich-Museums von 1649 behandelt hat. Das umfangreiche Bonner Gemälde ist echt bezeichnet und 1638 datiert, also m. W. die früheste dieser Darstellungen; an Schönheit der atmosphärischen Schilderung und Wahrheit des Tons steht es hinter keiner der berühmteren Fassungen des Vorwurfs zurück. »Die

1) Bezeichnet: W. vander vliet. fecit. an^o 1633. Eichenholz; h. 0,685, br. 0,575.

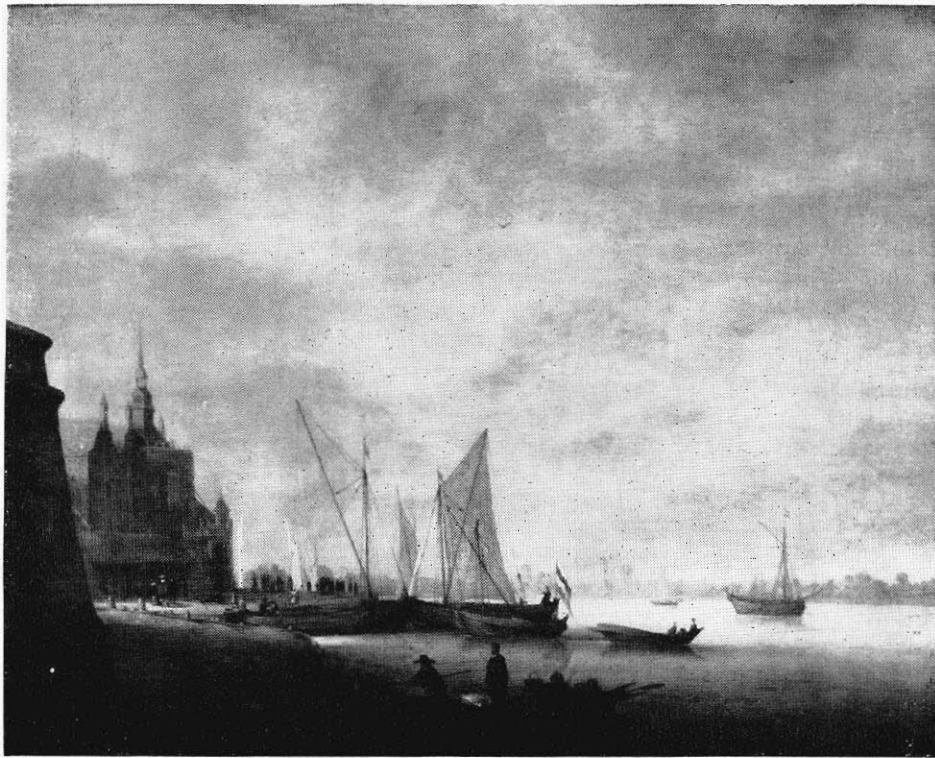


Abb. 7. A. Cuyp, Richtung

Die Maas bei Dordrecht



Abb. 8. Jan G. Breckelenkam

Der Gemüsemann

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XXI. H. 3



Abb. 9. Jan Wouwerman

Die Hütte am Bach

Flußlandschaft bei Dordrecht« (Abb. 7) trägt die bedenkliche Inschrift »A. Cuyp 1671«. Wäre sie echt, würde sie den Wert des Bildes noch steigern, denn datierte Werke des so fruchtbaren Künstlers sind bekanntlich äußerst selten (Hofstede de Groot, Krit. Katalog, kennt nur 27). Die in ihrer tonigen warmen Malerei sehr fesselnde Landschaft ist gewiß nicht von Cuyp selber, verdient aber eine größere Beachtung, als ihr bisher zuteil wurde. Von Jan Wynants sieht man eine 1668 datierte ausgezeichnete, von Jan Lingelbach staffierte Landschaft, von Hendrick Cornelis Vroom »Den Weg zum Dorfe« (oder ist's ein Cornelis Decker?). Genannt seien wenigstens — das Gebot der Kürze fällt hier am schwersten — Dirck Stoop mit den »Ruinen am Strande« und Philips' Bruder Jan Wouwerman mit der »Hütte am Bach« (Abb. 9).

Schließlich *Stilleben* und *Blumenstück*. Die doch recht ungeschickt gefälschte Inschrift »John (!) David. de Heem 1641« auf dem schönen, von Bredius dem P. Claesz, von Bode dem W. Cl. Heda zugeschriebenen »Frühstückstisch« hat viel Verwirrung angerichtet. Von einem wenig bekannten Künstler, der anscheinend in der Art des W. van Aelst gearbeitet hat, stammt das ungewöhnlich delikate gemalte »F. P. Verheyden anno 16...« bezeichnete Geflügelstilleben¹⁾. Von Jan van Huijsum und Rachel Ruijsch bemerkt man charakteristische Blumenstücke.

Italiener und Spanier.

Das Florenz des 15. Jahrhunderts ist unvertreten, dagegen sind zwei nicht uninteressante Altarflügel mit Heiligen, nach alter Tradition dem Mariano de Eusterion zugeschrieben, typisch für die umbrische Malerei am Ausgang des Jahrhunderts. Das Zeitalter der Hochrenaissance hat in der Madonna Morettos eines der berühmtesten Gemälde der Sammlung Wesendonk aufzuweisen²⁾; die Schule von Brescia ist aber außerdem durch eine noch nie beachtete große Beweinung Christi, die leider durch Nachdunkeln sehr gelitten hat, vertreten, ein Werk, das ich recht geneigt bin, dem Girolamo Savoldo zuzuschreiben (Kat. Wesendonk 9^{1/2} »Bonifacio Veronese«). Gute Gemälde aus dem Kreise Tizians, Paris Bordones, Paolo Veroneses und der Bassani, besonders des Leandro, charakterisieren die Kunst Venedigs; die beiden besten venetianischen Gemälde sind aber doch wohl die hier abgebildete Bellini-Madonna und die Santa Conversazione des Bonifacio de' Pitati da Verona (Abb. 10 und 12). Das Madonnenbild ist in der Farbe von einer für ein Werkstattbild nicht gewöhnlichen Qualität, andererseits sind aber Einzelheiten, wie die Zeichnung der Hände, die Kopfform des Kindes,

derartig beschaffen, daß, ganz abgesehen von der auffallenden Weichheit der Umrisse, an die Urheberchaft Giovannis selbst im Ernste nicht gedacht werden kann. Gustav Ludwig † hat als Urheber den Pietro de Saliba vorgeschlagen, von dem sich ein bezeichnetes Madonnenbild in S. Maria Formosa in Venedig befindet¹⁾. Diese Attribution, der ich sehr geneigt war, Glauben zu schenken, hat mir einen entrüsteten Brief von Dr. v. Hadeln, z. Zt. in Florenz, eingetragen; er sah in kurzen Abständen die Gemälde in Bonn und Venedig und hält es für ausgeschlossen, daß ein »Stümper wie Pietro« das entzückende Werk der Sammlung Wesendonk geschaffen habe. Die hier abgebildete S. Conversazione mit den Heiligen Joseph, Hieronymus, Jakobus und Katharina zeigt die größte Verwandtschaft mit dem Gemälde Bonifacios in der National Gallery in London, von dem sich eine Wiederholung in der Akademie in Venedig befindet.

Von den an Zahl nicht geringen Gemälden oberitalienischer, meist lombardischer Herkunft ist die früher zu Unrecht dem Gaudenzio Ferrari zugeschriebene große Altartafel mit der »Heimsuchung Mariä« das bekannteste. W. Suida hat nachzuweisen versucht, daß für die bedeutende Mittelgruppe ein Entwurf Bramantinos benutzt worden sei²⁾. Das Bild trägt einen ausgesprochenen Mischcharakter, der es sehr erschwert, einem bestimmten Meister die Ausführung zuzuschreiben. Das feine Madonnenbild, durch den Silberglanz der Farbe ausgezeichnet (Abb. 11) trug früher den Namen Sodomas, den schon F. Harck in dem erwähnten Aufsatz verworfen hat. In der Tat ist nicht einmal der sienesisische Ursprung gewiß, zweifellos nur eine Beeinflussung durch Raffaelische Madonnenkompositionen; auch dieses Gemälde bietet den Kunstforschern eine noch zu lösende Aufgabe.

Den zahlreichen italienischen Gemälden gliedert sich eine kleine, aber gewählte *spanische* Abteilung an. Der betende Mönch (St. Franziskus?), eine durchaus eigenhändige Arbeit Zurbarans, die ehemals Otto Mündler besessen hat, ist darunter das Hauptstück. Sehr hübsche Schulbildchen aus der Nähe des Velazquez sind die beiden elegant und sicher gemalten Jagdszenen; diesen drei durch die Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum allgemein bekannt gewordenen Werken reihen sich einige Fruchtstücke des 17. Jahrhunderts und das lebensvolle Bildnis eines jüngeren Jesuiten an, das ehemals als Murillo galt, aber doch wohl später, ganz am Ende des Jahrhunderts, entstanden ist. Eine große graugrüne Berglandschaft mit Ruinen und weißleuchtenden Häusern wird, kaum zu Recht, dem Schwiegersohne des Velazquez, dem Juan Bautista del Mazo, zugeschrieben.

1) Bredius, Kunstchronik N. F. I. (1890), Sp. 447 liest »1683.«

2) Abbildung im Werk über die Berliner Renaissance-Ausstellung von 1898, S. 60. Gronau setzt das Bild in die Spätzeit des Künstlers.

1) Jahrb. d. preuß. Ksts. XXIII, Suppl. S. 61. — Enrico Brunelli in *L'Arte* IX (1906), S. 366, Anm. 1. — Früher schon, gegen Bellini, F. Harck in *Arch. Stor.* 1889.

2) Wiener Jahrbuch XXVI (1906|07). Abbildg. auf S. 366.



29/11

Abb. 10. Bonifacio de' Pitati da Verona

Maria mit dem Kinde und Heiligen



Abb. 11. Unbekannter Italiener des 16. Jahrh.

Maria mit dem Kinde



Zeit

Abb. 12. Pietro de Saliba (?)

Maria mit dem Kinde

