

Landesbibliothek Oldenburg

Digitalisierung von Drucken

**Die großherzogliche Gemäldegalerie im Augusteum zu
Oldenburg**

Bredius, A.

Oldenburg, 1906

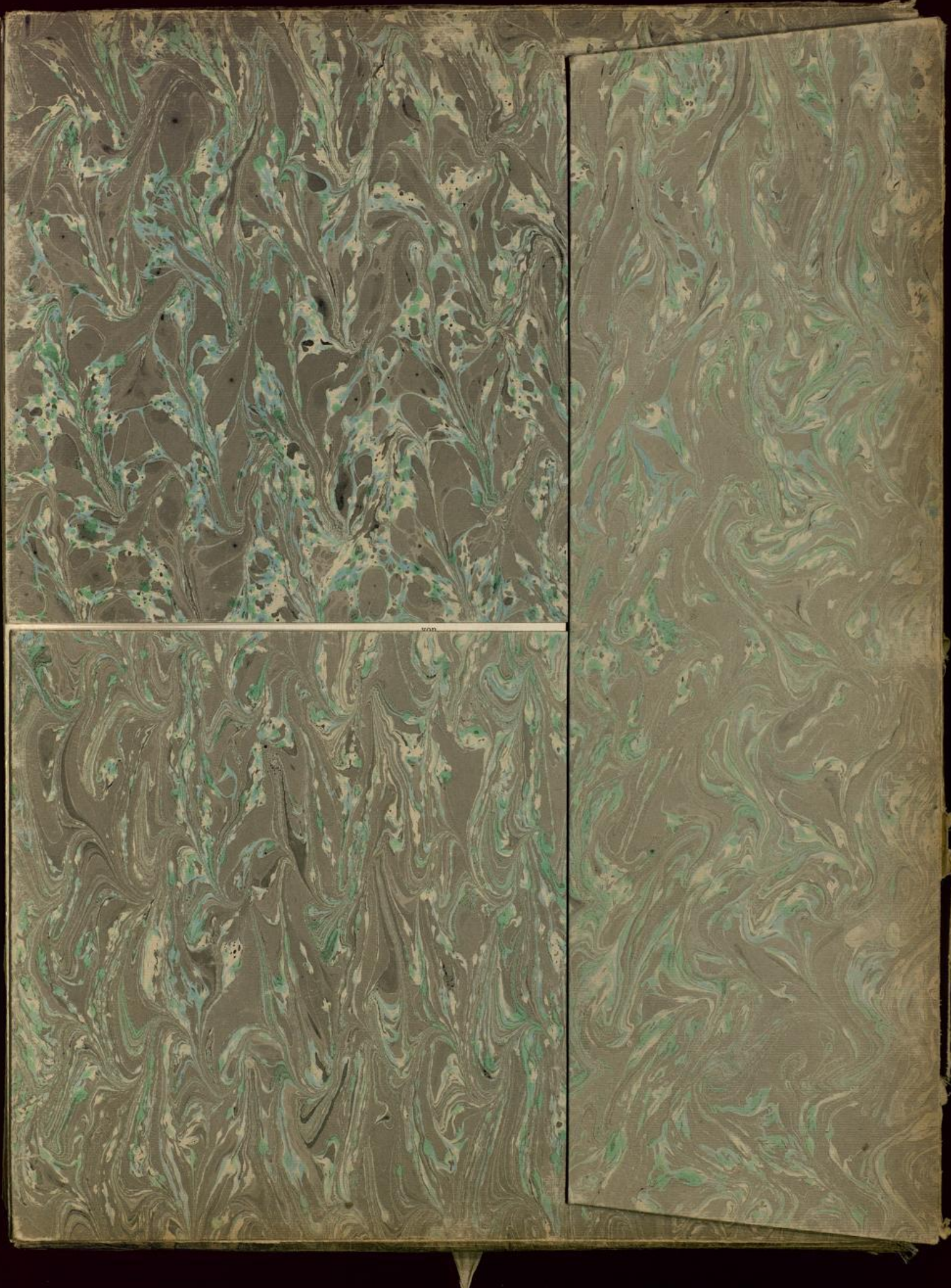
urn:nbn:de:gbv:45:1-6289



Landesbibliothek Oldenburg
Hauptstadt



A. Bredius
u. P. Schmidt-
Degener
Die
Grossherzogl.
Gemälde-
Galerie
im
Augusteum
zu
Oldenburg



von



DIE GROSSHERZOGLICHE
GEMAELENDE - GALERIE

IM AUGUSTEUM ZU OLDENBURG

41 REPRODUKTIONEN IN PHOTOGRAVURE

MIT EINEM VORWORT UND ERLÄUTERNDEN TEXT

von

A. BREDIUS und **F. SCHMIDT-DEGENER**

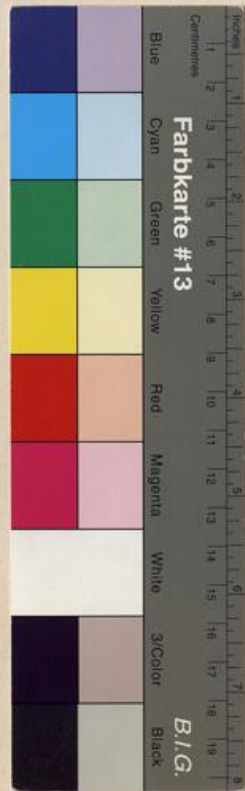


OLDENBURG

CARL G. ONCKEN'S HOFKUNSTHANDLUNG

1906

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.



Vorwort.

Die Grossherzogliche Gemälde-Galerie zu Oldenburg gehört nicht zu den älteren Bildersammlungen Deutschlands. Erst im Anfang des 19. Jahrhunderts begann der Herzog Peter Friedrich Ludwig sie zu bilden, zunächst durch den Ankauf der 86 Gemälde enthaltenden Sammlung des Malers Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Im Jahre 1805 konnte der erste Katalog erscheinen, welcher 141 Nummern aufwies. Einige Jahre später wurden u. a. der schöne *Andrea Solario* und die *Madonna von Mabuse*, sodann in den zwanziger Jahren viele gute holländische Werke erworben. Der nachfolgende Grossherzog Paul Friedrich August, welcher weniger ankaufte, liess dagegen eine Anzahl Bilder restaurieren, namentlich solche, welche, um sie vor den Franzosen zu retten, eine Reise nach St. Petersburg und zurück nicht ohne Beschädigungen zurückgelegt hatten.

Im Jahre 1866 wurde durch den Hofbaurat Klingenberg das jetzige Galeriegebäude errichtet, welches zum Andenken an den 1853 verbliebenen Grossherzog Paul Friedrich August den Namen Augusteum erhielt. Kurz darauf wurde auf der Auktion der Sammlung Schönborn-Pommersfelden in Paris eine Anzahl hervorragender Bilder ersteigert. F. von Alten besorgte einen für seine Zeit vortrefflichen Katalog, der noch im Jahre 1890 eine neue (sechste) Auflage erlebte.

Nach und nach wurden hauptsächlich die italienischen und holländischen Schulen in der Sammlung vervollständigt, sodass man jetzt in der Oldenburger Galerie einen lehrreichen Blick, besonders auf die Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, werfen kann. Gegenwärtig sind ungefähr 350 Gemälde ausgestellt. Mit besonderem Nachdruck aber muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass hier nie unwürdige Hände Restaurationsversuche ausgeführt haben; die Bilder sind im allgemeinen gut erhalten.

Im Jahre 1888 erschien, zuerst in den Heften der »Graphischen Künste«, später mit den ähnlichen Werken über die Galerie in Schwerin und die Wesselhoeft'sche Sammlung in Hamburg ein treffliches, reich mit Radierungen, u. a. von Peter Halm, geschmücktes Buch von der bewährten Hand Wilhelm Bode's über die Oldenburger Galerie. Die jetzige Publikation scheint daher zunächst fast eine überflüssige zu sein. Der Zweck ist aber ein ganz anderer, wie auch ihre Form eine ganz andere ist. Hier sind es photographische Nachbildungen, welche, wie künstlerisch eine Radierung auch sein mag, dem Werke des Malers viel näher stehen, als die »Übersetzungen« der graphischen Künstler, und während Bode mit Meisterhand die ganze Galerie beschrieb, manches Werk neu bestimmte, — es war mir damals vergönnt, ihm einige neue Notizen aus den holländischen Archiven zu dieser Arbeit zu geben — soll der bescheidene Text, mit welchem ich gemeinschaftlich mit Herrn F. Schmidt-Degener, Paris, die einzelnen Bilder begleite, sich nur beschränken auf ein erklärendes Wort. Zur Erkennung des Autors der einzelnen Beschriften sind diejenigen von F. Schmidt-Degener mit *F. S.-D.*, die meinigen mit *A. B.* unterzeichnet. Einen einzelnen Beitrag lieferte Herr Prof. Dr. M. Lehrs, Berlin, auf dessen Veranlassung die früher dem Sehongauer zugeschriebene *S. Anna selbdritt*, ein köstliches Werk mittelrheinischer Schule, in das Buch aufgenommen wurde.

Schliesslich sei noch der dankenswerten Unterstützung — gegenüber dem Verleger — Seiner Exzellenz des Herrn Oberkammerherrn Baron von Bothmer, des jetzigen Galerie-Vorstandes, gedacht, welcher der Publikation mit anregender Förderung zur Seite gestanden hat.

Möge aber auch durch diese Veröffentlichung die Aufmerksamkeit aufs neue dieser bedeutenden Gemäldesammlung zugewandt werden, die vielleicht etwas abseits von der grossen Heerstrasse liegt, aber manche kostbare Perle birgt und im allgemeinen noch nicht genug bekannt und geschätzt ist.

A. Bredius.

Inhalts-Verzeichnis.

Lotto (Lorenzo). Bildnis eines geharnischten Ritters	1
Moroni (Giovanni Battista). Bildnis einer vornehmen Dame mit einem Fächer	2
Paolo Caliari (gen. Veronese). Bildnis einer Venezianerin als Venus	3
Luciani (Sebastiano, gen. del Piombo). Halbfigurenbild zweier Frauen und eines Mannes, gen.: die Eiferstchtige	3
Piazzetta (Giovanni Battista). Die heilige Ursula im Gebet	4
Bernardino Lanini. Madonna mit dem Christuskinde und zwei Engeln	4
Giorgio Gandini (gen. del Grano). Die büssende Magdalena	5
Ambrogio de Predis. Bildnis einer jungen Frau, von links gesehen	5
Andrea de Solario. Salome empfängt den Kopf des Johannes	6
Pietro Novelli (gen. il Monrealese). Die heilige Familie mit Johannes	6
Giuseppe Ribera (gen. Lo Spagnoletto). Die Grablegung Christi	7
Jacopo Carucci (gen. Pontorno). Weibliches Bildnis	8
Jacob Cornelisz von Amsterdam (oder von Oostanen). Bildnis des Grafen Edzard des Grossen von Ostfriesland	9
Nicolaes Elias? (Nicolaes Elinsz Pickenoy). Mänliches Bildnis	11
Rembrandt Harmensz van Ryn. Der Apostel Philippus tauft den Kämmerer der Königin Candace. — Rembrandt's Mutter. — Brustbild eines Greises. — Brustbild eines Greises. — Landschaft vor dem Gewitter	12
Gerrit (Gerard) Dou. Bildnis eines jungen Mannes	14
Johannes Porecellis. Seestück	14
Jan Wynants. Dünenlandschaft	16
Phillips Wouwerman. Reiter und Bettler	17
Ferdinand Bol. Mänliches Portrait	17
Roelant Roghman. Hügelige Landschaft	18
Abraham van Dyck. Bildnis eines schlafenden, alten Mannes	19
Ludolf (Leuff) de Jongh. Wachtstube	20
Aert (Aernout) van der Neer. Mondscheinlandschaft	21
Claes Pietersz Berchem. Zwei Kalbsköpfe	22
Allart van Everdingen. Norwegische Landschaft	22
Johannes Verspronck. Bildnis eines jungen Mädchens	23
Frans Pourbus der Aeltere. Mänliches Portrait	23
Petrus Paulus Rubens. Prometheus an den Felsen geschmiedet. — Der heilige Franciskus von Assisi im Gebet	24
Anthonie van Dyck (?). Der heilige Hieronymus	25
Gillis Tilborgh. Gesellschaft in der Weinlaube	25
Jacob Jordaens. Die Wunder des heiligen Dominicus	26
Wallerant Vaillant. Brustbild eines französischen Edelmannes	27
Bartholomaeus Bruyn. Mänlicher Kopf von rechts gesehen	28
Hans Sues (gen. von Kulmbach). Mänliches Brustbild	29
Meister des Hausbuches. St. Anna selbdritt	30
Nachtrag (zu Sebastiano del Piombo)	31



LOTTO (Lorenzo)

Venedig um 1476 — Loreto um 1556.

BILDNIS EINES GEHARNISCHTEN RITTERS.

H. 92¹/₂, Br. 70.

Vielen und bedeutenden Einflüssen ausgesetzt, hat Lorenzo Lotto dennoch seine ganz eigenartige Persönlichkeit immer behalten; merkt man auch Spuren von Bellinis, Giorgiones oder Correggios Einwirkung, Lottos Geist beherrscht immer das Ganze.

In dem Bildnis des stolzen Ritters, das Bode die Perle der Oldenburger Galerie nannte, steckt noch vieles von Giorgione: schon der bedeutungsvolle, etwas träumerische Blick bezeugt dies. Beim Harnisch ist die Zurückführung auf Giorgiones Georg im Altarbild zu Castelfranco nicht notwendig; im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts war es Mode geworden, sich im blitzenden Waffenschmuck abbilden zu lassen, sowohl in Florenz als Venedig. Wie bei den meisten dieser Darstellungen, fällt es bei diesem prächtigen Bildnis gerade sehr stark auf, wie wenig die kriegerische Tracht zu der dargestellten Persönlichkeit passt. Man fühlt bald heraus, dass dieses glitzernde Waffenzug nur eine imponierende Verkleidung ist. Die feinen, zarten Hände haben nie das wuchtige Schwert schwingen können. Der funkelnde Stahlpanzer, das Unterkleid von tiefgrünem Sammet mit goldenen Borten ist eine verlockende Aufgabe für den Koloristen gewesen. Man hat die Empfindung, dass dem gegenüber das Antlitz etwas vernachlässigt worden ist; der Umstand, dass der Kopf gelitten hat, trägt dazu bei. Es ist ein fein geschnittenes, ziemlich oberflächliches und doch sympathisches Gesicht, der Ausdruck ist verwirrt. Durch das krause, in die Stirn gekämmte Haar, die Bartracht, den sinnlichen Zug um den Mund macht es etwa den Eindruck eines durchgeistigten Lucius Verus.

Bode hat das Bild mit Recht in die mittlere Zeit Lottos, um 1525, gesetzt; man möchte es noch eher später als früher ansetzen. Jedenfalls nimmt dieses zu wenig beachtete Bild eine bedeutende Stelle in Lottos Werk ein. Koloristisch würde der Ritter sich gewiss neben der berühmten Lucrezia in Dorchester House behaupten, während er an Ausdruck das Portrait des Andrea Odoni in Hampton Court weit übertrifft.

Beiläufig weise ich hin auf den vorzüglichen Aufsatz über Lottos Portraits durch Emile Michel in der Gazette des Beaux Arts vom Jahre 1896.

F. S. D.

MORONI (Giovanni Battista)

Bondo (bei Bergamo) um 1525 — Bergamo 1578.

BILDNIS EINER VORNEHMEN DAME MIT EINEM FÄCHER.

H. 73%, Br. 65.

Mit Veroneses Venus und dem Portrait des Gelarnischen von Lorenzo Lotto gehört dieses wunderschöne Bildnis zu den drei besten Italienischen Gemälden der Oldenburger Sammlung.

Wenn je ein Bild, dann ist dieses dazu geeignet, den noch oft wiederholten Irrtum zu beseitigen, Moroni male vorzüglich männliche Portraits, aber für Frauenbildnisse reiche sein Talent nicht aus. Wiewohl das Frauenbildnis der Londoner National-Gallery nicht auf der Höhe der meisten Männerportraits steht, so hätte doch das würdevolle Portrait der sanft-überlegenen Pace Rivola Spini in Bergamo ein ebenfalls anderes Urteil einflößen können. Auf dem vorliegenden Bilde halten technische Vorzüge und inniger Seelenausdruck gleichen Schritt. Es möchte scheinen, als ob sich etwas von der Sanftmut und Befangenheit dieses ollen Frauencharakters der Technik mitgeteilt hat. Zart, leicht und ruhig ist die Ausführung, einfach und würdevoll die Anordnung; ein silbriges Licht gleitet mit einer vollkommenen Gleichmässigkeit über das ganze Bild. Die fast vollständige Schattenlosigkeit verstärkt den angenehmen Gegensatz der Hauptfarben: Rot und Weiss und das zarte Grau des Hintergrundes. Nur der Kopf wirft einen leichten Schlagschatten an die Wand.

Das hochrote Kleid ist mit dunkelrotem Muster und mit Goldbordüren versehen; am bleichrosa Seidenband hängt ein perlengeschmücktes Brustjuwel. Haarschmuck, eine schwere Gold- und Perlenkette, Ringe und Châtelaine bilden den Juwelenschmuck der vornehmen Italienerin. Die Ärmel sind von weisser Seide geschmackvoll übersponnen, mit schwarzer und gelber Bordüre. Die linke Hand — ein Wunder der Malerei — hält einen schwarzen Fächer; letzterer ist mit einem goldenen Kettchen an der überaus reichen Châtelaine befestigt. Die rechte Hand macht eine spielende Bewegung mit dem Brustjuwel, als ob die Dame in Nachsinnen versunken sei.

Die liebevolle Wiedergabe des Kostüms, eines Prunkstückes der Schneidermeisterkunst, ruft uns ins Gedächtnis, dass das berühmteste Bild des Moroni eben ein Tailleur ist, der schöne Tagliapanni der Londoner National-Gallery. Wie dieses Bild, stammt auch das Oldenburger aus der Spätzeit des Künstlers. Der Tagliapanni zeigt dieselbe Farbenzusammenstellung, nur ist die Technik etwas freier, die feine Abwägung der Farbenwerte ist beiden Bildern gemeinsam: man achte auf das Weiss des Kragens; die vorzügliche Abbildung lässt dies deutlich erkennen. Im Museum zu Nantes befindet sich ein im Technischen sehr verwandtes Portrait, zweifelsohne genau aus derselben Zeit. Aber welcher Gegensatz mit unserem Bilde! Diese rot-blonde Frau in Schwarz und Weiss zeigt die Miene der vornehmen Intrigantin so rücksichtslos und hart, dass es Einem fast bange wird. Von einem solchen Charakter kommend, da atmet man wirklich auf beim Anblick der Oldenburger Dame.

Das Bild ist sehr gut erhalten; die blonde Frau steht noch ebenso frisch und lebendig da als an dem Tage, wo der unvergleichliche Schüler des Moretto ihr Bildnis sanft und leicht und ohne Mühe auf die Leinwand getragen hat. F. S. D.

PAOLO CALIARI (gen. Veronese)

Verona 1528 — Venedig 1588.

BILDNIS EINER VENEZIANERIN ALS VENUS.

H. 97. Br. 71.

Das hier als Venus dargestellte Weib ist von Veronese mehrmals als Modell benutzt worden; man hat sie Elena, Veronese Gemahlin, genannt, was wohl immer eine Vermutung bleiben wird. Die schönen Venezianerinnen dieser Zeit zeigen einen so ausgesprochenen, gemeinsamen Typus, dass es gefährlich sein möchte, persönliche Züge nachweisen zu wollen. Im Museum zu Verona befindet sich ein derartiges Bild, augenscheinlich dieselbe Frau, ebenfalls den linken Busen entblößt, in der rechten Hand ein kleines Hündchen haltend. Das Oldenburger Bild, wo die Frau jünger erscheint, ist nicht nur besser erhalten, sondern auch lebhafter in der Erscheinung und reicher in der Farbengebung.

Das sicher und breit dahingestrichene Bild verrät den Künstler, der an grössere Massstäbe gewöhnt ist. Die Glut des purpurnen Seidenkostüms wird durch eine olivenfarbige, dunkelgestreifte Schärpe noch erhöht.

Das Motiv, der Amor, welcher weinend und um Schutz flehend sich an das Kleid der Mutter klammert, ist reizvoll zum Ausdruck gebracht; sie umfasst das Kind mit schützender Gebärde und streicht mit der linken Hand das goldblonde Haar hinter das Ohr, während sie den Blick auf den Verfolger richtet. Der Ausdruck des Kopfes ist mit Absicht etwas gemildert; ein grimmiger oder empörter Gesichtsausdruck würde dem Bilde geschadet haben. Daher kommt es, dass wir über die Gemütsregung der Göttin etwas im unklaren gelassen sind. Die Gebärde, das Haar mit der linken Hand zu ordnen, ist bei den Venusdarstellungen geläufig; man vergleiche das Bildchen des Rossi in derselben Sammlung.

Die Farbengebung fällt durch ihre, für Veronese ungewöhnliche, Wärme auf; die Leuchtkraft des Fleisches, das glühende Rot muten an wie Tizian. Der dunkle Hintergrund hebt diese Eigenschaft des Bildes noch mehr hervor.

F. S. D.

LUCIANI (Sebastiano, gen. del Piombo)

Venedig um 1485 — Rom 1547.

HALBFIGURENBILD ZWEIER FRAUEN UND EINES MANNES,

gen.: DIE EIFERSÜCHTIGE.

H. 87. Br. 71.

Dieses merkwürdige Bild wurde zuerst dem Giorgione, später des Monogrammes wegen Cariani zugeschrieben. Eigentümlichkeiten der Technik, zumal das eigenartige Mischen von Rosa in der Hautfarbe, deuten auf Sebastiano del Piombo und zwar auf eine bestimmte Periode in seinem Schaffen, die Zeit von ungefähr 1510 bis 1520. Dem Stile nach ist das Bild um 1510 entstanden. Das herrliche Frauenprofil rechts könnte einer Zwillingschwester der schönen Frauen auf dem Altarbilde von San Crisostomo in Venedig angehören, Piombos grossartigster Schöpfung der Frühzeit.

Das Bild ist mit grossem Können ganz schnell gemalt; in der Figur links ist Vieles nur skizzenhaft angedeutet, wie die Frisur, das Ohr und Einiges in dem weissen Mouselinekleide. Das Schimmern des Fleisches durch den dünnen Stoff ist mit vielem Geschick wiedergegeben. In der Farbengebung schon ganz selbständig, zeugt das Bild dennoch in der Anordnung — drei Halbfiguren — und durch das Unklare der Handlung von dem starken Einfluss Giorgiones.

Während die beiden Frauen Idealgestalten Piombos sind, zeigt der Mann mehr porträtähnliche Züge; wahrscheinlich deutet das Monogramm an seinem Barett auf eine bestimmte Persönlichkeit.

Der Vorgang ist bis jetzt nicht endgültig erklärt. Es wäre nicht unmöglich, dass eine venezianische Interpretation der spät-griechischen Allegorie, Hercules am Scheidewege, vorliegt. Den Gegensatz zwischen einer blühenden Brünette und einer anmutsvollen Blondine zum Ausdruck zu bringen, wird dem Maler wohl die Hauptsache gewesen sein. Die Köpfe der beiden Frauen treten voll beleuchtet hervor, während der Mann im Schatten des dunkelgrauen Hintergrundes zurücktritt. Die betauernde, sanft warnende Gebärde ist später von Tizian in seiner Allegorie d' Avalos benutzt worden.

F. S. D.

PIAZETTA (Giovanni Battista)

Pietrarossa (Mark Treviso) 1682 — Venedig 1754.

DIE HEILIGE URSULA IM GEBET. BRUSTBILD MIT EINER FAHNE.

H. 40 $\frac{1}{4}$. Br. 30.

Piazetta ist der erste grosse Vertreter des Virtuositentums, welches sich in Venedig nach dem jähen Verblühen der Renaissancekunst allmählich entwickelte. Während im übrigen Italien die Kunst zu einem trockenen Nachbilden und Ausbeuten des Renaissance-Vermächtnisses herabgesunken war, fand man in Venedig neue Bahnen und frische Aufgaben. Eine Kunst entstand, welche der Verfallzeit Venedigs den gebührenden Glanz und grossartigen Prunk verliehen hat und die in ihrem Reichtum und ihrer Tragweite noch nicht gewürdigt ist.

Schon allein als Lehrer des Tiepolo würde Piazetta merkwürdig sein; seine Malweise ist ein Anlauf zu der Kunst Tiepolos, der nach seinem Tode als Direktor der Venezianischen Kunstakademie an seine Stelle trat. Durch Piazettas Vorgehen fand der letzte grosse Venezianer bei seinem Auftreten den Weg gebahnt.

Piazetta gehört zu den vielen Malern, welche man in kleinerem Massstabe höher schätzt als in ihren grossen Kompositionen. Köpfe, wie der des hier abgebildeten Heiligenbildes, hat er mehrere ausgeführt, zumal in Kreide; sie geben das beste Zeugnis von seiner Technik und Leistungsfähigkeit. Auf grünlich-schwarzem Grunde tritt der von hellem Sonnenlicht überstrahlte Heiligenkopf scharf hervor. Der Ausdruck ist momentan, zugleich aber rührend und innig. Die Farbengebung ist aber viel schwerer als bei Tiepolo; hier sind es Weiss und Steinrot und das Gelb der blonden Haare; sonst benutzt er auch noch ein tiefes Blau und Braun, wie in dem bekannten Fahnenträger in Dresden. Seine Schatten sind stumpf und undurchsichtig im Gegensatz zu Tiepolo.

Grössere Bilder befinden sich in Hannover (leider sehr verdorben) und eine grosse Himmelfahrt Mariä im Museum zu Lille. Auf der Vente Edwards, Paris 1905, war eine Genrebild von ihm, eine Frau mit einer Katze; es bezeugte den Einfluss auf die französischen Genrestellungen des XVIII. Jahrhunderts, welchen dieser leider zu wenig beachtete Maler ausgeübt hat.

F. S-D.

BERNARDINO LANINI

Vercelli um 1508—1578.

MADONNA MIT DEM CHRISTUSKINDE UND ZWEI ENGELN.

H. 78. Br. 62.

Dieses hervorragende Gemälde, bisher dem Gaudenzio Ferrari zugeschrieben, habe ich, mich stützend auf eine mündliche Begründung eines Gaudenzio-Kenners, Dr. Pauli, Direktor der Bremer Kunsthalle, dem Bernardino Lanini gegeben.

Dieses Gemälde zeigt genau was Lanini war: ein getreuer Nachahmer Gaudenzios, dem er folgte bis ins Technische hinein (man beobachte auf der ausgezeichneten Abbildung den strichelnden Farbauftrag, welchen Gaudenzio ebenso hat). Jedenfalls ist die ganze Eigenart Gaudenzios dem Gemälde so aufgeprägt, dass es schwer sein wird, charakteristische Eigenschaften des Lanini herauszufinden. Gaudenzio war der einzige, welcher die Errungenschaften Leonardos auf eigene, originelle Weise verwertet hat. Zu ihm stand Lanini, wie ungefähr Iaini zu Leonardo stand.

Da Lanini hauptsächlich al fresco arbeitete, sind seine Tafelgemälde ziemlich selten. In Borgo Sesia, bei Vurallo, befindet sich eine bezeichnete Altartafel von 1539. Die Londoner National-Gallery besitzt eine bezeichnete Heilige Familie, 1543 datiert. Unser Bild macht in der Farbe einen ausgezeichneten Eindruck; es hält sich ganz an die Farbengebung Gaudenzios, dessen Berliner Bild, die Verkündigung, unserem Gemälde sehr nahe steht. Da die Verkündigung um 1530 anzusetzen sein wird, werden wir wohl nicht fehl gehen, Laninis Bild nur wenige Jahre später zu datieren; es würde also in die frühere Schaffenszeit des Meisters fallen.

Die Gottesmutter sitzt in rotem Kleid, bläulich-grünem Mantel mit hellgrünem Futter, unter einem roten Baldachin; eine warme Farbengebung, Weiss fehlt. Die Komposition des Bildes ist ganz Mailändisch; man vergleiche dazu die schöne Katharina des Lanini im Besitze von Dr. Mond in London. Ebenso deuten auf Mailand die Felsformation und die häufige Verwendung von schleierartigen Stoffen. Das rot-blonde Haar, die spielerische Haltung der Engelknaben und besonders der offene, liebenswürdige Ausdruck der Madonna gehen aber unmittelbar auf Gaudenzio zurück.

F. S-D.

GIORGIO GANDINI (gen. del Grano)

Parma um 1505—1538.

DIE BÜSSENDE MAGDALENA.

H. 37. Br. 27 $\frac{1}{4}$.

Während die Oldenburger Galerie kein Bild Correggios aufzuweisen hat (denn, ob das sogenannte Bild der Lombardischen Schule wirklich ein Original Correggios ist, wie behauptet wird, ist des verdorbenen Zustandes wegen wohl schwierig zu beweisen), enthält sie aber zwei Bilder eines sehr seltenen und ausgezeichneten Schülers dieses Meisters, nämlich des Giorgio Gandini, der 1538 jung verstorben ist. Diese beiden Bilder dürften wohl die einzigen sein, welche sich von ihm diesseits der Alpen befinden.

Das erste, mit einer Bezeichnung und mit einer leider verstümmelten Datierung versehene Bildchen stellt eine Heilige Familie in einer Landschaft dar. In der Farbengebung und an der leichten Pinselführung ist der Einfluss Correggios überaus deutlich; man sehe nur, wie das Laub gemalt ist.

Das zweite, hier in trefflicher Reproduktion abgebildete Gemälde stellt die büssende Magdalena dar. Während letztere dem Typus der Engel Correggios entlehnt ist, hat die Farbengebung des Bildes doch einen mehr persönlichen Zug. Das kalte Licht und der graue Ton fallen auf. Das grau-blonde Haar, der etwas gelbe Totenschädel, das weisse Salbenfläschchen und die matte Hautfarbe geben eine kühle Farbestimmung ab. Wenn Correggio je, wie behauptet wird, die Schöpfungen seines Schülers verbessert und übergangen hat, so tat er das bei diesem Bilde gewiss nicht. Auch die Komposition hat etwas eigenartig gedrungenes, was für Correggio selber ungewöhnlich sein würde. In dem kleinen Raume ist alles behende zusammengepresst worden, was zu der Magdalendarstellung gehört: die zum Gebet gefalteten Hände, das Buch, der Totenschädel, der auf dem Buche ruht, und dahinter die Salbenbüchse. Correggio würde nie alle einzelnen Teile der Komposition so scharf in das Profil gestellt haben, wie es hier geschehen ist; der Meister ging mehr auf Rundung, Luft und Räumlichkeit. Wohl hebt diese Eigentümlichkeit den Gegensatz zwischen dem anmutigen, fast zu jungen Mädchenkopfe und dem Schädel hervor, aber sie bringt zudem einen reliefartigen Zug in die Darstellung. Eben diese Unterschiede zeigen, dass dieser seltene Maler, im Gegensatz zu vielen anderen, imstande war, im Geiste Correggios zu schaffen, ohne jedoch zu viel von der eigenen Persönlichkeit zum Opfer zu bringen.

F. S. D.

AMBROGIO DE PREDIS

Mailändische Schule um 1455—1515 (?).

BILDNIS EINER JUNGEN FRAU, VON LINKS GESEHEN.

H. 45. Br. 31.

Das Profilbildnis, wie wir es hier bewundern, ist schon frühzeitig eine Aufgabe der Italienischen Kunst gewesen. Namentlich in Florenz und in den Gegenden, wo das Gefühl für eine lineare Kunst vorherrschte, wurde das Profilbildnis, welches im Anfang fast einen silhouette-artigen Eindruck macht, fortwährend gepflegt. Es wäre sogar möglich, eine Entwicklungsgeschichte dieser Portraitgattung zu schreiben. In Gegenden, wo das rein malerische Prinzip mehr und mehr hervortrat, wie in Venedig, hat sich das Profilportrait nicht weiter entwickelt. Auch in der Schule Leonardos würde man das Profilbildnis nicht erwarten. Leonardos Kunst strebte dem möglichst plastischen Eindrucke nach, was er durch eine gut beobachtete Licht- und Schattenverteilung zu erreichen suchte; dem Profilportrait haftet immer das flache, medaillenartige an, das Gegenteil von dem was der Meister erstrebte; ein schönes Beispiel ist jedoch das Bildnis der Isabella d' Este von Leonardo selbst.

Von den Schülern und Nachahmern Leonardos hat Ambrogio de Predis, der Hofmaler des Ludovico Sforza, mehrmals Profilbildnisse gemalt, wie auch Bernardino de' Conti es tat. Portraitmalerei war die Hauptader der Kunst des Ambrogio. Die beiden Flügel, die er zu Leonardos *Vierge aux Rochers* malte, zeigen sein Talent von einer wenig angenehmen Seite. Ob das berühmte Profilportrait der Ambrosiana ihm oder Leonardo selber gehört, ist schwer zu entscheiden. Wenn es wirklich von Predis gemalt worden ist, so ist es wohl die vollkommenste seiner Schöpfungen.

Unser Bildnis zeigt genau die Kennzeichen, welche der Scharfsinn Morellis, der zuerst die Persönlichkeit Ambrogios wieder ans Tageslicht brachte, für die Portraits unseres Künstlers aufgefunden hat. Der Katalog der Oldenburger Sammlung — nach dessen Angabe die Dargestellte Johanna Albizza, die Gemahlin des Lorenzo Tornabuoni, sein könnte — gibt das Bild noch dem Boltraffio, während Bode es schon dem Ambrogio zugeschrieben hat. Das Bild macht den Eindruck der höchsten Einfachheit. Die Kleidung ist weiss und dunkelrot; das rötlich schimmernde Haar ist in Flechten um den Kopf gewunden; ein schmales, schwarz und weisses Haarband hält es zusammen. Die einfache Kleidung, das Fehlen von Juwelschmuck ist etwas Ungewöhnliches für unseren Hofmaler, aber das anziehende Frauenbild, das schöne, weiche Profil gewinnt dadurch.

F. S. D.

ANDREA DE SOLARIO

Solario (bei Mailand) um 1460 (?) — Mailand nach 1515.

SALOME EMPFÄNGT DEN KOPF DES JOHANNES.

H. 57. Br. 47. Codonholz.

Die erstaunlich sorgfältige Ausführung dieses Bildes, der Reichtum des Gewandes der Salome und die leuchtende, aber etwas bunte Farbenpracht halten manchen Besucher der Oldenburger Galerie länger für das Bild gefangen, als es dieses im Grunde verdient. Wie später Tintoretto die Zeichnung Michelangelos und Tizians Kolorit zu vereinigen strebte, so vereinigte Solario die Technik Antonellos mit der Formensprache da Vincis. Im Jahre 1493, dem Todesjahre Antonellos, kehrte Solario nach dreijährigem Aufenthalt in Venedig (eins der beiden Portraits in London ist ganz im Stile Antonellos und stammt gewiss aus dieser Zeit) nach Mailand zurück, wo damals Leonardo am Hofe Ludovico Sforzas lebte. Der emailartige Farbenauftrag, der einen stark vlämischen Eindruck macht, ist leichter auf Antonellos Einfluss zurückzuführen, als auf einen Aufenthalt in Flandern, der 1507 stattgefunden haben könnte. In diesem Jahre nämlich nahm ihn der Kardinal George d'Amboise mit nach der Normandie zur Ausmalung des Schlosses von Gaillon. Aber schon vor dieser Zeit gibt es datierte Bilder, welche die vlämische Technik zeigen.

Der Louvre ist die einzige Galerie, welche ein abgerundetes Bild von seinem Können gibt: ein Portrait, ein Figurenbild (Kreuzigung Christi), ein Stilleben (das Haupt des Täufers auf einer Silberschüssel) und seine beste Komposition, welche vieles von Leonardo hat, »La vierge au Coussin vert«. Eigenartig, dass neben dieser Reihe ein Gemälde des Bernardino Luini hängt, welches ganz genau dieselbe Komposition zeigt, wie das Oldenburger Bild — man möchte wissen, auf wen die Erfindung zurückgeht. Gegenüber der äusserlichen Übereinstimmung der Komposition steht aber ein tiefer, innerer Unterschied. Nicht nur, dass Luinis Kolorit unendlich schöner ist, aber ihm ist doch die Salome Hauptsache gewesen; dem Solario war sie der tote Johanneskopf. Das lässt sich wohl erklären: Solario hat, wie es bei einem Feinmaler natürlich ist, eine Neigung zum Stilleben oder stillebenartiger Behandlung. Das zeigt schon unser Bild durch die Hervorhebung des Stofflichen und das Verzielen auf jede Handlung. Salome und der Henker sind nur des Kopfes wegen da. Bei Luini ist dieses nicht der Fall. Bei Solario ragt der Arm des Henkers (seine Weglassung ist für die ganze Zeit bezeichnend) nur in das Bild hinein, um den Kopf, den Hauptgegenstand des Gemäldes, über die Schlüssel zu halten. Das spätere Bild vom Jahre 1507 im Louvre zeigt, wie der Maler dieser Neigung allmählich mehr nachgeht; Salome und Henker sind ganz und gar verschwunden und damit jede Handlung, das Haupt allein ruht auf einem Silberteller; Licht und Schattenspiel auf dem toten Antlitze sind, ebenso wie auf dem Oldenburger Bilde, Hauptsache geworden.

Wie fast alle Gemälde Solarios, macht auch unser Bild einen farbigen, bunten Eindruck. Rot, Weiss und Grün leuchten auf schwarzem Grunde. Die juwelenübersäte Salome, welche einen vlämischen Typus hat, schmückt auf rotbraunem Haar ein hellblaues Diadem. Die Steinbrüstung, welche Solarios Bezeichnung trägt, ist von rotem Porphyrt mit grünlichen Adern. Wie Bode schon gesagt hat, gilt es von dem Oldenburger Bilde eine freie, eigenhändige Wiederholung in der Kaiserlichen Galerie zu Wien. Sich selber zu kopieren, ist bei einem Maler, dem die Ausführung über Handlung und Inhalt geht, selbstverständlich. Auch von dem Johanneskopf auf dem Silberteller kommt ein zweites Exemplar und eine Kopie vor. Kopiert worden ist er nämlich oft. Solario scheint zu seiner Zeit sehr geschätzt und bekannt gewesen zu sein, trotz der Seltenheit seiner Gemälde, die wohl der peinlichen, zeitraubenden Ausführung zuzuschreiben ist. Jedenfalls hat er einen weiten Einfluss ausgeübt, zumal nach dem Norden hin. Bode nennt Holbein, Mabuse und den »Meister der weiblichen Halbfiguren«; man könnte noch andere Namen hinzufügen. Schon allein dieses Einflusses wegen ist dieser Meister, der Vielen noch als bester Schüler Leonardos gilt, eines eingehenden Studiums wert.

F. S. D.

PIETRO NOVELLI (gen. il Monrealese)

Monreale bei Palermo 1603 — gest. nach 1647.

DIE HEILIGE FAMILIE MIT JOHANNES.

H. 104^{1/2}. Br. 81.

Durch sein dunkelglühendes Kolorit, das wie eine Abendbeleuchtung anmutet, durch die lebensgrossen Figuren und den sprechenden Blick der Madonna macht dieses Gemälde inmitten der faden Spätitaliener einen frappierenden Eindruck. Das Bild hat einen ausgesprochenen Lokalcharakter; Mutter und Bambino zeigen ihre Herkunft deutlich; man könnte sich erinnern, solchen Typen irgendwo in Süditalien begegnet zu sein. Die bräunlichen, fast etwas brantigen Schatten und das satte, aber schöne Rot des Kleides der Madonna, welches die ganze Farbengebung beherrscht und rötlich-braune Reflexe auf den schlanken Kindeskörper wirft, bilden eine eigentümliche Farbenstimmung; ein rötlich-brauner Schimmer über-

zieht das Ganze. Die Wärme des Kolorits wird gehoben durch das fast gänzliche Fehlen von Weiss. Die Figuren sind frisch und lebendig empfunden, nur der abgehürnte, tiefenste Joseph hat etwas Konventionelles im Typus. Auch in technischer Hinsicht ist er die am meisten zurückgebliebene Figur; man sehe nur, wie die Hände gemalt sind.

Das Motiv ist von sekundärer Bedeutung; mit einer etwas linkschen Gebärde hilft Joseph den kleinen Johannes die Steinbrüstung erklettern; der Jesusknabe schaut mit lächelndem Ausdruck auf den Spielgenossen herab. Joseph hat eine kummervolle Miene, etwa als ob er das künftige Schicksal beider Knaben ahnt. Die Hauptsache bleibt aber die schlanke, graziose Gruppe von Mutter und Kind. Maria sitzt in leichter, freier Haltung auf der grauen Steinbrüstung, mit der linken Hand stützt sie sich ein wenig auf, mit der rechten umfängt sie zärtlich das Bübchen, das sich ihr anschniegt. Die Anordnung der Falten und die schöne Drapierung der gelblich-grauen Schürpe um den linken Arm erhöhen noch die ungezwungene Eleganz ihrer Erscheinung.

Um Pietro Novelli eingehender kennen zu lernen, ist eine Reise nach Italien notwendig. Seine besten Bilder befinden sich noch in Palermo und in seinem Geburtsort Monreale. Hier befindet sich auch die Komposition, welche sein Meisterstück genannt worden ist, die Hochzeit zu Cana. In Rom, wo er sich aufgehalten zu haben scheint, sind mehrere Gemälde von ihm, darunter die Dame mit dem Pagen, welches Bild, wie auch das Oldenburger Gemälde, den Einfluss Caravaggios zeigt. Wahrscheinlich hat Caravaggio, als er von Malta über Sicilien nach Rom zurückkehrte, in Palermo Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen, und Novelli scheint später das Dargebotene in glücklicher Weise benutzt zu haben. Ein gutes, aber weniger charakteristisches Bild, ebenfalls eine Heilige Familie, befindet sich in der Galerie Weber zu Hamburg.

Unser Bild befand sich schon sehr früh in Niederländischen Kunsthandel. Auf einem Gemälde des seltenen Antwerpener Meisters Cornelis de Baelieur (1637—1671) im Museum zu Dijon, welches den bilderüberfüllten Salon eines derzeitigen Kunsthändlers darstellt, ist es an hervorragender Stelle abgebildet.

F. S. D.

GIUSEPPE RIBERA (gen. Lo Spagnoletto)

Lativa (bei Valencia) 1588 — Neapel 1656.

DIE GRABLEGUNG CHRISTI. Werkstattbild.

II. 126. Br. 251.

Als Hauptfaktoren der künstlerischen Bildung Riberas werden Correggio und Caravaggio genannt. Dennoch hat man den Eindruck, dass dieser durch und durch originale Maler auch ohne Italienischen Einfluss zu dem herangereift wäre, was er geworden ist. Jedenfalls hat er die Italienischen Anregungen so verarbeitet, dass nur sehr wenig Spuren davon geblieben sind. Seine besten Eigenschaften sind Spanische; nur hat die fremde Umgebung seine Eigenart mehr herausarbeiten helfen und deutlicher hervorgehoben, und durch das Studium anderer hat er gefunden, was er selber war.

In seinen frühen Arbeiten, zu denen man die schöne Vanitasdarstellung des Amsterdamer Museums rechnen muss, kann man noch leise Anklänge an die helle Farbgebung Correggios erkennen. Bald darauf findet er seine düstere-grandiose Manier, durch deren Nachahmung seine Schüler zu dem Namen *Tenebrosi* gekommen sind. Dieser Namen war gut gewählt; wie man Rembrandt einen Lichtmaler nennt, so könnte man Ribera das Epithet »Schattenmaler« zulegen. Märtyrergestalten in unheimlichem Dunkel, zusammengebrochen in einer fließenden, fast rythmischen Haltung ihrer nackten Glieder, bilden den bekanntesten Gegenstand seiner Kunst.

Man hat sich oft gefragt, weshalb diese abweichende Malweise eines Ausländers in Italien so schnell und hoch geschätzt worden ist. Vielleicht liegt eine Reaktion gegen die Süßlichkeit der Carracci-Schüler vor; es mag sein, dass sein Naturalismus, ein Schlagwort Caravaggios, das Vielen schon vertraut war, ihm den Weg gebahnt hat. Die Hauptursache wird gewesen sein, dass das spanische Element in Italien so stark gewesen ist, dass es auch den Geschmack bestimmte. Neapel war eine spanische Provinz, spanische Sitten herrschten am Hof zu Florenz, Spanier waren auch vielfach die Auftraggeber Riberas. Jedenfalls konnte er seine Wirklichkeitsmalerei — die mit dem Naturalismus Caravaggios nur dem Namen nach übereinstimmt — siegesgewiss in Italien ausüben. Wie Velazquez, der sich zu ihm hingezogen gefühlt hat, malt er volkstümliche Philosophen und verwachsene Bettler; man sieht, er hat seine Lehrzeit in Valencia nicht vergessen.

Leider gibt das hier abgebildete Gemälde nur einen unvollkommenen Eindruck von Ribera. Das kreidige Weiss des Leichnams, dessen Blässe noch durch ein blaues Leinentuch vermehrt wird, Eigenartigkeiten im Faltenwurf und in der Ausführung überhaupt, zumal die vollständige Leerheit und Undurchsichtigkeit der Schatten, zwingen uns, dieses Gemälde als ein Werkstattbild zu betrachten. Bode zog zuerst diesen Schluss und nannte sogar den Namen eines bestimmten Schülers, den vielgewandten Luca Giordano, genannt *Fa Presto*, eine Bezeichnung, die das Bild auch früher getragen hat. Eigenartig, dass dieser oberflächliche Dekorateur später bei seinem Aufenthalt in Madrid überaus geschätzt wurde, sehr zum Schaden für die Spanische Malerei.

Wir haben das Gemälde dennoch den Namen des grossen Spaniers tragen lassen, weil die ganze Komposition den Geist Riberas atmet und zweifellos eine genaue Kopie ist. Für das spätere, selbständige Werk Giordanos ist dieses Gemälde aber nicht charakteristisch. Unser Bild hat stark nachgedunkelt; einige Partien sind fast ganz im Schatten ertrunken, wie der kaum sichtbare Johannes, der mit rotem Mantel sich die Tränen abwischt. Dass Ribera einen kräftigen, aber keineswegs glücklichen Einfluss ausgeübt hat, zeigen schon die vielen Kopien nach seinen Gemälden. Im modernen Frankreich hat ihm mancher Maler recht vieles zu verdanken. Seine düstere Persönlichkeit hat einige Verwandtschaft mit Courbet. Seiner technischen Tüchtigkeit und ausgesprochenen Individualität wegen kommt Ribera der Ruhm zu, der bedeutendste Maler zu sein, der im siebzehnten Jahrhundert in Italien sesshaft war.

F. S. D.

JACOPO CARUCCI (gen. Pontorno)

Pontorno 1494 — Florenz 1557.

WEIBLICHES BILDNIS.

Oval. H. 114. Br. 78. Cedernholz.

Michelangelos vielempfohlenes, aber nie erreichtes Vorbild lastete wie ein Alp auf vielen der Künstler, die in Florenz und Rom von ungefähr 1530 bis 1600 tätig waren. Wie die Nachahmung des Titans der römischen Kunst verderblich war, die auf Beobachtung und genaue Wiedergabe der Wirklichkeit ging, so war selbstverständlich auch im Portrait sein Einfluss unangenehm fühlbar.

Im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts herrschte Leonardos Vorbild in der Florentiner Porträtmalerei; Andrea del Sartos und Franciabigios Bildnisse lehren uns, dass dieser Einfluss wenigstens kein nachteiliger war. Später zwang die sich immer steigende, fast europäische Bewunderung für Michelangelo den Künstlern eine andere Auffassung des Bildnisses auf. Es galt, ein monumentales, grossartiges Portrait zu schaffen, bei dem die Individualität des Dargestellten selbstverständlich Nebensache war, das Scheu- und Furchteinflössende aber Hauptsache. Die Persönlichkeit wird so viel wie möglich aus der täglichen Sphäre gerückt. Eine leere Architektur, eine glatte hohle Nische, eine nichtssagende Draperie, wie auf unserem Gemälde, bilden den Hintergrund. Das Betonen einer immer wiederkehrenden vertikalen Achse gibt dem Bilde den gewünschten monumental-symmetrischen Aufbau. Die steife grade Haltung, aber insbesondere die Verlängerung des Oberkörpers hat bei diesen Kniestücken (fast alle Portraits dieser Richtung sind Kniestücke) die gewünschte Wirkung: die Dargestellte scheint, was sie in Wirklichkeit nicht ist, über lebensgross. Dadurch ist eine Art Terribiltä zum Ausdruck gebracht.

Am Florentiner Hofe, wo kaltes Ceremoniell willkommen war, fand diese Art der Darstellung Aufnahme und Förderung. In Rom ging die Porträtkunst ähnliche Wege. Sebastiano del Piombo, der einst Bildnisse malte, so vollkommen, dass sie als Raffaels Arbeit galten, war in seiner letzten Zeit der Hauptvertreter dieser Richtung. (Zwei sehr charakteristische Bildnisse dieser letzten Zeit befanden sich auf der Vente Bourgeois, Cöln 1904.) Bronzino, der Hofmaler Cosimo des Ersten, Pontornos Schüler, trägt alle diese Eigenartigkeiten noch schärfer und deutlicher zur Schau.

Während bei allen diesen Portraits und auch bei Pontornos übrigen Bildnissen die kalte, bunte Farbengebung oft sehr unangenehm ist, so zeigt unser Bild eine gewählte Einfachheit im Kolorit — das Kleid sowohl als die Draperie ist von einem tiefen Olivengrün — die sehr gut zu der Gravität der ganzen Darstellung stimmt. Der spärliche Goldschmuck, Nesteln, Kette und Goldreif im Haar haben etwas ausgesucht Vornehmes.

Die Urheberschaft von Bildnissen wie des Unserigen ist oft schwierig festzustellen durch die genaue Übereinstimmung der Motive. Beim Oldenburger Bilde hat man auch an Bronzino gedacht. Perspektivische Schwächen, Eigenartigkeiten in der Zeichnung des Gesichtes deuten jedoch auf Pontorno hin. Es ist von derselben Hand, die das schöne Damenbildnis im Städelschen Institut in Frankfurt gemalt hat. Auch spricht die blasse, locker-vertriebene Gesichtsfarbe gegen den Bronzino, der einen mehr emailartigen Farbenantrag hat und schwerere Schatten benutzt. Im jugendlichen Gesichte dieser Frau — vielleicht einer Medicinerin — kommt noch ein Rest der anmutigen Persönlichkeit zum Ausdruck; Bronzino würde auch das unterdrückt haben. Von allen seinen Zeitgenossen hat Pontorno die fast unnögliche Aufgabe, das Portrait in den Stil Michelangelos einzuzwingen, am besten gelöst.

F. S. D.

JACOB CORNELISZ VON AMSTERDAM (oder von Oostsanen)

Geb. zu Oostsanen. — Tätig um 1500—1530 zu Amsterdam. — Gest. nach 1533.

BILDNIS DES GRAFEN EDZARD DES GROSSEN VON OSTFRIESLAND.

H. 71. Br. 58. Eichenholz.

„Wer ist dieser eigenartige Mensch?“ Das ist die unwillkürliche Frage, die beim Anblick dieses Bildnisses wohl bei jedem Zuschauer zuerst auftaucht. Das Zusammentreffen zweier grosser Namen im Katalog — Edzard I. von Ostfriesland soll der Dargestellte und Lucas von Leyden der Maler sein — ist wohl imstande, einen leisen Verdacht gegen ihre Richtigkeit hervorzurufen und eine Nachprüfung zu rechtfertigen. Jedenfalls ist der Dargestellte eine fürstliche Person. Darauf deuten schon das Kostüm mit dem breiten, kostbaren Pelzbesatz, die weiten, brokatnen Ärmel, der reiche Renaissance-Zierrat an goldener Kette und das goldene Bisambüchchen, welches er in eleganter Weise zwischen den Fingern hält. Auf dem Haupte, unter dem Hut, trägt er ein goldenes Haarnetz.

Dass dieser Fürst wirklich Graf Edzard Ciresena ist, wie die Tradition behauptet, dafür zeugt, dass fast alle Portraits Edzards, älteren und jüngeren Datums, auf dieses Bildnis zurückgehen. Am merkwürdigsten ist in dieser Hinsicht eine sehr mittelmässige Kopie, anscheinend aus dem Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, weil dieses Bild immer im Besitz der Nachkommen und Erben Edzards geblieben ist, bis es durch Schenkung ins Amsterdamer Rijksmuseum (jetzt im Dépôt) geriet. Es trägt die Inschrift: »Edzard I. Comes et Dominus Frisiae Orientalis natus anno 1462 mortuus anno 1528«. Diese Züge galten also auch den direkten Nachkommen Edzards als das richtige Portrait ihres Ahnherrn.

Ein Bildnis Edzards, welches auf ein anderes Original zurückzugehen scheint, ist der Holzschnitt von Pieter Feddes von Harlingen (1588—1634) in Hamconius *Frisia seu de viris rebusque Frisiae illustratus*. Dieses Buch, 1620 zu Franeker erschienen, enthält 25 Holzschnitt-Portraits der Grafen von Ostfriesland, teils Phantasie, nämlich bei den älteren Herrschern, teils wirkliche Porträtzüge zeigend. Edzard I. ist im Harnisch dargestellt, sich nach links wendend und mit dem Schwerte ausholend. Dasselbe Kinn, die tiefliegenden Augen, der Mund, die Hakennase, die man aus Hunderten wiedererkennen kann, findet man hier. Damit steht es genügend fest, dass unser Bildnis wirklich die Züge Edzards enthält.

Was die Urheberschaft dieses Bildes angeht, so ist eine Wahl zwischen den beiden Zeitgenossen Lucas von Leyden und Jacob Cornelisz von Amsterdam geboten. Denn wohl keiner wird abstreiten, dass es eine durch und durch holländische Arbeit ist. Die übrigen holländischen Maler dieser Zeit, wie Cornelis Engelbrechtsen, kommen weniger in Betracht. Vielmehr als mit Lucas von Leyden stimmt die Malweise mit dem Jacob Cornelisz überein. Bode sagt sehr zutreffend in seiner Beschreibung der Oldenburger Galerie: »Ich finde hier nicht die charakteristischen Merkmale der Malweise und Färbung dieses Künstlers (des L. v. Leyden), die seine Werke leicht kenntlich machen: statt der hellen, dünnflüssigen Färbung, statt des blonden Tons in den Gemälden des Lucas von Leyden finden wir in diesem Bildnisse eine eigentümlich trockene Pinselführung, einen impastierenden Auftrag der Farbe, einen kühlen graulich-blonden Ton«. Jedenfalls ist es sehr gut möglich, dass dieses Bild und die schöne bezeichnete Salome in der Haager Galerie von derselben Hand gemalt worden sind. Nur ist die Salome eine durchaus eigenhändige Arbeit, was von unserem Bilde nicht behauptet werden kann. Nur der Kopf und die Hände sind von einer Meisterhand gemalt, das Übrige, mit Ausnahme des Hutes und einiger Gewandteile, ist die rohe, überaus hastige Arbeit eines nachlässigen Gesellen. Die Ärmel könnten von einem Gehilfen für den Holzschnitt ausgeführt sein, so scharf und eckig sind sie geraten. In dem Atelier des Jacob Cornelisz war dies sehr wohl möglich. Eben im Jahre 1517 wurde die Runde Passion vollendet, wo Eckfüllungen wie auf unserem Bilde auch vorkommen, aber freilich viel komplizierter und schöner. Das Muster der Ärmel ist, wie es in dieser Zeit auch in Flandern vorkommt, mit einer Schablone aufgetragen, so eilig und handwerksmässig, dass es die Falten überquert und bis in den Pelzkragen hineinläuft. Dagegen ist der Kopf sehr schön ausgeführt, scharf beobachtet, von äusserst sorgfältiger Modellierung. Jacob Cornelisz besass die guten Eigenschaften seiner vlämischen Vorgänger noch im vollen Masse. Der angebrachte Renaissanceschmuck ist nur äusserlich, innerlich wurzelt Cornelisz fest in den alten Traditionen, wie es seine schon genannte Salome bezeugt, die 1524 datiert ist aber ebensogut 20 Jahre früher hätte entstehen können. Dass er ein grosser, kräftiger Künstler war, erkennt man schon genügend aus der herrlichen Holzschnitt-Reihe seiner Reiter-Prozessionen. Das auf der Abbildung etwas zu aufdringliche Renaissance-Ornament wirkt im Original weniger störend, da es dieselbe Farbe hat wie der grünlich-gelbe Grund und also wenig auffällt. Ornamente und Schmuck sind ziemlich roh in Farbe ausgeführt, Gold ist an dem Bilde nicht verwandt.

Bode gibt an, dass ein ganz ähnliches Ornament auf dem Altar des Jacob Cornelisz in der Galerie zu Neapel sich befindet. Das Ornament steht auch dem Lucas von Leyden ziemlich nahe; man vergleiche die Ornamentik auf dem Stich von 1527 (B. 166). Auch die Zeichnung des Ohres lässt an Lucas denken. Das ist aber auch das Einzige in dem Bilde, was uns direkt an Letzteren erinnert.

In Antwerpen befindet sich das Bildnis eines Edelmannes, durch Scheybler zuerst dem Jacob Cornelisz zugeschrieben (Jahrbücher der k. preuss. Samml. III, p. 20). Dieses 1514 entstandene Portrait — eine feine, durchaus eigenhändige Arbeit — weist einige Merkmale auf, die genau mit dem Oldenburger Bilde übereinstimmen, zumal die eigenartige Zeichnung der Finger. Die Zuschreibung an Jacob Cornelisz scheint also ziemlich fest zu stehen.

Wo und wann ist nun dieses Portrait Edzards entstanden? Der Oldenburger Katalog meint um 1522—1525, zur Zeit, als Edzard oft in Jever weilte; vielleicht darum, weil das Bild aus dem Schlosse zu Jever stammt. Wir wissen aber nichts von einem Aufenthalt des in Betracht kommenden holländischen Künstlers in Ostfriesland. Dagegen wissen wir wohl von einem Aufenthalt Edzards in Holland. Im Jahre 1517 reiste Edzard mit dem burgundischen Statthalter von Holland, Floris von Ysselstein, über Harlingen und Medemblik nach Harlem, wo er eine Zeit blieb (*Harlemi commoratus, dum ille [i. e. Floris] res suas in provincia curat*), um von da nach Brüssel und Mecheln zu gehen, wo der junge Herzog von Burgund, Karl, der soeben, 1516, König von Spanien geworden war, Hof hielt. Es ist fast unmöglich, dass er auf dieser Reise Amsterdam nicht berührt hat. Das Jahr 1517, welches also das einzig mögliche ist, stimmt auch ganz genau mit dem Alter des Dargestellten überein, den Bode einen Mann in der Mitte der Fünfziger nennt; 1517 aber war Edzard gerade 55 Jahre alt.

Eine schöne alte Kopie befindet sich im Museum zu Dijon; sie ist zweifelsohne zu derselben Zeit entstanden, wie das Original, wahrscheinlich aber nicht in demselben Atelier. Die Ornamentwand ist durch einen Landschaftshintergrund ersetzt. Eben diese Landschaft deutet auf einen bestimmten Entstehungsort: Antwerpen. Sie ist durchaus im Stile des Patenier und, wenn auch nicht von ihm selbst, doch unter seinem unmittelbaren Einfluss entstanden. Patenier war gerade 1515 in die Antwerpener Gilde aufgenommen. Wir sehen die grauen, hochragenden Felsen von eigentümlicher Formation, den eigenartigen Baumschlag mit dem hellen Grün. Die ganze Auffassung ist grundverschieden von den Landschaftshintergründen des Jacob Cornelisz. Zu beachten ist, dass 1516 in Antwerpen ein Jacob von Amsterdam, *Scildere*, erwähnt wird, der gewöhnlich identifiziert wird mit Jacob Cornelisz. Das Edzardbild könnte deshalb ebensowohl in Amsterdam als in Antwerpen entstanden und ebenselbst kopiert sein. Der Umstand, dass die Bilder auf der Reise gemalt sind, erklärt manches in der mangelhaften Ausführung der Details. Die Kopie ist mit feinem Geschmack und ganz selbständig angefertigt worden, doch lässt ihre Ausführung nicht den mindesten Zweifel, dass wir im Oldenburger Exemplar das Original vor uns haben. Die schönen, fast leuchtenden Impastos sind verschwunden, die Zeichnung ist vergrößert und oberflächlich (man vergleiche das Ohr, das Fleisch fahl und flach. Die Züge Edzards sind auf diesem Bilde etwas gemildert, das Herbe fehlt, das Ganze hat einen etwas edleren Ausdruck; aber es hat auch an Charakteristik eingeblüht, an Intensivität verloren.

Wahrscheinlich hat Edzard die beiden Bilder mit nach Brüssel genommen. Das reiche Kostüm ist vielleicht dasselbe, in dem er am Hofe zu Brüssel und Mecheln empfangen worden ist. Die Kopie, auf der er einen angenehmeren Eindruck macht, wird er verschenkt haben, möglicherweise an Karl selbst, und ist dann auf irgend eine Weise, vielleicht über Franche-Comté, nach Dijon gekommen. Das Original hat er mit nach Hause genommen und, da er sich später oft in Jever aufhielt — er suchte dort in der Erbschaft der *»dree Froicken«* eine Entschädigung für die Verluste in Groningen —, ist das Bild auf dem Schlosse daselbst verblieben, von wo es in die Oldenburger Galerie wanderte.

Die Reise nach den Niederlanden war ein schwerer Gang für Edzard. Sie bezeichnete das Ende seiner anti-burgundischen Politik. Seit 1513 in die Reichsacht erklärt, von Karl von Geldern verraten, auf allen Seiten von deutschen Fürsten bedrängt, machte er von einem Waffenstillstand Gebrauch, um nach Brüssel zur Sühne zu ziehen. Er wusste wohl, dass es um seine Opposition gegen das burgundisch-österreichische Übergewicht in Friesland verzweifelt stand. Der burgundische Statthalter in Holland, Floris von Ysselstein, bot sich als Vermittler an. Dieser scheint ganz von der Persönlichkeit Edzards eingenommen gewesen zu sein. Er empfing Edzard *»met pypen und trummen«*, bot ihm ein Schiff an, *»een schoon Carveel mit al syn segel und toehoere«*, machte die Reise mit und leitete Edzard und seinen Sohn Ulrich beim Hof zu Brüssel ein. Es war eine gewagte Reise. Nur auf seine Persönlichkeit vertrauend zog Edzard hin. Während er sich in Brüssel und Mecheln aufhielt, lief in Emden das Gerücht um, man hätte gesehen, wie der Graf auf einem roten Tuch enthauptet worden wäre (*»... als weven Graven Edzard, synen soon Grave Ulrich, samt syne Reeden und Junckeren, up een rood laken de hooede afgehouwen«*). So wurde es also von vielen erwartet. Da er sich auf einer solchen Reise befand, braucht man sich nicht zu wundern, dass er weniger froh und lebenslustig aussieht, und dass ein Gram auf seinen Zügen lastet. Es war eben seine schwierigste Zeit.

Eine schwere, gedrückte Stimmung liegt auf diesem tiefen, bleichen Antlitz; scharf tritt es hervor gegen die sammetne Folie des Hutes, dessen Schwarz durch goldene Nesteln und Spangen noch vertieft wird. Edzards Aussehen ist kränklich und leidend; nie würde man ahnen, dass dieser der Mann sei, welcher die feindlichen Heerführer zum Zweikampf aufforderte, um so den Streit zu beenden. Unzufriedenheit und Misstrauen könnte man in diesen Mienen lesen, doch haftet ihnen nichts Kleinliches, nichts Störrisches an. Das abgemagerte Antlitz lässt jede Besonderheit des Schädels wie an einem Totenkopf erkennen. Scharf und breit springen die Jochbeine hervor, die Augenbrauen sind wie von einer furchtbaren Migräne nach unten zusammengezogen, die Augen tief in ihre Höhlen gesunken; nur um die feinen, schmalen Lippen hat sich ein unbeugsamer Wille geklemmt. Man ist erstaunt, dass der Fürst, welcher durch seine Persönlichkeit überall die Herzen zu sich zog, so aus-

gesehen hat. Die kurze Charakteristik des Emmins bekommt, wenn man an dieses Portrait denkt, einen mehr realen Gehalt: *»erat quippe ipse, ut habitu oris, forma corporis, animi qualem vi singulari ac rara, quae ex iis elucescebat, sic dicendi quoque gratia, in qua prudentia constantiaque quaedam inerat ad promerendum hominum favorem eximius.«* Er scheint es verstanden zu haben, mit Menschen umzugehen; *»plebicola insignis«* nennt ihn der vornehme Emmins. Über die erstaunliche Liebe und Ergebenheit seines Volkes sprechen alle Chronisten. Pater patriae war bei ihm keine hohle Lobesformel, denn *»supra quam credi potest, amatus fuit«* und *»amabatur plus paene quam par erat«*.

Auch der junge König von Spanien geriet in seinen Bann. Die Reise hatte einen überraschenden Erfolg. Edzard bekam ein Jahrgeld von 4000 Gulden und wurde zum Statthalter von Groningen ernannt. Durch Karls Fürsprache hob Kaiser Maximilian, der sich in Mecheln aufhielt, die auf ihn lastende Reichsacht auf. Hierdurch zeigte aber der siebzehnjährige Karl seine klare Einsicht in diesen Angelegenheiten und auch die Konsequenzen seiner Politik. Es war ihm viel wert, im Norden diesen energischen Mann vor seiner Abreise an sich zu binden. Im geheimen versuchte er die Lehenshoheit Ostfrieslands an sich zu bringen, was ihm aber nicht gelang. Weiter musste Ulrich, Edzards ältester Sohn, *»filius optime indolis et corporis pulcherrimus«* ihm nach Spanien folgen. Er ging *»als een geace mit 8 oder 9 peerden«*. In Wirklichkeit war er eine Geisel für die Treue des Vaters, ein Mittel, dessen die Könige von Spanien sich öfter bedient haben. Ulrich schiffte sich mit ein, nachdem ihm zuvor noch Edzard, in väterlicher Fürsorge, wie Eggerich Beninga sagt: *»oeni de henjeste uth Oostfreesland nageschicket«*. Ulrich liebte die Spanier nicht, *»Hispanicae gentis fitem horrebats«*. Im fremden Lande ist er dann wahnsinnig geworden, und, als Edzard 1528 starb, war es der zweite Sohn, Enno, der ihm nachfolgte.

F. S. D.

NICOLAES ELIAS? (Nicolaes Elias Pickenoy)

Amsterdam 1590—1591 — Amsterdam zwischen 1653—1656.

MÄNNLICHES BILDNIS.

H. 107. Br. 76. Eichenholz. Bez.: Anno 1620 aetatis suae 40.

Das schöne Portrait eines vornehmen, selbstbewussten Mannes, welches ich hier fragweise dem Elias zuschreibe, galt früher als Arbeit des Haager Malers Jan van Ravesteyn. Diese Benennung ist, glaube ich, kaum haltbar. Bode glaubte dann die Hand des Thomas de Keyser in dem Bilde zu erkennen, und allerdings steht es diesem Künstler viel näher als Ravesteyn. Aber diese Zuschreibung fand statt in einer Zeit, wo in der Berliner und der Amsterdamer Galerie Werke des damals noch vergessenen Nicolaes Elias als Arbeiten des de Keyser prangten. Jetzt, wo wir die zahlreichen, grossen Bildnisgruppen sowie die vielen Einzelportraits des Elias von den noch kräftigeren, energischeren Arbeiten des Keyser zu unterscheiden gelernt haben, glaube ich auch in diesem Bildnis eine frühe Arbeit des Elias erblicken zu müssen. Ich hatte dies noch kurz vor dem Jahre 1890 dem Oberkammerherrn von Alten geschrieben, der den Namen Elias dann auch in seinem letzten Katalog erwähnt hat.

Die meisten uns bekannten Bilder des Elias sind aus einer späteren Periode. Doch war der Künstler in dem Jahre, wo dieses Portrait entstand, ungefähr 30 Jahre alt, also kein Anfänger mehr. Ein Ehepaar, zwei sehr gute Portraits, ebenfalls Kniestücke, welche sich im Haag'schen Privatbesitz befinden und fast noch früher gemalt sein müssen, stimmen mit dieser Arbeit überein. Auf dem Oldenburger Portrait fehlt noch die etwas schablonenhafte Anwendung von kleinen Lichtern in den Fleischpartien, die auf Elias späteren Bildnissen vorkommt. Aber der leicht rötliche Fleischton, die vortreffliche Malerei des Seidenstoffes, das schöne leuchtende Schwarz, die gediegene, sehr an de Keyser erinnernde Haltung ist da.

Elias ist noch zu wenig gekannt. Das kommt daher, weil man seine grossen Arbeiten nur im Rijksmuseum zu Amsterdam studieren kann. Ein solches Studium hat aber ergeben, dass die grossen Portraits in ganzer Figur des Bürgermeisters Cornelis de Graeff und seiner Gemahlin in der Berliner Galerie, welche, seitdem sie das Schloss Ipenstein 1873 verliessen, damals allgemein als Hauptwerke des Thomas de Keyser galten, jetzt für sichere Arbeiten des Elias angesehen werden, in erster Linie von jenem feinen Kenner der holländischen Malerei, welchem die Obhut dieser Galerie anvertraut ist, und dessen Arbeiten so fruchtbringend wurden für alle, die sich stolz seine Schüler nennen — Bode —.

Elias war vielleicht ein Schüler des C. van der Voort in Amsterdam, dessen Bildnisse schon ganz dieselbe vornehme Haltung haben. Jedenfalls hat er immer in Amsterdam gewohnt, und Bartholomeus van der Helst's frühestes Gruppenbild im Wallonischen Waisenhaus von Amsterdam lässt uns vermuten, dass Nicolaes Elias sein Lehrer war.

A. B.

REMBRANDT HARMENSZ VAN RYN

Leiden 1606 — Amsterdam 1669.

DER APOSTEL PHILIPPUS TAUF DEN KÄMMERER DER KÖNIGIN

CANDACE (Alte Copie?)

H. 115. Br. 90. Eichenholz.

REMBRANDT'S MUTTER

H. 93. Br. 48. Eichenholz. Bez. mit dem Monogramm R. H. und 1631.

BRUSTBILD EINES GREISES

H. 92 $\frac{1}{2}$. Br. 51. Bez.: R. H. van Ryn. 1632. Leinwand.

BRUSTBILD EINES GREISES

H. 61 $\frac{1}{2}$. Br. 47 $\frac{1}{2}$. Bez. (falsch): Rembrandt 1. 1642. Eichenholz.

LANDSCHAFT VOR DEM GEWITTER

H. 29. Br. 40. Eichenholz.

Der Apostel Philippus tauf den Kämmerer der Königin Candace. Das hier abgebildete Gemälde wurde seiner Zeit in einer längeren Besprechung durch Bode als frühes Werk des Meisters gewürdigt. Später kam der grosse Rembrandtkenner davon zurück und glaubt jetzt nur eine gute alte Kopie darin erblicken zu müssen. Das Bild wurde schon in Rembrandt's Jugendzeit (1631) von Joris van Vliet radiert, und das Original stammt gewiss aus den ersten Jugendjahren von Rembrandt's Tätigkeit (1627—28).

Gerade in diesen Tagen entdeckte ich ein ganz ähnliches Bild aus Rembrandt's frühesten Zeit, einen Bileam auf dem unwilligen Esel mit dem ihm erscheinenden Engel. Hier ist die Komposition merkwürdig ähnlich aufgebaut. Wie auf dem Oldenburger Bilde befindet sich rechts im Schatten eine kleine Gruppe von Zuschauern, darüber noch einige Figuren, unter ihnen Rembrandt's Vater mit Turban. Die Malerei dieses Jugendwerkes ist schon merkwürdig breit und pastos. Interessant ist das Vorkommen derselben sonderbaren ledernen Tasche (mit schön gemalten Papieren gefüllt), welche wir auf einigen Jugendarbeiten sehen. Der Ausdruck des Propheten, seine Bewegung, der Kopf des Engels, der merkwürdig gelungene Eselskopf mit sprechendem Auge — man empfindet deutlich, dass er redend dargestellt sein soll —, alles weist auf eine geniale Hand. Nur das Kolorit ist noch mangelhaft; das unangenehme Rot des Prophetenmantels stört, und bei manchem wird man noch an den übrigens weit geringeren Lastman erinnert.

Ich möchte die Möglichkeit noch nicht für ganz ausgeschlossen halten, dass das Oldenburger Bild ein etwas schwaches Original ist. Die Kopieen des Bildes, merkwürdig zahlreich in England, Brüssel, Schwerin, sind alle doch unendlich schwächer und wertloser. Auf dem Oldenburger Exemplar sind, wie Bode mit Recht sagte, „die Zeichnung und Modellierung des Reiters mit der Lanze, die Köpfe der neugierig hinter dem Wagen zuschauenden Männer aus dem Gefolge, die malerische Behandlung der Kostüme und der Pflanzen im Vordergrund“ schon vortrefflich. Mich störte immer die rohe Zeichnung des Pferdes. Auf dem Bileam ist ein ganz ähnliches Pferd, während auf demselben Bilde freilich keine Hand vorkommt, so schwach wie die des Apostels. Die anderen, ähnlichen Frühbilder des Meisters, der Geldwäger in Berlin, der Paulus in Stuttgart (beide von 1627), die Ergreifung Samsons (1628), im Besitz S. M. des Deutschen Kaisers, sind alle bestimmter, besser in der Zeichnung; es bleibt nur die Möglichkeit, dass die Taufe des Kämmerers noch etwas früher gemalt wurde, oder — was ich nicht mit Bestimmtheit zu behaupten wage — eine sehr gute, gleichzeitige Kopie ist. Dieses Bild muss einmal stark gereinigt sein, was auch den Eindruck, den es jetzt macht, beeinflusst.

Das Bild bleibt merkwürdig genug, um in diesem Werke weiterem Studium zugänglich gemacht zu werden. Bei manchem Abtossenden und Unerfreulichen in dem Bilde dürfen wir nicht vergessen, dass Rembrandt erst vor kurzem das Atelier des damals berühmten Lastman verlassen hatte, an dessen Gemälde die Komposition zum Teil erinnert, und dass solche Darstellungen biblischer Gegenstände in jenen Tagen gesucht und bezahlt wurden. Erhielt doch der weit schwächere Jan Pynas dreihundert Gulden für einen ähnlichen Gegenstand ausgezahlt.

Rembrandt's Mutter. Wohl kaum hat ein anderer Künstler seine Eltern so oft in der Jugendzeit als Modelle benutzt, wohl kaum hat je eine Mutter treuer und öfter ihrem Sohne als Modell gesessen, — welche prächtigen Arbeiten verdanken wir ihr! Die schönen Radierungen von 1628 und zahlreiche Portraits in allen Grössen sind Beweise dafür. Ja, noch in hohem Alter, kurz vor ihrem Verschwinden, malte Rembrandt seine alte, gute, fromme Mutter (1639), die durchfurchten Hände auf dem Krückstock lehrend, und dieses Bild gehört, wie Bode mit Recht sagt, „zu den hervorragendsten Leistungen jener Zeit“.

Das hier abgebildete Oldenburger Portrait von Rembrandt's Mutter trägt sein Monogramm R H und die Jahreszahl 1631. Wie viel höher steht der Künstler hier schon als in seinen Arbeiten aus den zwanziger Jahren! Wie liebevoll ist der alte Kopf studiert, durchgeführt! Wie fein ist das Helldunkel, worin er ihn, nur leicht durch die Reflexe der stark beleuchteten Bibel auf ihrem Schosse erhellt, gehalten hat! Auch die Farbe ist vortrefflich im Ton; der carmoisirote Mantel ist in voller Harmonie mit den feinen Nuancen in Schwarz, welche alle merkwürdig durchsichtig, nicht schwarz sind. Das Bild galt immer für eine Darstellung der alten Prophetin Hanna. Es stammt aus der an Meisterwerken so reichen Galerie von Pommersfelden. Wenn man ähnliche, liebevoll durchgeführte Bilder Rembrandt's aus dieser Zeit sieht, z. B. die Darstellung im Tempel in der Haager Galerie aus demselben Jahre, dann versteht man so recht, dass Dou um diese Zeit Rembrandt's Schüler war.

Aber gleichzeitig und früher schon entstanden breit hingestrichene Studien, und nicht lange sollten solche, fast miniaturartige Produkte Rembrandt's Atelier verlassen. Der hier abgebildete Greisenkopf trägt die prächtig echte Signatur R. H. van Ryn mit der Jahreszahl 1632. In diesem Jahre hat der Meister ausnahmsweise eine Anzahl seiner Bilder mit dem vollen Namen bezeichnet. Der nach rechts gewandte Kopf, ein Modell, welches Rembrandt sehr häufig, oft auch in seinen Radierungen und Handzeichnungen, benutzt hat, und das auch von Lievens mehrfach benutzt wurde, schaut etwas mürrisch drein, als gefiele es ihm nicht besonders, so lange „sitzen“ zu müssen. In diesen ersten Jahren übte Rembrandt sich viel an solchen Greisenköpfen. Meisterhaft ist der Kopf modelliert, der Ausdruck der müden, schwer umränderten Augen gelungen, das struppige Haar gemalt, vortrefflich hebt er sich ab von dem feinen, zum Teil hellgrauen Hintergrunde, und schon ganz „rembrandtisch“ ist die Beleuchtung, welche den interessantesten Teil des Kopfes im hellsten Lichte zeigt. Noch etwas schwach ist der dicke Bart wiedergegeben, aber, neben einen guten Greisenkopf von Lievens gehalten, erscheint dieser doch schwächer und flau.

Ist der dann folgende Kopf eines Rabbiners, welcher an einer Kette eine goldene Medaille auf der Brust trägt, wirklich eine Arbeit Rembrandt's selbst? Bode behauptet es. Allerdings kommt ein ähnlicher Kopf auf des Meisters Radierung der Auferweckung des Lazarus (1632) vor. Aber das Bild des Rabbiners trägt eine sichtlich falsche Signatur Rembrandt's mit der Jahreszahl 1642. Und halten wir den soeben erwähnten Studienkopf daneben, dann bekommt dieser Kopf mit den langweilig parallelen Runzeln, dem matten, flauen Ton, dem lievensartig gemalten Bart etwas Befremdendes. Früher galt das Bild als Werk des Lievens. Aber auch zu dessen Arbeiten will es nicht so recht stimmen. Ich kann es Rembrandt nur mit einem eindringlichen Fragezeichen zuschreiben.

Herrlich sicher können wir dagegen bei der schönen Landschaft sein, welche zwar nicht bezeichnet ist, aber mit Recht Rembrandt's Namen immer trug. Sie gehört zu der Gruppe von Landschaftsbildern, welche der vielseitige Künstler um 1638 schuf. Das eine nur, in Krakau, mit dem barmherzigen Samariter, trägt eine Bezeichnung aus dem Jahre 1638. Die anderen sind alle ohne Signatur oder mit einer verdächtigen, wie das Bild mit dem Obelisken, welches früher Herrn von Rath in Budapest gehörte. Es sind im ganzen nur ein kleines Dutzend Bilder, in denen Rembrandt sich ausschliesslich als Landschaftsmaler zeigt, während fast zahllose Zeichnungen und viele Radierungen seine Meisterschaft in dieser Richtung verkünden. Aus späterer Zeit, aber wohl die schönste, ist die grossartige Landschaft mit der Mühle im Besitze des Lord Lansdowne. Diese früher gemalten um 1638—1640 entstandenen Landschaften haben alle etwas mehr Komponiertes, Phantastisches als seine Zeichnungen und Radierungen, die meist frische, direkte Aufnahmen nach der Natur sind.

Wieder sind es Beleuchtung, Helldunkel, welche auf diesem Bilde eine Hauptrolle spielen. Nach einem Sturm scheint die Sonne auf einen Teil der Landschaft, während die Wolken rechts die Dorfstrasse auf dem Vordergrunde im Halbdunkel erscheinen lassen. Links sehen wir über eine grosse, alte Brücke hinweg in weite, weite Fernen. Eigentümlich ist es, dass Rembrandt bei diesem und ähnlichen Bildern, z. B. auf dem ganz analogen Werke im Rijksmuseum zu Amsterdam, fast auf alle Farben verzichtet, und er, der grosse Kolorist, der in jenen Jahren die Farbe auf seiner Palette nicht sparte, hier fast nur mit Braun und Gelb und Grau malte. Er sieht darin van Goyen merkwürdig ähnlich, der auch um 1640 und etwas später fast nur tonig malt und manche Landschaft nur braun in braun gibt. A. B.

GERRIT (Gerard) DOU

Leiden 1613 — Leiden 1675.

BILDNIS EINES JUNGEN MANNES.

H. 98. Br. 31.

Das feine kleine Portrait, welches aus der Galerie Pommersfelden erworben wurde, hiess in den älteren Katalogen Thomas de Keyser. Bode hatte ganz recht, als er es als ein frühes Werk von Dou erkannte. Es ist ein neuer Beweis dafür, dass Dou, der als 15jähriger Jüngling in Rembrandt's Atelier kam, wohl dessen erster, aber durchaus nicht geringster Schüler war. Merkwürdig gingen die Wege der beiden Künstler bald nachher auseinander. Während Rembrandt kaum wieder zu der Feinheit der Ausführung seines Simeon im Tempel, 1631 (Haag) zurückkehrte, wurde Dou in seinen späteren Arbeiten immer minutiöser, glatter, ausgeführter. Frühe Portraits, wie dieses, etwa um 1632—1635 entstanden, zeigen eine viel breitere Auffassung als seine späteren Interieurs, die man mit einer Lupe besehen kann. Rembrandt's früheste Portraits waren dem Schüler hierbei zweifelsohne ein Vorbild. Der Lichteffect, der besonders den Kopf und den Kragen am stärksten beleuchtet hervortreten lässt, erinnert ganz an Rembrandt's frühe Bildnisse seiner Mutter. In diesen Frühbildern ist das Impasto bei Dou auch noch stärker als später.

Sehr viele Portraits hat er nicht gemalt, aber es gibt deren doch eine ganze Anzahl. Bei Steengracht (Haag) sind ein paar gute kleine Bildnisse, welche übrigens seiner späteren und schon geleckteren Weise angehören. Im Rijksmuseum (Amsterdam) haben wir das köstliche Ehepaar im Park mit Berchem'scher Landschaft und Hund; es ist schon glatter, aber äusserst charaktervoll in der Auffassung. Seine Selbstbildnisse in Amsterdam, London und Braunschweig sind auch etwas später, gehören aber mit zu seinen anziehendsten Arbeiten. In Rembrandt's Atelier malte er häufig dessen Mutter, welche eine rührende Geduld gehabt haben muss, um ihrem Sohne und dessen Schüler immer wieder als Modell zu dienen. Einmal malte er sie fast lebensgross, noch ganz breit, in durchaus rembrandt'scher Weise (Herr Hoekwater, Haag), doch dieses Bild steht fast einzig da. Rembrandt's Vater hat auch für ihn erhalten müssen. Das schönste dieser Vater-Portraits ist leider im Privatbesitz in Amerika (W. A. Clark), ein anderes, mit dem Globus, bei Baron von Liphart in St. Petersburg, ein drittes in Cassel. In Bridgewater House (London) findet man noch ein besonders frühes Selbstbildnis, ähnlich wie das Oldenburger gemalt. A. B.

JOHANNES PORCELLIS

Gent, um 1580—1585 — Soeterwoude bei Leiden 1632 (Januar).

SEESTÜCK.

H. 47 $\frac{1}{2}$. Br. 60 $\frac{1}{2}$. Leinwand. Bez.: J. P.

So werde Porcellis an dieser Stelle erwähnt,

Der grösste Künstler auf dem Gebiete der Schiffsmalerei sind der Geschichtsschreiber der Stadt Haarlem, Ampzing, im Jahre 1628, und für seine Zeit hatte er gewiss recht. Auch späterhin wurde Porcellis hochgeschätzt. Rembrandt besass Bilder von ihm, und seine Seestücke wurden häufig hoch bezahlt.

Bode hat zum ersten Mal wohl auf die hohe Bedeutung dieses Meisters für die Entwicklung der holländischen Marinemalerei gewiesen. In der Tat genügt das feine Bildchen der Alten Pinakothek zu München mit der Jahreszahl 1629, um zu beweisen, wie weit Porcellis seine Vorgänger auf diesem Gebiete überragt. Er brach mit der Tradition, malte das Meer natürlich, wie er es sah, aber mit dem Auge eines feinsinnigen Künstlers, schuf auf diesem Gebiete das Malen in einem feinen, bestimmten, fast immer silbergrauen Ton, belebte es in künstlerischer Weise mit Schiffen und Booten, mit einem Worte, er war der erste wirklich grosse Marinemaler.

Es ist schade, dass seine Bilder fast ausnahmslos mit dem Monogramm J. P. bezeichnet sind; nur ein einziges Mal ist ein Bild datiert. Da sein Sohn Julius Porcellis, der 1644 noch in Rotterdam arbeitete, auch dieses Monogramm geführt hat, und der vlämische Marinemaler Jan Peters sich auch J. P. signierte, ist es nicht so ganz leicht, aus allen diesen Bildern das Oeuvre des Jan Porcellis zusammenzustellen. Aber das glücklicherweise voll bezeichnete Bild in München ist ein kostbarer Anhaltspunkt. Bode sagt darum ganz richtig,

dass die Mehrzahl der J. P. bezeichneten Gemälde, »die sich durch die Meisterschaft in der Zeichnung der Wellen, durch die Einfachheit der Motive, die Klarheit der Farben, den feinen weisslich-grauen Ton, den trocknen, körnigen Farbauftrag, eine leichte und geistreiche, nur selten flüchtige Behandlung charakterisieren«, die Arbeiten unseres Jan Porcellis sind. So ist auch das Oldenburger Bild, J. P. bezeichnet, wohl sicher eine seiner späteren Arbeiten. Wie vortrefflich ist Luft und Wasser darin gemalt, wie wölbt sich der Himmel über dem fein-grauen Wasser, man fühlt, wie der Wind die Segel schwellt, wie deutlich spürt man, dass Porcellis das alles selbst gesehen und mitgemacht hat! In der Tat besass Porcellis selbst ein Schiff, worauf er seine Studienfahrten machte. Im Jahre 1629 liess er sein „jachtschuyt“, damals in Amsterdam liegend, verkaufen, vielleicht, weil er schon zu kränklich war, um es länger zu benutzen.

Man nahm bisher an, dass unser Künstler erst 1597 geboren sei. Das ist aber unrichtig, denn im Jahre 1605 heiratete er schon zu Rotterdam die Jacquemyntge Jansdochter. 1615 wohnte er zu Antwerpen (er war in Gent geboren) und verspricht einem Käufer vierzig Bilder zu malen unter gewissen Bedingungen, welche van den Branden in seiner vortrefflichen „Antwerpsche Schilderschool“ erwähnt. 1617 erst wird er Mitglied der St. Lucas Gilde und wohnte dort noch im Jahre 1620. Zwei Jahre später verheiratet er sich, damals schon lange Witwer, zum zweiten Male in Haerlem mit Janneken Flessiers, der Tochter des Malers Balthasar Flessiers, dessen Sohn Willem Flessiers auch Marinemaler war. Seine Söhne Benjamin und Thomas Flessiers waren ebenfalls Maler, der letztere lebte 1663 noch in London. Seine Tochter Judith verheiratete sich mit dem Marinemaler (und Schüler des Porcellis) Hendrick van d' Anthonissen, von dem die Oldenburger Galerie zufälligerweise auch ein gutes Seestück besitzt. Ich habe über diese merkwürdige Künstlerfamilie eine Menge Urkunden zusammengebracht, die ich seiner Zeit in Oud-Holland zu veröffentlichen gedenke. —

Wohl nicht lange nach 1622 zog Porcellis nach Amsterdam, wo er bis 1624 wohnte. Dann ging er nach Soeterwoude bei Leiden, wo er ein Haus an dem „hohen Ryndyck“ (Damm) kaufte und schon am 29. Januar 1632 starb, nachdem er kurz vorher seinem Sohne Julius ausdrücklich testamentarisch alle Bilder von seiner eigenen Hand gemalt und mit seinem Namen bezeichnet, vermacht hatte. Ein Beweis dafür, wie sehr man noch später seine Arbeiten schätzte, sei folgende Geschichte erwähnt. Im November 1662 musste der Leidener Maler Jacques de Claeun Bilder schätzen. Dabei war „ein Stücklein“ von dem alten Porcellis. Dieses hielt er allein für ebenso viel wert, als „alle de taeffereelen en conterfeytsels“ zusammen!

Bei der grossen Seltenheit seiner Bilder will ich erwähnen, dass ich eine ziemlich grosse Marine mit bewegten Wellen von ihm besitze, welche wieder anders gemalt ist als das Oldenburger Bild, aber im bewölkten Himmel dieselbe Hand bestimmt aufweist. Es ist auch J. P. bezeichnet und lässt, von weitem gesehen, etwas an Jacob van Ruysdael's Marinen denken. Zum Scherz noch folgende kleine Anekdote. Im Juni 1652 war schon ein Streit entbrannt darüber, ob ein Seestück vom „alten“ oder vom „jungen“ Porcellis gemalt sei. Der erstmalige Besitzer, ein Wirt, erklärt, dass er das Werk schon in seinem Besitz gehabt habe, als Julius Porcellis noch ein kleiner Knabe gewesen sei.

Ein Rundbild im Museum Boymans zu Rotterdam und eine schöne Marine in Darmstadt, welche beide ein ganz anderes, mehr schwärzliches Kolorit zeigen und auch andere Figuren, wobei ein Rot in den Kostümen vorherrscht, sind wohl von Julius Porcellis Hand.

A. B.

JAN WYNANTS

Haarlem um 1625 — Amsterdam (?) wohl kurz nach 1682.

DÜNENLANDSCHAFT.

H. 29. Br. 28. Bez.: J. W. Leinwand.

Von den beiden Bildern, welche die Oldenburger Galerie von Jan Wynants besitzt, ist das kleine, hier abgebildete, bei weitem das beste. Das grosse, 1675 datierte Werk gehöret schon der Spätzeit des Künstlers an, in welcher seine Arbeiten etwas Schablonenhaftes bekommen, und deutlich verraten, dass alte Studien, etwas verarbeitet und vermaniert, erhalten mussten, um neue Bilder zu komponieren. In diesen kleinen, geistreichen und frischen Bildchen sehen wir noch den grossen Künstler, der in Haarlem's Umgegenden, am Dünenrand, am Waldsaum den Natureindruck holte und ihn, vielleicht wohl etwas beeinflusst von den frühen Arbeiten Jacob van Ruysdael's, einfach und wahr wiedergab. Ein merkwürdiges Beispiel, wie sehr Ruysdael in der ersten Zeit Wynants ähnlich sieht, ist ein kleines, entzückendes Bildchen, noch mit dem Monogramm (J. v. R.) bezeichnet, welches E. Warneck in Paris vor kurzem erwarb. Auch hier rechts eine sandige Düne, nur oben etwas mit Gestripp bewachsen. Auch hier ein paar Planken rechts, links eine Fernsicht, in der linken Ecke ein grosser Tümpel, worin eine kleine Herde Schafe, von Adriaen van de Velde hineingemalt, durch einen Hirten getränkt wird. Der Himmel ist drohend hier, und ein blasses, Gewitter ankündigendes Sonnenlicht erhellt den gelben sich im Wasser spiegelnden Sandboden. In der Schilderung dieses Naturvorganges, in der äusserst malerischen Beleuchtung steht Ruysdael's Werk über Wynants, dessen Bilder fast immer einen wolkenbedeckten, aber doch heiteren Himmel zeigen. Die kleinen Figürchen auf diesem Wynants sind wohl von Lingelbach hinzugefügt, aber ganz in van de Velde's Art und weniger aufdringlich wie in anderen Werken des Malers.

Wynants hat wohl schon früh Haarlem verlassen. Van de Velde und Lingelbach, die ihm seine Bilder mit Staffage versahen, waren Amsterdamer; und schon früh, vor 1660 begegnen wir seinem Namen in den Amsterdamer Archiven. Leider ging es auch diesem trefflichen Künstler ganz miserabel. Er musste eine Wein- und Bierwirtschaft halten, da die Malerei ihn auch nicht spärlich zu ernähren vermochte. Das letzte Mal, wo ich ihn noch lebend erwähnt fand, ist der 18. August 1682. Einige Jahre später wird schon seine Witwe erwähnt.

In der letzten Zeit werden nur die feinen, frühen Bildchen geschätzt und hoch bezahlt. Die grossen, dekorativen Landschaften finden bei dem geläuterten und raffinierteren Geschmack der Neuzeit nur wenig Beachtung. Vielleicht machen seine grosse Landschaften in der Münchener Pinakothek eine Ausnahme, weil sie noch nicht maniert und wohl das Beste sind, was er in jener Richtung malte. Seine zahlreichen Bilder findet man in fast allen öffentlichen Galerien und in vielen Privatsammlungen.

A. B.

PHILIPS WOUWERMAN

Haarlem 1619 — Haarlem 1668.

REITER UND BETTLER

H. 22. Br. 26. Bezeichnet mit dem Monogramm. Leinwand.

Natürlich durfte der berühmte Maler „der Schimmel“ in der Oldenburger Galerie nicht fehlen. Im Jahre 1867 wurde für sie ein ganz vorzügliches Bild der reifen, späteren Zeit Wouwermans angehörend aus der Galerie von Pommersfelden erworben.

Wir betrachten gegenwärtig die Spätbilder Wouwermans nicht immer als seine besten Arbeiten. Im Gegenteil, sie sind häufig nachgedunkelt und unangenehm schwärzlich im Ton. Dagegen sind seine frühen, auf Holz gemalten Arbeiten, auf einer transparenten, braunen Unter-malung viel frischer und heller in der Farbe und auch etwas weniger glatt ausgeführt, mit mehr Impasto und kräftiger Farbe gemalt.

Zu den allerbesten, späteren Arbeiten kann man aber das Oldenburger Bild zählen, welches weder trübe noch schwärzlich, auch nicht mit Figuren überladen ist, sondern nur einen einzelnen Reiter auf einem Schimmel enthält, welcher zwischen hohen, bewachsenen Mauern dahin-reitet und dabei von einem Bettler angeredet wird, dessen Frau, an der Erde kauend, ihr Kind stillt. Die treffliche Zeichnung der Figuren, die angewandte Composition, das feine harmonische Colorit bilden ein sehr anziehendes Ganzes und machen es zu einem der vollendetsten Werke des grossen Haarlemer Meisters, der nicht weniger Landschafts- als Tier- und Figurenmaler war und sogar einmal eine sehr feine, kleine Marine — in der Cook'sche Sammlung, Richmond — gemalt hat.

A. B.

FERDINAND BOL

Dordrecht 1616 — Amsterdam 1680.

MÄNNLICHES PORTRAIT.

H. 114. Br. 98. Bez.: F. Bol 1668. Leinwand.

Bol zeigt sich hier als einen der besten Rembrandt-Schüler, ohne dass er den Meister so täuschend nachahmte, wie er das in einzelnen frühen Arbeiten tat, welche noch als Bilder Rembrandts gelten, oder kürzlich noch gelten. Ich erinnere nur an den „Orator“ im Besitz des Duke of Newcastle, welcher einen Platz auf der Londoner Rembrandt-Ausstellung fand, ferner an die beiden Münchener Bols, welche vor der Reinigung, die Bols Signatur ans Tageslicht brachte, als Werke Rembrandts gelten, dann an einen jungen Mann mit Federbarett, der sich längere Zeit im Handel als Rembrandt umhertrieb, und schliesslich an die beiden Bildnisse bei Lord Ashburton, auf denen über Bols Signatur die falsche von Rembrandt gemalt ist.

Bol war ein beliebter Porträtmaler Amsterdams. Er verstand es, den Durchschnittsmenschen seiner Zeit zu gefallen. Während Rembrandt gegen das Ende der 50er Jahre immer breiter, grossartiger in seiner Malweise wurde, immer mehr bemüht war, nur die Hauptsache, den seelischen Inhalt, zu betonen und das Beiwerk, Costüm etc. scheinbar zu vernachlässigen, sah Bol ein, dass, sollte es ihm nicht an Bestellungen fehlen, er hierin seinem grossen Lehrer nicht folgen dürfe. Im Gegenteil, er wurde eher etwas glatter, geleckter, schmiegte sich mehr der Mode des Tages an, wurde darum auch weit mehr gesucht als Rembrandt, malte zahlreiche Regenten und Regentinnen frommer Hospize, zahllose Bildnisse vornehmer Herren und Damen und starb wohlhabend, während Rembrandt längst vor ihm fast vergessen den letzten Atem anhauchte. Als Beweis für den Wohlstand unseres Künstlers diene die Mitteilung, dass er in späteren Dokumenten immer feierlich *de Heer* genannt wird, und seine Frau in ihrem Testament (1677) wünscht *met de laatste boete, op d' allerfatsoenlyckste manier* begraben zu werden. Ihre Dienstboten (*Dienst-maagden en Knechts*) erhalten je ein Sonntags- und Wochentags-Trauerkostüm! Er führte auch ein Familienwappen.

Auf unserem Portrait hat er sich noch einen guten Teil seiner Rembrandt'schen Eigenschaften bewahrt. Die Beleuchtung ist malerisch, die Haltung vornehm und noch nicht maniert, wie auf seinen späteren Portraits. Auch ist die Farbe kräftig bei schönen, transparenten Hell-dunkel, sogar die Landschaft im Hintergrund ist noch einfach und ungekünstelt. Das Bild sollte notwendig retoiiliert werden, es läuft Gefahr, zu Grunde zu gehen.

A. B.

ROELANT ROGHMAN

Amsterdam 1597 — Amsterdam 1686 oder 1687.
(nach Houbraken).

HÜGELIGE LANDSCHAFT.

II, 136. Bc. 171. Bez.: Roelant Roghman. Leinwand.

Die Oldenburger Galerie besitzt ein besonders gutes Bild dieses bedeutenden, holländischen Landschafters, der ein Alter von 90 Jahren erreicht haben soll, ohne dass es bisher gelungen ist, in den Archiven Amsterdams etwas Wesentliches über ihn und sein Leben zu erfahren. Vereinzelt Notizen bestätigen aber das, was Houbraken uns über ihn erzählt — nicht viel, weshalb ich es hier frei übersetze: »Roelant Roghman wurde 1597 zu Amsterdam geboren. Er war ein tüchtiger Landschaftler, sein Werk hatte eine gute Haltung (Composition), aber er malte etwas breit (?) und seine Farbe war zu branstig und »getaunt« (wörtlich: »verblichen«), ob dieses daher rührte, dass er nur ein Auge hatte, weiss sich nicht. Er war sehr fleissig im Zeichnen nach der Natur, und man sieht noch heute viele Ruinen von Klöstern und Schlössern in Stichen nach seinen Zeichnungen. Ich habe ein ganzes Buch mit Zeichnungen von ihm gesehen, worin die meisten, alten holländischen Stammschlösser abgebildet waren.« (NB. Ein grosser Teil dieser vorzüglichen, mit Kreide und Tusche meisterhaft ausgeführten, umfangreichen Zeichnungen befindet sich jetzt im Besitz des Dr. Hofstede de Groot im Haag.) »Die Liebe zur Kunst blieb ihm treu bis ins hohe Alter; aber er sagte häufig: Wenn man schliesslich die Dinge kennt, ist man alt und abgenutzt. Im Jahre 1686 lebte er noch und wohnte in Amsterdam im Altenmänner-Hospiz, 88 Jahre alt. Er starb ohne jemals verheiratet gewesen zu sein, was man, wie Micio bei Terenz sagt, ein Glück nennen muss. Er war in seiner Zeit mit Gerbrant van Eeckhout ein grosser Freund Rembrandts van Ryn.« Letzteres wird bestätigt durch das von mir aufgefundene Testament von Eeckhout vom Jahre 1674, in welchem er »seinem alten Freunde Roghman« ein kleines Legat hinterlässt.

Das Wenige, was ich über den Maler fand, ist u. a. eine Notiz aus dem Jahre 1658, in welcher er sich »Sohn von Hendrich Lambertsz Roggemann« nennt und sein Testament vom 21. Oktober 1661, worin er zwei Nichten, Maria und Magdalena de Bruyn, zu Erbinnen macht; am 11. Februar 1669 hat er dieses Testament widerrufen; die Papiere des Amsterdamer Notars, den auch Rembrandt öfter zu Rate zog, sind leider zum Teil verbrannt.

Roghman's Gemälde sind ziemlich selten. Die Casseler Galerie hat deren zwei; ein gutes Exemplar besitzt das Rijksmuseum in Amsterdam. Im Museum zu Poitiers hängt eine grosse, herrliche Landschaft, wie immer bei ihm eine gebirgige Gegend, Felsen, ein Wasserfall, der von rechts nach der linken Ecke fliesst, mit guten, Längelbach'artigen Figuren; vielleicht ist es dasselbe Bild, welches sich seiner Zeit in der berühmten Galerie Fesch befand. Auch die Berliner Galerie und das Louvre besitzen je einen Roghman.

Etwas befremdend ist, dass alles, was wir von dem Meister kennen, den Charakter der Malerei um 1640—1660 trägt, was schlecht zu dem angeblichen Geburtsjahre 1597 passt. Mit Recht sucht Bode wohl seinen Lehrer mit dem grossartigen Herkules Seghers zu identifizieren, dessen Landschaften ohne Zweifel auf den jugendlichen Rembrandt grossen Eindruck gemacht haben. In den seltenen Bildern steht Roghman oft seinem Freunde Rembrandt nahe. Ein brauner, warmer Gesamtton, dabei schöner Beleuchtungseffekt, mit einem im Schatten gehaltenen Vordergrund, wie Ruysdael das liebt, und einem zum Teil stark von der Sonne beschienenen Hintergrund, Himmel mit schönen Wolken. Ein Schwefelgelb in den hellen Partien ist dabei oft für ihn charakteristisch. Die Landschaften haben etwas Componiertes, ohne dass dieses gerade störend wirkt. Die Malerei, besonders der Bäume, ist kräftig, zum Teil pastos und flott. Man sollte glauben, diese Hand habe Hunderte von Bildern geschaffen, während es schon schwer sein wird, mehr als ein Dutzend zusammen zu bringen. Seine Handzeichnungen sind teils breite, skizzenhafte, leicht getuschte Ansichten, teils gewissenhaft ausgeführte Schlossansichten. Auch hat Roghman radiert. — Das Oldenburger Bild gehört zu seinen vorzüglichsten Arbeiten.

A. B.

ABRAHAM VAN DYCK

? . . . 1635/1636. — Amsterdam im Februar 1672.

BILDNIS EINES SCHLAFENDEN, ALTEN MANNES.

H. 51. Br. 57. Leinwand. Bez.: A. v. Dyck f.

Lange Zeit war die Bezeichnung *A. v. Dyck f.* auf diesem interessanten Greisenporträt allen Kunstforschern ein Rätsel. Dass hier von dem Vlamen *Anthony van Dyck* keine Rede sein konnte, sagte jeder Pinselstrich dieses tüchtig und breit gemalten Bildes; es verrät durchaus die Hand eines holländischen Malers. Dass auch keine Fälschung vorliegen kann, beweist die Art und Weise der Bezeichnung mit alter Farbe unter dem alten Firnis. Endlich kam die Archivforschung zu Hilfe. Zuerst entdeckte ich, dass es um 1640 einen Maler *Alexander van Dyck* in Holland gab; dieser scheint aber schon bald nachher gestorben zu sein. Unser Bild hat auch durchaus den Charakter der Malerei nach 1650, und zwar verrät es starken Rembrandt'schen Einfluss. Dann fand sich ein zweites, genau so bezeichnetes und 1655 datiertes Porträt, ein Damenbildnis, im Besitz *Madame de Man* in Haag. Die Frau hat stark abfallende Schultern, die störend wirken, aber herrlich gemalte Hände, so breit, pastos und meisterhaft gepinselt, dass man sie Rembrandt zuschreiben möchte. Dieses Bildnis war eine Offenbarung. Seit Jahren schon besass die Brüsseler Galerie ein Frauenbildnis mit falscher Rembrandtbezeichnung aber echtem Datum 1654, welches zweifelsohne dieselbe Malweise verrät, nur ist es viel besser als das *de Man'sche* Bild. Die Schultern sind nicht wie dort verzeichnet, auch der Kopf ist interessanter gemalt; aber die undurchsichtigen, schwarzen Schatten sind auf beiden Bildern dieselben, auf beiden Porträts ist Rembrandts Einfluss unverkennbar, ja viel stärker bemerkbar als auf dem Oldenburger Bilde, von welchem trotzdem *Bode* schon sagte, es stamme von einem wenig bedeutenderen Nachfolger Rembrandts.

Also endlich war der Meister des Brüsseler Pseudo-Rembrandt gefunden. Wer ist nun aber dieser Rembrandt-Schüler, *A. van Dyck*? Einige glückliche Funde in dem Amsterdamer Archiv halfen mir, das Rätsel zu lösen. Am 19. Mai 1661 erscheint ein *Abraham van Dyck*, Constschilder, also bestimmt *„Kunstmaler“*, 25 Jahre alt bei dem Notar *Padthuyzen*, um eine Erklärung abzugeben, welche übrigens ohne Bedeutung ist. Im Jahre 1667 wird in anderen Akten über einen *Abraham van Dyck*, *„Commissaris van de generale Commercie te Stockholm“* gesprochen. Ist das derselbe Mann? Wahrscheinlich, und deshalb sind seine Werke so äusserst selten. Am 26. Februar 1672 wird nämlich in der *Westerkerk* zu Amsterdam, in derselben Kirche, in der man 1669 Rembrandt zu Grabe trug, auch *Abraham van Dyck* beigesetzt. Er ist also nur 36 Jahre alt geworden. Er hat damals in der *Elandstrasse* gewohnt. Die Summe, welche bei der Beerdigung an die Kirche bezahlt wurde (15 Gulden), zeugt von Wohlhabenheit.

Wie die obengenannten Daten erkennen lassen, war der Meister früh reif. Es ist erstaunlich, dass er das Brüsseler Bild schon im 19. Lebensjahre gemalt hat, aber wie herrliche Sachen hat sein Namensvetter *Anthony van Dyck* schon mit 17 Jahren geschaffen!

Das hier besprochene Bild hat sehr gute Qualitäten. Kopf und Hände sind sehr tüchtig gemalt und Alles hat einen grossen, breiten Zug. *Van Dyck* wird sich, wie es auch seinem Alter entspricht, nach Rembrandts Werken der Spätzeit gerichtet haben, wenn er nicht direkt um 1655/60 sein Schüler war; so auffallend schön sind die beiden Hände auf dem *de Man'schen* Porträt gemalt, dass, sähe man nur diese, man geneigt sein könnte, sie Rembrandt selbst zuzuschreiben.

Ob noch wohl einmal eine andere Arbeit dieses Malers ans Tageslicht kommen wird? — Eine sehr schwache Arbeit, die *Findung Mosis*, ebenfalls *A. v. Dyck* bezeichnet, in der Art des *Constantyn Netscher*, auf welcher die Frauen Porträtköpfe sind (im Besitz des *Dr. Hofstede de Groot* in Haag), hat gar keine Anklänge an die oben erwähnten Portraits. Es ist fraglich, ob wir es hier nicht mit einem anderen Künstler zu tun haben.

A. B.

LUDOLF (Leuff) DE JONGH

Overschie (bei Rotterdam) 1616 — Hillegersberg (bei Rotterdam) 1679.

WACHTSTUBE.

H. 70/4. Br. 106. Falsch bezeichnet: Laar 1646. (Das Datum wird wohl echt sein.) Eichenholz.

Als Bode über dieses eigentümliche Bild schrieb, zweifelte er schon ernstlich daran, dass es von Pieter de Laer, dem es bisher zugeschrieben wurde, sein könne; die Bezeichnung des Bildes kam ihm schon verdächtig vor. Ein glücklicher Zufall brachte mich nach Oldenburg, als ich kurz zuvor in der Sammlung des Herrn de Jonge, Avenue de Jém, Paris, eine ganz ähnliche Wachtstube, in demselben bräunlich-grünen Ton gemalt, gesehen hatte mit der deutlichen Bezeichnung: *L. de Jongh*. Das L hat man auf dem Oldenburger Bilde wohl stehen gelassen, um das Bild dann als de Laer in den Handel zu bringen, welcher früher höher bezahlt wurde.

Ludolf de Jongh ist ein ausserordentlich vielseitiger Künstler, der auch in seiner Manier äusserst verschieden ist. Wir kennen von ihm vortreffliche Bildnisse — leider verbrannte 1804 in Rotterdam sein Hauptwerk, ein grosses Schützenstück —, in welchen er oft van der Helst nahe stellt, so dass zwei derselben in der Sammlung Wesendonck, Berlin, als solche katalogisiert wurden. Im Rijksmuseum zu Amsterdam sieht man die stattlichen Porträts des Admirals Jan van Nes und seiner Frau, andere bei Freiherrn von Höevell auf Gnadenhal bei Cleve. Ganz anders sind seine bräunlichen, oft an Cuypp erinnernden Landschaften mit Jägern und Hunden, kräftig und pestos gemalt, mit warmen Farben, rot, gelb, violett in den Trachten. Diese Bilder sind wohl schon aus einer späteren Zeit, da ein solches in der Sammlung Semenow, St. Petersburg, 1665 datiert ist. Ein anderes, welches sich seiner Zeit im Haag in der Sammlung van der Burgh befand (1904 in Amsterdam verkauft), trug sogar eine falsche Bezeichnung »Cuypp«, was auch der Fall war mit einem grossen, ähnlichen Werk, welches Herr de Kuyper seiner Zeit in Scheveningen ausgestellt hatte und das ich in London im Handel wieder vorfand. Ja, vor kurzem wurde ein Prozess geführt wegen eines grossen »Hobbema«, der meines Erachtens auch von L. de Jongh gemalt war, eine grosse Waldlandschaft mit kleinen Figuren darstellend. Das Rijksmuseum in Amsterdam besitzt jetzt auch ein Jagdstück von ihm, welches früher falsch »Potter« bezeichnet war, dessen echte Signatur als diejenige des de Jongh infolge einer Reinigung ans Tageslicht gebracht wurde.

Die Oldenburger und Pariser Wachtstube gehören beide zu seinen frühen Arbeiten. Bode erwähnt ein anderes Bild dieser Art, welches er bei Miethke in Wien sah. Eine grosse Gesellschaft vor einem Palast in der Sammlung Belgiojoso, Mailand, stammt wohl auch aus dieser frühen Periode.

Endlich besitzt das Rijksmuseum (Coll. van der Hoop) ein Spätbild, ganz anders und zwar in der Art der Leidener Schule, welches lange als de Musscher galt, bis ich zufällig de Jonghs Signatur darauf entdeckte (abgebildet in meinen »Meisterwerken des Ryks-Museums«). Ein ähnliches Bild aus derselben Zeit, auch in de Musschers Art, aber weicher und wärmer in der Farbe, befindet sich in der Sammlung Weber, Hamburg. Manche Arbeiten des Künstlers mögen sich noch unter anderem Namen und mit falschen Bezeichnungen herumtreiben.

Ludolf de Jongh wurde in der Nähe Rotterdams geboren. Seine Eltern waren wohlhabend und liessen ihn zunächst die Malerei erlernen bei Cornelius Saftleven, später bei Jan van Bylert in Utrecht. Von 1635—1642 oder 1643 weilte er in Frankreich. Nach Rotterdam zurückgekehrt, heiratete er, und brachte es zu Wohlstand und Aemtern. Im Jahre 1652 wurde er »Major« der Schützen von Rotterdam, 1665 »Schout« der Vorstadt Hillegersberg. Nach den Untersuchungen des Herrn Haverkorn van Rysewyk muss der Maler zwischen Mai und September 1679 dort gestorben sein.

Unser Bild gehört in die Gruppe jener Corps-de-Garde-Scenen, welche von 1620 bis 1650 von so zahlreichen holländischen Malern dargestellt wurden. Ich erinnere nur an ähnliche Bilder von Duck, Codde, Pieter Potter, Kick, Duyster, um nur die bekanntesten dieser Meister zu erwähnen. Es ist eine Scene aus dem Leben der Soldateska jener Tage: ruhende Krieger sitzen bei der Pfeife und dem Kartenspiel, ein reiches Stilleben von allerlei Waffengerät, malerisch zusammengestellt, nimmt den halben Vordergrund ein. Die Lichtverteilung ist geschickt; der Gesamton ist ein warmes Braunrau.

A. B.

AERT (Aernout) VAN DER NEER

Gorinchem † 1603/04 — Amsterdam 1677.

MONDSCH EINLANDSCHAFT.

H. 62. Br. 90. Monogrammiert. Leinwand.

Die Oldenburger Galerie besitzt von dem poesievollen Meister der Mondscheinlandschaften, der auch vortreffliche Winterlandschaften schuf und so herrlich das Dämmerlicht des Abends in einigen seiner »avondstontjes« wiedergab, drei gute Bilder, von denen eines hier abgebildet ist. Wie so häufig auf seinen Gemälden, sehen wir hier ein breites Gewässer, in welchem sich der leicht umwölkte Mond in malerischer Weise spiegelt. Links im Hintergrunde liegt eine Ortschaft mit alter Kirche, etwas mehr in der Mitte sieht man einen stumpfen Turm, Schiffe beleben das Wasser, und einige geschickt angebrachte Figuren staffieren den Vordergrund, während links einige Bäume benutzt sind, in Abstufungen den Raum zu bestimmen. Kein Künstler des 17. Jahrhunderts hat in so feiner Weise das Trümmische einer Mondscheinbeleuchtung zu malen verstanden, und erst ein Daubigny hat im 19. Jahrhundert diese schwierige Aufgabe wieder auf das glücklichste gelöst.

Seiner Zeit habe ich über den zu lange vergessenen Künstler aus vergilbten Papieren eine trübselige Lebensgeschichte zusammengestellt.^{*)} Zeit seines Lebens wurde er garnicht beachtet, und als er alt und arm in einer Dachkammer sein Ende fand, taxierte man seine jetzt mit vielen Tausenden bezahlten Bilder auf ca. 5 Reichsmark das Stück! Seinem Sohne Eglon ging es später besser; dank seiner etwas geleckten, eleganten Mieris'artigen Feinmalerei wurde er Hofmaler des Kurfürsten Johann Wilhelm zu Düsseldorf, während sein armer Vater mit seinem Bruder Johannes (auch ein Landschaftsmaler, dessen einziges, uns von ihm bekannte Bild im Museum zu Schwerin hängt) vergeblich versucht hatten, mit einem Wirshausbetrieb etwas mehr zu verdienen, als mit ihrer Malerei. Aert van der Neer hat glücklicherweise dennoch viele Bilder hinterlassen. Die National Gallery in London besitzt seine kapitalsten Werke, aber auch die Berliner Galerie, und viele Museen und Privatsammlungen Deutschlands haben ausgezeichnete Beispiele seiner Kunst aufzuweisen.

Seine Feuersbrünste sind oft etwas übertrieben im Effekt. Seine Winterlandschaften dagegen u. a. diejenigen im Rijksmuseum zu Amsterdam und in den Sammlungen Wallace, Bredius, Holford u. s. w. sind neben den seltenen Winterbildern Ruisdaels die feinsten Darstellungen des Winterlebens in Holland. Er verstand es dabei seine Landschaften in ungesuchter Weise mit meisterhaft und flott gezeichneten Figuren zu staffieren.

Ausser dieser Arbeit der Spätzeit des Malers besitzt die Oldenburger Galerie noch eine kleine Mondscheinlandschaft und einen pikanten, etwas skizzenhaften »Sonnenuntergang« in waldiger Flussgegend mit einer Ortschaft in der Ferne, von welchem der Katalog mit Recht sagt: *alles durchfährt von den letzten Strahlen der scheidenden Sonne.*

A. B.

^{*)} In Oud-Holland, Jahrgang 1900. Für nähere Details muss ich dorthin verweisen.

CLAES PIETERSZ BERCHEM

Haarlem 1620 — Amsterdam 1683.

ZWEI KALBSKÖPFE. Studie nach der Natur.

H. 53. Br. 42. Eichenholz.

Diese wundervoll gemalten Köpfe zweier Kälber wurden bisher in den Katalogen der Oldenburger Galerie als Arbeiten des Jacob van der Does vermerkt. Mir scheinen sie indessen zu gut für diesen Maler zu sein. Im Sommer 1903 war in der Londoner Guildhall der lebensgrosse Kopf einer Kuh ausgestellt, vortrefflich gemalt und ganz und gar in der Art dieses Bildes. Es galt als Arbeit Cuypps, war aber gross und echt mit Berchems Monogramm bezeichnet.^{*)} Auch auf dem riesig grossen Berchem der Gemäldegalerie im Haag (Nr. 11) befindet sich eine lebensgrosse Kuh, deren Malweise dieselbe Manier verrät. Wie die genannten Bilder ist auch dieses Werk eine frühe Arbeit des Künstlers, welcher leider in seiner späteren Zeit immer langweiliger, bunter und liebloser malte. Diese prächtig gemalte Studie gehört meines Erachtens zu seinen besten Werken.

A. B.

^{*)} Das Bild gehört dem Earl of Warwick.

ALLART VAN EVERDINGEN

Alkmaar 1621 — Amsterdam 1675.

NORWEGISCHE LANDSCHAFT.

H. 128. Br. 113. Leinwand.

Die holländischen Landschaftsmaler des siebzehnten Jahrhunderts suchten vielfach ihre Anregungen im Auslande. Westphalen, der Rhein, Italien, man meint sogar Dalmatien gaben Motive; malerisches Hügelland mit fernen Burgen, strahlend blauer Himmel, fremdartige Felsformationen reizten durch das Ungewöhnliche, durch ihren Gegensatz zu dem Flachland und der dünnen Dünenzone des Vaterlandes.

Die wirklich grossen Maler der holländischen Ebene, wie der einzige van Goyen, wurden vom Bilder kaufenden Publikum nicht sehr geschätzt; das ist vielleicht eine der Ursachen, warum die Maler des siebzehnten Jahrhunderts bei weitem die Anregungen nicht erschöpft haben, welche die holländische Natur zu geben im Stande ist. Jedenfalls bildet die holländische Landschaftsmalerei der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine sehr erwünschte Ergänzung zum Bilde, welches das »Goldene Zeitalter« Hollands hinterlassen hat.

Neben der süsslichen, italienischen Landschaft übte das Däster-Grossartige der norwegischen Felsenlandschaft einen ganz eigenen Reiz aus. Die Einführung dieses Motives in die holländische Malerei verdanken wir einer Jugendreise Everdingens. Wiewohl später auch Andere das Motiv ausnutzten, — am glücklichsten wohl Jacob van Ruysdael —, so scheint er doch der Einzige gewesen zu sein, welcher wirklich nach Skandinavien gezogen ist. Durch holländische Verbindungen war er nach Schweden gekommen. Die grosse, im Amsterdamer Museum befindliche Vedute der Kanonenfabrik zu Julitabroek in Södermanland (Schweden), welche der Familie Trip, den Krupps des siebzehnten Jahrhunderts, gehörte, legt für seinen Aufenthalt daselbst Zeugnis ab.

In den meisten öffentlichen Sammlungen befinden sich Bilder von ihm. Manchmal sind es grosse, flott hingemalte Compositionen, mit Blockhäusern und Sennhütten und einem schäumenden Strom im Felsengrund, oft auch kleinere Bilder mit der immer wiederkehrenden feinen Tannensilhouette. Unser Bild gehört zum Schönsten, was der Künstler geschaffen hat. Die wild-melancholische Landschaft und der grane Himmel darüber lassen schon ahnen, was Ruysdael später aus dem Gegenstande machen würde. Links sitzt ein Zeichner, vielleicht der Künstler selbst; anscheinend skizziert er die beiden Tannen, welche die Composition so mächtig beherrschen.

Dem jungen Ruysdael beeinflusst zu haben, — Everdingen weilte von 1645 bis 1652 in Harlem — wird immer einer seiner schönsten Ruhmestitel bleiben. Ist es doch noch nicht lange her, dass eben die nordische Landschaft als bestes Werk Ruysdaels galt. F. S.-D.

JOHANNES VERSPRONCK

Haarlem 1597 — Haarlem 1662.

BILDNIS EINES JUNGEN MÄDCHENS.

H. 82. Br. 66 $\frac{1}{4}$. Bez.: J. Verspronck aus 1641. Leinwand.

Unter den zahlreichen Schülern des Frans Hals nimmt Verspronck doch wohl die erste Stelle ein. Zwar fehlt ihm die Bravour seines Lehrers; seine Auffassung ist weniger geistreich, sie grenzt zuweilen ans Nüchterne. Aber in seinen besseren Portraits hat er bei einer schönen, breiten und doch gediegenen Pinselführung und gewissenhaften Zeichnung eine grosse Lebendigkeit im Ausdruck, die solche Leistungen zu den hervorragendsten Arbeiten holländischer Portraitkunst zählen lassen.

Oldenburg besitzt nicht weniger als vier ausgezeichnete Bildnisse seiner Hand aus den Jahren 1640–1645. Darunter ist das hier abgebildete wohl das anziehendste. Reizend blickt dieses junge, lebensfrohe Kind unbesorgt in eine heitere Welt. Ein feiner, grauer Ton stimmt schön zu dem hellblauen Kleid. Bode nennt in seinen »Studien« ausser den zwei bekannten grossen Schützen- und Regentenbildern eine Reihe Portraits und fügt hinzu, dass in Privatsammlungen Deutschlands und Hollands seine Werke nicht selten sind. In der Tat fanden sich vier bisher unbekannte, vortreffliche Bildnisse aus Privatbesitz auf der Ausstellung alter Portraits im Haag 1903 vor. Ich möchte noch an ein schönes Stück im Museum zu Lille erinnern, welches zu seinen besten Arbeiten zu rechnen ist.

Verspronck wurde 1597 in Haarlem geboren, trat aber erst 1632 in die Maler-Gilde ein, wo sein Vater, Cornelis Engelsz, schon früher ein tätiges Mitglied war. Er malte 1618 schon ein grosses Schützenbild für Haarlem, blieb wohl immer dort wohnen und starb daselbst im Jahre 1662. Vor 1632 kennt man kein datiertes Werk von ihm.

Mit Recht erkennt Bode in seinen späteren Bildern etwas von dem mächtigen Einfluss Rembrandts, dem sich kaum ein Künstler jener Tage entziehen konnte, und zwar im stärkeren Helldunkel bei geschlossenerem Lichte. Ich gehe, glaube ich, nicht zu weit, wenn ich Verspronck zu den besten Meistern des Portraits rechne, welche in der Blütezeit des siebzehnten Jahrhunderts tätig waren.

A. B.

FRANS POURBUS DER AELTERE

Brügge 1545 — Brügge 1581.

MÄNNLICHES PORTRAIT.

(Angeblich Jean de Soreau, Seigneur de Thory, Prieur de Cosne, Protonotaire du S. Siège.)

H. 44. Br. 34 $\frac{1}{4}$. Eichenholz.

Schon hatte ich einige Zeilen über diesen Ritter des Calatrava-Ordens geschrieben und sein Bildnis mit einem Fragezeichen dem Antonis Mor (Moro) zugeschrieben, als ich in Berlin im Kaiser Friedrich Museum, neu aufgestellt, zwei Portraits mit der echten Signatur des älteren Frans Pourbus bezeichnet fand. Das männliche sieht dem Oldenburger Bilde, was die Malweise betrifft, aufs Haar ähnlich. Besonders ist die Art und Weise, wie die Augen und die Stirn gemalt sind, genau dieselbe. Ehe man die Signatur auf den Berliner Bildern auffand, hatte man sie ebenfalls »Art des Antonis More« getauft.

Bezeichnete Portraits des älteren Frans Pourbus kommen nicht gar häufig vor. Irrtümlicherweise hatte man deshalb — um 1805 schon — dieses Portrait als ein Werk des jüngeren Frans Pourbus gelten lassen. Diese Arbeit ist eine so ausgezeichnete, dass Moro sich ihrer nicht hätte zu schämen brauchen. Der Kopf ist meisterhaft modelliert, der etwas müde Ausdruck der verständigen Augen, das schöne Ohr, die breite Malerei des Kostüms, alles ist die Arbeit eines grossen Künstlers.

Frans Pourbus der Aeltere wurde 1545 in der Kunststadt Brügge geboren. Sein Vater Peter Pourbus war dort ein gefeierter Maler. Natürlich war er sein erster Lehrer; 1562 trat er dann in das Atelier des berühmten Frans Floris zu Antwerpen ein. Er wurde Bildnismaler, hat aber auch mehrere grössere Kirchentafeln gemalt, wie z. B. den Christus zwischen den Schriftgelehrten in S. Bavo in Gent. Die Wiener Galerie besitzt auch Bildnisse von ihm und in Brüssel befindet sich ein schönes männliches Portrait von seiner Hand. In seinem Nachlass befanden sich von ihm gemalte Portraits des Duc d'Alençon, des Prince de Condé und des Monseigneur d'Amboix.

A. B.

PETRUS PAULUS RUBENS

Siegen 1577 — Antwerpen 1640.

PROMETHEUS AN DEN FELSEN GESCHMIEDET.

H. 180. Br. 242. Leinwand.

DER HEILIGE FRANCISKUS VON ASSISI IM GEBET.

H. 110 $\frac{1}{2}$. Br. 80. Eichenholz.

Der Grossmeister der Flämischen Schule des 17. Jahrhunderts ist durch vier echte Werke in der Oldenburger Galerie vertreten. Das zuerst genannte Werk, welches durch Restaurationen etwas von seiner ursprünglichen Frische eingebüsst hat, ist nach Bode identisch mit dem Bilde, welches Rubens 1618 in einem Schreiben an den englischen Gesandten Dudley-Carleton im Haag erwähnt als: *un Prometheo legato sopra il monte Caucaso con una aquila che li becca il figato. Originale di mia mano, et l'aquila fatta dal Snyderse.* Bode fügt hinzu, dass das Bild um 1611—1612 entstanden sein werde. Wie richtig dieses gesehen ist, beweist die Ausführung von Max Rooses, welcher in seinen grossen Rubens-Werke erzählt, dass der Dichter Professor Bandius in Leiden schon 1612 in einer Poesie, welche er Rubens dedierte, dieses Bild erwähnt. Es trägt in der That alle Merkmale der Werke dieser Zeit nach seiner Rückkehr aus Italien. Die sehr stark accentuierte Muskulatur, die kühlen Schatten mit den roten Reflexen, dabei der bräunliche und transparente Fleischton, alles deutet auf eine frühe Arbeit. Rubens forderte 800 Gulden für das Bild, während er für den doch wenigstens ebenso bedeutenden Sebastian, jetzt in Berlin, nur 300 Gulden verlangte. Vielleicht hatte er Snyderse für den vortrefflichen Adler gut bezahlt.

Das andere, hier reproducierte Bild ist anziehender. Es stellt den heiligen Franciskus von Assisi dar, die Hände über die Brust gekrenzt, dabei ein Crucifix an sich drückend, die Augen niederschlagend, mehr wie im Nachsinnen versunken als betend. Auch dieses Bild hat starke Spuren einer etwas flüchtigen Restauration, aber Kopf und Hände sind schön erhalten. Es wird nicht viel später als der Prometheus gemalt sein und ist, wie jener, eine eigenhändige Arbeit. Es ist weniger der etwas brutale Mönchskopf, welcher uns hier interessiert — ihm fehlt die Innigkeit und die seelische Vertiefung, welche wir hier vielleicht erwarten durften —, als das herrliche Colorit, welches dieses Stück zu einem Meisterwerke stempelt. Es ist mit grösster Virtuosität und Sicherheit hingestrichen. Der Kopf, mit der Rubens eigenen stark rötlichen Carnation, hebt sich schön von dem dunkelblauen Abendhimmel ab, wozu die hellbraune Mönchskutte prächtig stimmt. Abgesehen von dem Ausdruck, dem meines Erachtens die Inbrunst fehlt, ist der Kopf ausgezeichnet gemalt, und auch die Hände verraten den grossen Künstler, dem eine Leichtigkeit war, was anderen oft so schwer fällt. Alle Farben leuchten in diesem Bilde, alles ist hell und klar gehalten. Ausser diesen Bildern befinden sich noch ein schönes Portrait von Rubens und eine grosse Composition von Nymphen und Satyrn bei der Obsternte in der Oldenburger Galerie. Das letztere ist eine teilweise Verarbeitung eines Bildes von kleinerer Dimension, welches er früher mit Jan Brueghel zusammen malte und sich im Mauritshuis im Haag befindet.

A. B.

ANTHONIE VAN DYCK (?)

Antwerpen 1599 — London 1641.

DER HEILIGE HIERONYMUS.

H. 192. Br. 121. Leinwand.

Das hier reproduzierte, vortreffliche, unter starkem Rubens'schen Einfluss gemalte Bild wird im Katalog bisher Jacob Jordaens zugeschrieben. Mir kommt es vor, als ob es ein anderes Colorit als das Jordaens'sche habe. Man vergleiche es nur mit dessen zweifellos echten Arbeit in dieser Galerie: das Wunder des heiligen Dominikus. Unwillkürlich müssen wir bei diesem Werke an zwei ähnliche Hieronymi in der Dresdener Galerie denken, von denen das eine Rubens, das andere van Dyck als Urheber hat. Nachdem wir auf der Antwerpener van Dyck-Ausstellung Gelegenheit hatten, eine Reihe seiner frühesten Arbeiten zusammen zu sehen, kennen wir diese frühe Manier besser. Er steht seinem Lehrer Rubens ungeheuer nahe; galten doch seine Arbeiten (z. B. die Decius-Bilder in der Liechtenstein-Galerie) häufig als vortreffliche Bilder Rubens, bis unwiderlegbare Beweise dokumentarisch van Dycks Urheberschaft bestätigten. Er übertreibt in dieser Periode das bräunliche Rot in der Carnation seiner männlichen Figuren, gebraucht Rubens'sche Typen und malt pastoser als dieser. Das Colorit ist ganz Rubens'sches.

Bei meinem letzten Besuch in Oldenburg bekam ich vor dem Hieronymus den Eindruck: nie Jordaens, vielleicht van Dyck! Das Bild hat hohe Qualitäten. Der nackte Körper ist von vorzüglicher Modellierung; der Kopf erinnert an van Dycks frühe Apostelköpfe. Das starke Rot des Mantels ist eine von dem jungen Künstler sehr bevorzugte Farbe.

A. B.

GILLIS TILBORGH

Brüssel um 1625 — Brüssel um 1678.

GESELLSCHAFT IN DER WEINLAUBE.

H. 69. Br. 89. Leinwand.

Der flämische Künstler, welcher der Urheber dieses interessanten Bildes ist, soll Schüler des Teniers gewesen sein und in Brüssel gewohnt haben. Die Nachrichten über sein Leben sind spärlich und unzuverlässig. Als bestimmt darf man annehmen, dass er 26. März 1654 Mitglied der St. Lukas Gilde von Brüssel wurde.

Aus seinen oft umfangreichen und ziemlich zahlreichen Arbeiten kann man sicher schliessen, dass er Brouwer und Craesbeeck noch mehr als Teniers zum Vorbilde genommen hat. Er liebt es, grössere Figuren zu malen. Dabei geht es oft lustig her; während auf unserem Bilde ein verliebter, junger Elegant sich zudringlich an seine Schöne herannähert, so dass sie ihn mit der Rechten zurückweisen muss, — das Mädchen ist eine reizende Figur und durch Beleuchtung und Stellung ganz richtig als Hauptfigur hervorgehoben — findet man auf anderen, grösseren Gemälden des Meisters oft recht drastische Darstellungen von Kaufereien, welche auf ähnliche Bilder des Brouwer zurückgehen. Zuweilen übertreibt Tilborgh dabei den Ausdruck in den Köpfen, wobei die Augen rollen und die Wut zum Paroxysmus gesteigert erscheint.

Unser Meister ist dabei nicht bloss ein tüchtiger Zeichner, weiss nicht allein häufig sehr glückliche Arrangements in seinen Bildern zu Stande zu bringen, sondern auch ein vortrefflicher Colorist. Vorwiegend in einem braunen Gesamiton malend, hat er doch recht kräftige Lokal-farben, wobei ein starkes Rot und ein helles Ultramarinblau vorwiegen. Auch die Details sind meist gut gemalt; man sehe nur das Frühstück auf dem Tisch, die Gefässe auf dem Boden in unserem Bilde.

Zuweilen scheinen seine Modelle zusammen ein Familienbild darstellen zu wollen. So ist sein Haager Gesellschaftsbild — eine sehr zahlreiche Familie, drei Geschlechter — einfach eine Portraitgruppe. Ähnlich ein etwas stark geputztes Bild in der Brüsseler Galerie. Die Ermitage in St. Peterburg besitzt eine Reihe bedeutender Werke dieses Meisters. Ein Hauptwerk ist seine Bauernhochzeit in Dresden mit sehr zahlreichen Figuren, in Kopenhagen das Atelier des Malers, im Museum zu Lille ein grosses Dorffest. Besonders zahlreich sind seine Bilder in den französischen Provinzialmuseen. Ich nenne nur die Galerie von Bordeaux, Nantes, Rouen, Valenciennes, und könnte wohl noch ein Dutzend hinzufügen. Im Handel versucht man häufig seine Bilder als Brouwer, Craesbeeck oder Teniers zu verkaufen.

A. B.

JACOB JORDAENS

Antwerpen 1593 — Antwerpen 1678.

DIE WUNDER DES HEILIGEN DOMINICUS.

H. 315, Br. 218^{7/8}, Leinwand.

Jordaens gehört zu den Künstlern, über welche ein allgemein gültiges Urteil noch nicht ausgesprochen ist. Von seinen Bewunderern gepriesen als »kräftig und gesund, voll pulsierenden Lebens«, nennen ihn die Anderen »bäuerisch und grob«, und mancher Sammler von feinerem Geschmack möchte seine Bilder nicht geschenkt haben.

Jordaens selber ist nicht am wenigsten an diesem Schwanken des Urteils über ihn schuld. Er ist sehr ungleich, Gehilfenarbeit steckt sehr viel in seinen Gemälden, oft ist er in der Anordnung überfüllt, voll ungefügten Lärms und ungebunden in Ausdruck und Gebärden. Dennoch hat der vielgescholtene Maler Eigenschaften, die ihn einen eigenen Platz neben seinen grossen Zeitgenossen behaupten lassen. Auf der Jordaens-Ausstellung in Antwerpen (1905) konnte man ein abgeschlossenes Bild von seinem Schaffen gewinnen. Eine Reihe seiner besten Arbeiten war vereinigt und zeigte, wie er in seinen eigenhändigen, sorgfältig ausgeführten Gemälden ohne Mühe Rubens und van Dyck an die Seite tritt. Seine technisch schönste Arbeit ist wohl die sogenannte Fruchtverkäuferin des Museums in Glasgow, dann der Narr des Herrn Porgès in Paris. Um Jordaens richtig zu beurteilen, muss man auch seine Handzeichnungen in Betracht ziehen; sie zeigen wie er klar und aus einem Guss komponierte und wie die Wiedergabe der Lichtwirkung ihm oft Hauptsache war. »Le dessin, c'est la probité de l'art«, soll Ingres gesagt haben; bei Jordaens kommt dieses Wort zu seinem Recht. Wer seine Zeichnungen kennt, weiss, wieviel Überlegung in seinen oft wirren Compositionen steckt. Im Portrait und in einfachen mythologischen Geschichten weiss Jordaens oft einen ganz eigenen Charakter zu bewahren. In den grossen Kirchengemälden, wie auch in dem Oldenburger Bilde, herrscht der gefährliche Einfluss von Rubens stark vor.

Eine neue Art der Heiligendarstellung war der vlämischen Kunst geläufig geworden, eine Art Glorifikation des Heiligen, dessen Gestalt, durch eine grossartige Architektur hervorgehoben, umgeben ist vom zusehenden Klerus und dem Volke, das die Wunder bestaunt, welche er bewirkt. Vor den Füssen des Heiligen entwickeln sich in pathetischem Durcheinander Heilung von Kranken, Teufelsaustreibung, Erweckung von Toten. Solch ein Bild war selbstverständlich für den Altar oder die Kirche des Heiligen bestimmt. Es gab Anlass zum Ausdruck heftiger Gemütsregung, zu dramatischen Gebärden und wildem Volkegetümmel. Rubens war der Mann, der die schwierige Composition zu beherrschen verstand, — man betrachte nur seine Bilder dieser Art, welche fast alle um 1620 entstanden: die Wunder des heiligen Ignatius in Genua, die Wunder des Franz Xaver in der Jesuitenkirche in Wien.

Jordaens hat ganz im Stile Rubens demartige Darstellungen gemalt. Eine von ihnen befindet sich jetzt im Museum zu Brüssel: die Wunder des heiligen Martin vom Jahre 1630. Das Oldenburger Bild, die Wunder des heiligen Dominikus, möchte man etwas früher ansetzen. Was der Darstellungskraft Rubens gelingt, bringt Jordaens noch nicht fertig; die Composition ist unklar, der Architektur fehlt das Grossartige, das Ganze ist gedrängt und hart in der Farbengebung. Dazu sind viele Typen oberflächlich und rau; einige Details, wie das Muttergottesbild über dem Rundbogen sind Bildern Rubens entlehnt, die sich zu Lebzeiten Jordaens in Antwerpen befanden. In Farbe, Licht, Composition ist es ein typisches Bild der Frühzeit Jordaens.

In einem Bilde seiner reiferen Zeit (1645) hat Jordaens auch diesen Vorwurf nach seiner Art zu beneistern verstanden, in der Composition im Antwerpener Museum: Sankt-Ivo, Schutzherr des Advokatenstandes. Eine abendliche Beleuchtung fällt durch Fensterscheiben in ein Zimmer, wo flehende Gestalten von Ratbedürftigen, Witwen und Waisen sich dem Heiligen zuwenden, der im roten Talar, mit würdigem Antlitz und erhobener Rechte einen Aufschluss gibt. Noch immer spannt sich ein Rundbogen über das Haupt des Heiligen, aber die Architektur tritt weniger hervor; die ganze Scene ist mehr ins Menschliche gerückt. Ruhe und Klarheit in der monumentalen Composition, eine harmonische Farbengebung und schönes Helldunkel gehen zusammen.

Das Oldenburger Bild hat gelitten und beeinträchtigt daher den Eindruck; auch würde das Bild an anderer Stelle, wo man es von weitem sehen kann, zweifelsohne eine bessere Wirkung hervorbringen.

F. S. D.

WALLERANT VAILLANT

Lille 1623 — Amsterdam 1677.

BRUSTBILD EINES FRANZÖSISCHEN EDELMANNES.

H. 74 $\frac{1}{2}$, Br. 62. Leinwand.

Viel mehr als Maler ist Wallerant Vaillant als Schabkünstler bekannt; auch sind seine Pastellzeichnungen zahlreicher als seine Gemälde, die in den öffentlichen Galerien ziemlich selten sind. Die Schabkunst, um 1640 von Ludwig von Siegen in Amsterdam erfunden, fand in Wallerant Vaillant den Künstler, welcher die neue Technik zu internationaler Geltung brachte. Dass die Öltechnik ihm wenig geläufig war, verrät das Oldenburger Bild überall; man beachte bloss den verwischenden Farbauftrag und die ganz unbeholfene Ausführung des Spitzenkragens; man fühlt sofort den Pastellkünstler heraus.

Mit den Bildnissen Vaillants in Lille und Amsterdam (Wallonisches Waisenhaus) stimmt das Oldenburger Bild nur wenig überein. Dass es dennoch zweifelsohne sein Eigentum ist, geht aus einigen Pastellzeichnungen hervor, zum Beispiel derjenigen des Philippe de France, duc d'Orléans in der Albertina in Wien. Das breite, goldgestickte Degengehänge hat die Vermutung aufkommen lassen, es sei das Bildnis eines holländischen Admirals. Da aber die ebengenannte Pastellzeichnung genau dieselbe Tracht aufweist und der Gesichtstypus auf einen Franzosen schliessen lässt, können wir das Bild ruhig in die Zeit setzen, da Vaillant als Hofmaler in Paris lebte, das heisst von 1658 bis 1662. Die ganze Anordnung zeugt von der Einwirkung französischer Traditionen; die beiden geschlitzten Aermel, welche so stumpf gegen den Rahmen laufen, kommen auch auf älteren französischen Bildnissen vor, wie z. B. auf den Portraits der Gebrüder Le Nain. Die Vermutung, das Bild sei abgeschnitten, ist also unrichtig. Ein leichter Einfluss von Philippe de Champaigne ist nicht zu leugnen.

Unser Bild macht im ganzen einen sehr anziehenden Eindruck; wir haben zwar keinen Charakterkopf vor uns, wie sie die Bildnisse der holländischen Admirale aufweisen, aber dennoch berührt uns das oberflächliche Äussere dieses jungen Höflings nicht unangenehm. Rechts hinter ihm hängt im Dunkeln eine matt-rote Draperie; das Kostüm, mit der grünlich schimmernden Goldstickerei ist von ausserordentlich reicher Wirkung.

F. S. D.

BARTHOLOMAEUS BRUYN

Haarlem (?) 1493 — Köln zwischen 1553 und 1557.

MÄNNLICHER KOPF VON RECHTS GESEHEN.

H. 33. Br. 28. Eichenholz.

Dieses packende Portrait, das besser erhalten scheint als sein Gegenstück, ein weiblicher Kopf von links gesehen, wird im Katalog der Grossherzoglichen Sammlung versuchsweise dem Amberger zugeschrieben. Da ich von Amberger nichts kenne, was sich auch nur von weitem diesem Gemälde vergleichen liesse, so habe ich die Bezeichnung gewählt, welche auch Bode in seiner Beschreibung der Oldenburger Gemäldegalerie als die am meisten zutreffende erwähnt hat, nämlich Bartholomaeus Bruyn. Jedenfalls stimmen diese Bilder stark überein mit den beiden Portraits, welche in diesem Jahre mit der Sammlung James Simon ins Berliner Museum gelangt sind und die ebenfalls Bartholomaeus Bruyn zugeschrieben werden. Derselbe grünliche Hintergrund, auf welchem das Licht, wie durch eine Fensteröffnung fallend, angedeutet ist, kommt auch hier vor.

Dem Kostüm und dem glattrasierten Gesicht nach sind die Oldenburger Bildnisse um 1520 entstanden; sie gehören also, wenn die Benennung richtig ist, der Frühzeit Bruyns an, der sich seit 1515 in Köln befand.

Der aussprechend lebendige Kopf dieses Mannes bildet mit seinem Gegenstück, dem Bildnis seiner Frau, deren sanfte, oberflächliche, eingeschliffene Züge wenig Charakter verraten, einen merkwürdigen Gegensatz. Eben im 15. und 16. Jahrhundert begegnet man oft Künstlern, die ein schärferes Auge haben für das Charakteristische im Antlitz eines Mannes als im Antlitz einer Frau. Auch farbig tritt ein Unterschied hervor. Während die zarte Hautfarbe der Frau, die grosse, weisse Haube, welche ihren Kopf bedeckt, und ihr schwarzes Kleid eine weiche, wenig ansprechende Farbenstimmung abgeben, macht die Farbgebung des männlichen Bildnisses einen überaus kräftigen Eindruck. Die rötlich-braune Gesichtsfarbe, das dunkelbraune Haar, das gedümpft bläulich-grüne Überkleid mit dem fuchs-braunen Pelzkragen und der warme, saftgrüne Hintergrund bewirken eine originelle, fast etwas branstige Farbenstimmung. Das Ganze erinnert auffallend an Gerard David.

Die scharfe, gut beobachtete Lichtführung ist, wie schon oben bemerkt wurde, auf beiden Bildnissen auch im Hintergrunde zum Ausdruck gebracht, bei dem Manne fällt aber die schöne Beleuchtung mehr auf.

Ungeachtet der niederländischen Herkunft und Schulung unseres Malers macht seine ganze Art des Portraitierens einen vorwiegend deutschen Eindruck. Die Gesamtwirkung ist ihm Hauptsache gewesen. Kleine Fehler in der Zeichnung, wie das Schiefstehen der Augen oder der Nase beachtet er nicht; Bruyn geht nur aufs Ganze. Am meisten trifft der prägnant zum Ausdruck gebrachte Charakter, die verschlagenen, etwas gekniffenen Augen, das energische, geteilte Kinn, die feine Nase. Der Dargestellte macht den Eindruck eines scharfsinnigen Gelehrten, ein Mensch ohne jede Sinnlichkeit, wie wir uns einen jugendlichen Erasmus denken, scharf, fein, witzig.

F. S. D.

HANS SUES (gen. von Kulmbach)

Kulmbach um 1476 — Nürnberg 1522.

MÄNNLICHES BRUSTBILD.

H. 45. Br. 33 $\frac{1}{4}$. Eichenholz.

Dieses ausgezeichnete Portrait, von Waagen mit Recht Hans von Kulmbach zugeschrieben, ist eine der Hauptzierden der Oldenburger Galerie. Auf graulich blauem Grunde tritt die in dunklem Atlas und weissem Hemde gekleidete Gestalt scharf hervor. Dieser Deutsche — denn auf diese Nationalität deutet der viereckig beschnittene Bart — ist wahrscheinlich ein vornehmer Kaufherr; jedenfalls ist er, wie der trotzige Ausdruck zeigt, zu befehlen gewöhnt. Eben dieser unwirsche, fast gewaltsame Ausdruck geht vielleicht mehr auf Kulmbachs Vorbild, auf Jacopo de' Barbari, als auf eine Charaktereigenschaft des Dargestellten zurück. Während Kulmbach nämlich in seinen grossen Figuren-Compositionen, in der Altartafel, auf Dürer zurückgreift, bleibt er im Portrait stark beeinflusst von Jacopo de' Barbari.

Jacopo de' Barbari, der in Deutschland Jakob Welch genannt wurde, brachte bei seinem Aufenthalt in Nürnberg (1504) eine Art des Portraitierens mit, welche bald nachgeahmt wurde und die wahrscheinlich auf Antonello da Messina zurückgeht. Sie bestand darin, den Dargestellten mit einem sprechenden, imponierenden, fast drohenden Ausdruck vorzuführen, welcher die Persönlichkeit aufs lebendigste und unmittelbarste mit dem Zuschauer in Verbindung setzte, als wenn der Abgebildete einen Befehl oder ein herausforderndes Wort rief. Wie weit auch Dürer in dieser Richtung gearbeitet hat, beweisen Bildnisse wie jene des Holzschuher in Berlin und des Patrizierportraits in Madrid.

Welch grossen Unterschied diese Portraierweise mit der früheren, kühlen, gänzlich objektiven Art aufweist, bemerkt man, wenn das dem Jacob Cornelisz van Oostanen zugeschriebene Bildnis in derselben Galerie mit dem Gemälde Kulmbachs verglichen wird.

Die besten Eigenschaften des Bildes in Farben und Licht sind Venezianische. Man beobachte, wie das Licht über den Kragen des mit rotem Muster versehenen Hemdes gleitet. Auch die stolze, freie Haltung des in den Nacken zurückgeworfenen Hauptes, die durch eine gelungene Verkürzung des unteren Teiles des Antlitzes noch hervorgehoben wird, ist etwas Venezianisches.

F. S. D.

MEISTER DES HAUSBUCHES

Mittelrheinische Schule. Ende des 15. Jahrhunderts.

S. ANNA SELBDRITT.

H. 136. Br. 165. Kieferholz. Kreidgrund.

Mein Freund Brodus hat mich gebeten, den Text zu diesem Bilde zu schreiben, da ich mich eingehender und öfter als er mit dem Meister des Hausbuches beschäftigt, ihm auch seinen heute üblichen Namen gegeben habe.¹⁾ Ich erfülle diesen Wunsch um so lieber, als ich dem Gemälde so zu sagen eine Rehabilitation schuldig bin.

Der Meister des Hausbuches, früher nur als einer der hervorragendsten Kupferstecher des 15. Jahrhunderts unter dem Namen »Meister von 1480« oder »Meister des Amsterdamer Kabinetts« bekannt, weil sich die Melrzahl seiner 90 Stiche im Rijks-Prenten-Cabinet zu Amsterdam befindet, hat seinen Namen von dem sogenannten »Mittelalterlichen Hausbuch« in der Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg zu Wolfegg erhalten, dessen Zeichnungen von seiner Hand herrühren. Die Internationale Chalkographische Gesellschaft publicierte 1893 sein ganzes Stecherwerk, und seither hat man angefangen, dem Künstler grössere Beachtung zu schenken. Es fanden sich noch mehrere Handzeichnungen, deren das Berliner Kabinett drei, das Dresdener zwei bewahrt, und Ludwig Kaemmerer²⁾ und Eduard Flechsig³⁾ führten ihn auch als Maler in die Kunstgeschichte ein. Sie lokalisierten ihn in Mainz oder der näheren Umgebung dieser Stadt, und Flechsig schrieb ihm im ersten Eifer eine ganze Anzahl von Bildern zu, die nur im weiteren Sinne als Erzeugnisse der vordem so gut wie unbekannt mittelrheinischen Lokalschule zu betrachten sind. Ich versuchte 1899⁴⁾ eine strengere Scheidung der eigenhändigen Gemälde des Hausbuch-Meisters von denen seiner Richtung oder Werkstatt herbeizuführen, und Henry Thode beschäftigte sich ein Jahr später⁵⁾ mit derselben Frage.

Das Oldenburger Bild, das 1868 unter dem Namen »Wolgenut« aus der Sammlung Rühle in die Galerie gelangte, wo es bis zur Stunde als »Schule des Martin Schongauer« bezeichnet ist, wurde 1888 in Bode's Galeriewerk p. 79 mit einer Radierung von Peter Halm publiciert. Bode hielt an der von Scheibler herrührenden Bezeichnung fest. Ich erwähnte es 1892 im Repertorium für Kunstwissenschaft (XV. 118. 28) neben dem Kupferstich des Hausbuch-Meisters L. 29 in Amsterdam, mit dem die Composition mancherlei verwandte Züge bietet, und nahm an, der unbekannt Maler sei von dem Stich beeinflusst worden, wenn auch von einer direkten Abhängigkeit nicht die Rede sei. Damals dachte eben noch Niemand an die Möglichkeit, dass es auch Gemälde des Hausbuch-Meisters geben könne. 1896 nannte Kaemmerer⁶⁾ dann das Bild vorsichtig unter denen, »die zur näheren Kenntnis des Hausbuch-Meisters als Maler wertvolles Material liefern,« und Flechsig⁷⁾ fand, es stimme in wichtigen Einzelheiten so genau mit dem Mainzer Marienleben überein, dass er anfangs gemeint hätte, es gehöre zu diesem Cyklus.

Demgegenüber glaubte ich⁸⁾, die heilige Anna selbdritt, obwohl ich das Bild nur aus der Radierung Peter Halm's kannte, dem Meister absprechen zu müssen, da mir auch das Mainzer Marienleben nur als geringere Werkstattarbeit erschien. Ich bin jedoch von dieser Ansicht zurückgekommen, seit ich Gelegenheit hatte, andere Gemälde des Künstlers von grösserer Mäcche und stumpferer Farbgebung kennen zu lernen. Dazu gehört namentlich die seit 1903 in Dresden befindliche Beweinung Christi.⁹⁾ Als ich aber im Herbst vorigen Jahres dem Oldenburger Bilde zum ersten Male gegenübertrat, schwand sofort jeder Zweifel an der Eigenhändigkeit seiner Ausführung. Das Gemälde, dessen Erhaltung eine vorzügliche ist, zählt zu den köstlichsten Werken der altdutschen Malerei und steht der Dresdener Tafel näher als dem etwas handwerklicher gemalten Marienleben in Mainz. Coloristisch kann es sich freilich neben dem Freiburger Kalvarienberg nicht behaupten, aber zeichnerisch ist es von grösster Feinheit und es zeugt in allen Teilen von jenem sicheren Geschmack, der dem Hausbuch-Meister in allen seinen Werken eignet.

Das Gemälde befand sich ursprünglich nicht unter den für diese Publikation in Aussicht genommenen Perlen der Oldenburger Galerie. Indem ich seine Aufnahme noch in letzter Stunde anregte, hoffe ich, dass dem Meister des Hausbuches angetane Unrecht wieder gut gemacht zu haben.

Max Lehrs.

¹⁾ Katalog der im germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche des 15. Jahrhunderts (Nürnberg 1887) p. 30.

²⁾ Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen XVII (1896) p. 156.

³⁾ Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VIII (1897) p. 9 und 66.

⁴⁾ Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen XX p. 173.

⁵⁾ Bübl. XXI p. 113.

⁶⁾ Bübl. XVII p. 156, Ann. 1.

⁷⁾ Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge VIII p. 9.

⁸⁾ Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen XX p. 174.

⁹⁾ Woermann's Katalog von 1905, p. 597, Nr. 1868 A.

Nachtrag

(zu dem Gemälde des SEBASTIANO DEL PIOMBO).

Meine Vermutung, es sei in diesem Gemälde Sebastianos eine Venezianische Darstellung der berühmten Herakles-Allegorie des Sophisten Prodicus von Ceos zu erblicken, bekam einen festeren Grund durch die Vergleichung der Composition mit einer Tapissérie, welche dieselbe Geschichte darstellt: *Hercule entre le Vice et la Vertu* (im Besitz des Herrn Martin le Roy in Paris). Dieser herrliche Wandteppich war im Jahre 1904 auf der Ausstellung der »Primitifs Français« zu sehen und ist wahrscheinlich eine französische Arbeit nach einer italienischen Vorlage. Der Kleidertracht nach stammt sie genau aus derselben Zeit wie das Oldenburger Gemälde. Auch hier sind die drei Personen im Zeitkostüm dargestellt; Hercules trägt Zazzera und Berretta. Die beiden Frauen, die gleich schön sind, erscheinen ohne Attribut, ohne besondere Kennzeichnung; nur ein Affe oder eine Meerkatze, als Symbol der Sünde, sitzt zwischen Hercules und der Frau zu seiner Linken, welche also wahrscheinlich das Laster darstellen soll. In Analogie hiemit können wir die weissgekleidete Blondine auf unserem Bilde mit dem offenen, unschuldigen Ausdruck, die sich zur Rechten des Hercules befindet, als die Tugend bezeichnen, während das Laster in der reizenden Brünette verkörpert ist. Sehr einfach erklärt sich auch auf diese Weise das räthelhafte Monogramm. Es stellt ein H dar, zwischen C und A. Bisher erklärte man sich dies als eine Verkürzung von Cariani, geschrieben als Chariani, welche Deutung sogar die Attribution des Bildes bestimmt hat. H soll heissen: Ηερακλεις, A ist ἀρετή Tugend, und C ist κακία Laster. Das Monogramm enthält also die Abkürzung der griechischen Bezeichnungen. Hieraus geht hervor, dass der Maler den griechischen Text gebraucht hat, wie er in den Memorabilia des Xenophon zu finden ist und nicht die lateinische Version des Cicero, De Officiis I. 32. Zu beachten ist, dass die editio princeps der Memorabilia im Jahre 1516 eben gerade in Venedig erschien (Junte), und demassen genau ist der Maler dem griechischen Texte gefolgt, dass man anzunehmen geneigt ist, Piombo habe Griechisch lesen können und sei der Erzählung sorgfältig im Manuscript nachgegangen. Zur Vergleichung mit dem Gemälde übersetze ich, möglichst getreu, die betreffende Stelle des Xenophon. »Man sagt, dass Herakles, nachdem er vom Knaben zum Jüngling herangewachsen wäre (also im Alter, wo die Jugend, nunmehr selbständig, erkennen lässt, ob sie den Weg der Tugend oder des Lasters gehen will), in die Einsamkeit gezogen sei und niedersitzend nicht gewusst habe, welchen Weg er wählen müsse. Zwei stattliche Frauen seien ihm erschienen, die eine von anmutigem Ausseren und ungewungenem Wesen, dazu Sauberkeit als einzige Zierde der Haut, Schüchternheit in den Augen, Besonnenheit in der Haltung und in weissem Gewande, die andere aber angesetzt zu Fettleibigkeit und Verweichlichung, die Haut geschminkt, um weisser und rosiger auszusehen als in Wirklichkeit, in einer Haltung, um grösser zu erscheinen als sie wäre, die Augen unverschämt weit geöffnet, in einem Gewande, das so viel wie möglich von ihrer Schönheit hervorleuchten liesse.« So weit Xenophon. Die erste Frau heisst ἀρετή, die zweite κακία. Es ist unnötig, hervorzuheben, wie genau Sebastiano dem Text gefolgt ist. Es bleibt kein Zweifel mehr übrig: die grössere Frau zur Linken des Herakles stellt das Laster dar, die weissgekleidete die Tugend.

Sebastiano hat dem Herakles die Wahl nicht leicht gemacht; beide Frauen sind gleich schön und anziehend. Die bisherige Bezeichnung, »Die Eifersüchtige«, »La Gelosa«, brachte schon zum Ausdruck, dass die Frauen in einem gewissen Gegensatz zu einander ständen. Die Gebärde der Tugend ist jetzt begrifflich genug und auch die Miene des Herakles wird jetzt verständlich. Er hat sich noch gar nicht entschlossen, wird von Zweifeln hin und wieder bewegt und ist in schweres Nachsinnen versunken.

Für einen gebildeten Venezianer aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts enthielt solch ein Bild selbstverständlich gar keine Geheimnisse. Litteratur und Kunst gingen zusammen, wie dies auch aus Giorgiones Arbeiten hervorgeht. Ausserdem verstand man Mienenspiel und Gebärden Sprache; äusserlicher Kennzeichen oder Attribute bedurfte es nicht. Ein modernes Auge wird leicht das Laster für die Tugend nehmen, wie das grosse Publikum denn auch immer in Tizians *Amore sacro e profano* die Göttliche Liebe verwechselt mit der Menschlichen. Der Gegenstand muss sehr beliebt gewesen sein; das bezeugen die Copien oder Wiederholungen, welche Bode erwähnt. Eines der besten Exemplare soll sich in Osnabrück im Besitz des Herrn Regierungspräsidenten Dr. Stüve befinden.

Dass eben diese Allegorie zur Wiedergabe auserlesen wurde, zeugt dafür, wie die mittelalterlichen Anschauungen in diesen Menschen der Renaissance noch mächtig waren. Auch bei dem Haupte der Schule, Giorgione, spukt das Mittelalter oft auffallend hervor. Beim Lesen der Allegorie des Prodicus begannen gleichgestimmte Saiten zu ertönen. Von Prudentius Clemens bis ins späte Mittelalter hinein war die Darstellung eines Seelenkampfes, einer Psychomachie beliebt: sieben Tugenden und sieben Laster kämpfen um die Seele. Ganz der Tradition entsprechend stellte Sebastiano die Tugend zur Rechten, das Laster zur Linken des Herakles. So wandelt sich nur die Einkleidung der Allegorie, der Gedanke bleibt. Denn was ist die Allegorie des Herakles anderes als eine Psychomachie!

F. S. D.

INDEX

Faint, illegible text, likely an index or table of contents, consisting of multiple lines of small print.

















Copyright 1914 by Carl J. Pearson, Philadelphia, Pa. U.S.A.

J. Pearson, Philadelphia, Pa.





Portrait of a young woman, 15th century















Portrait of Sir J. Kneller, painted in 1660

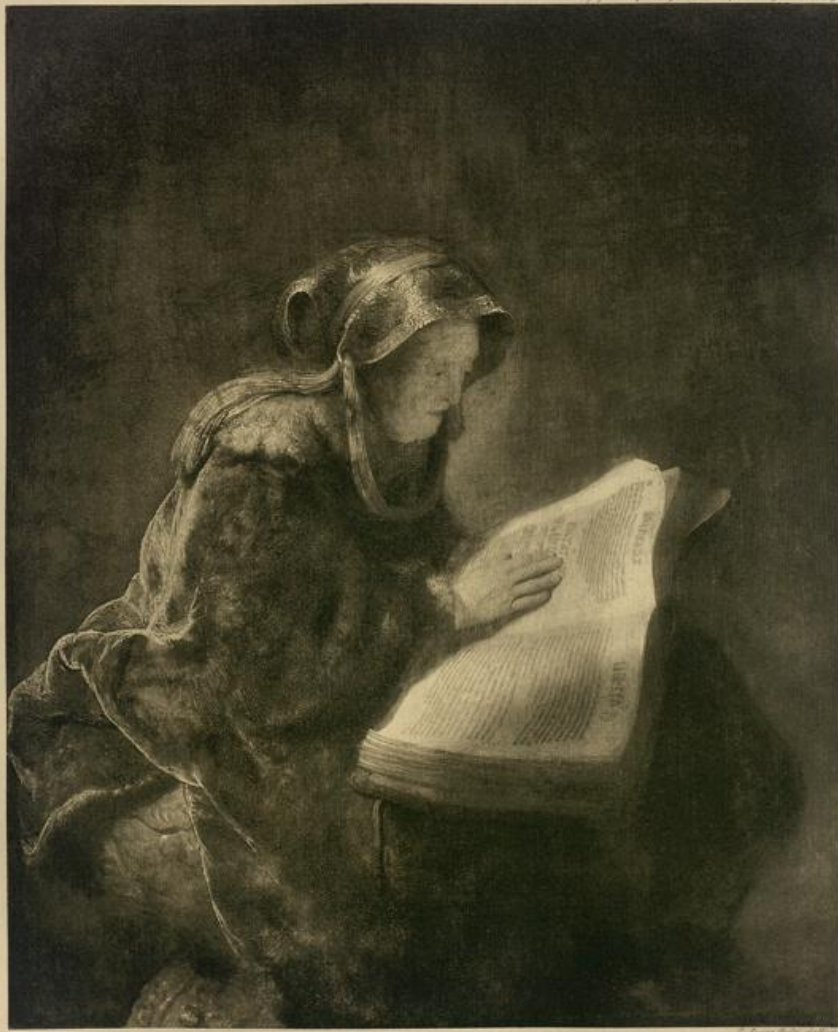
G. Kneller pinxit 1660

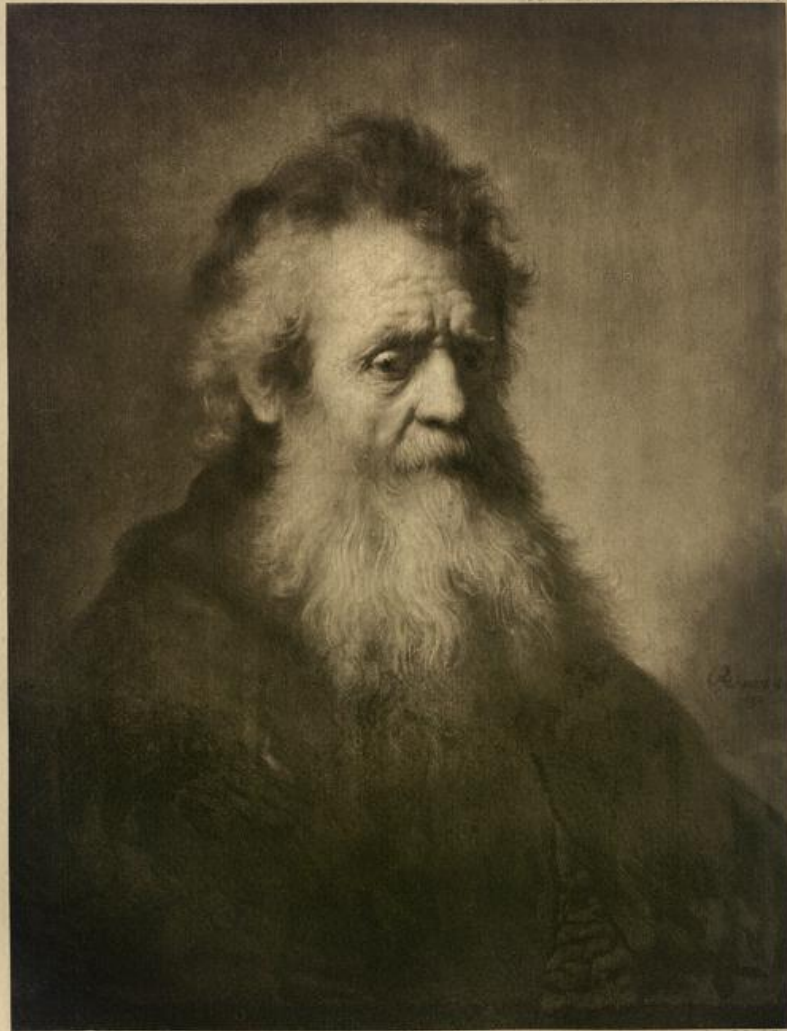
Landesbibliothek Oldenburg



Original 1849, Kun. B. Bremen, Kabinett in München









Portrait of an elderly man with a beard, wearing a dark garment and a necklace with a circular pendant.





Königliche Bibliothek in Hannover





Königst. 1811 by Carl J. Böttcher. Hirschenthal in Thüringen



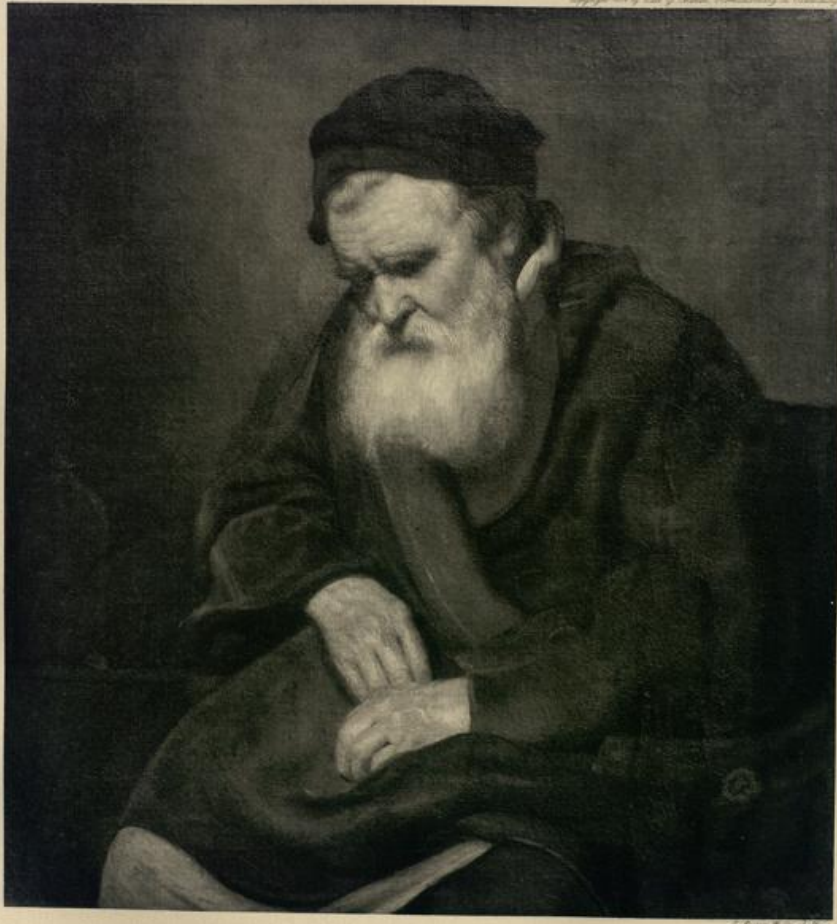




Reproduction of Carl Gustav Carlin's 'The Valley in the Mountains'



Landesbibliothek Oldenburg





Agony in the Garden, Rembrandt



Landesbibliothek Oldenburg

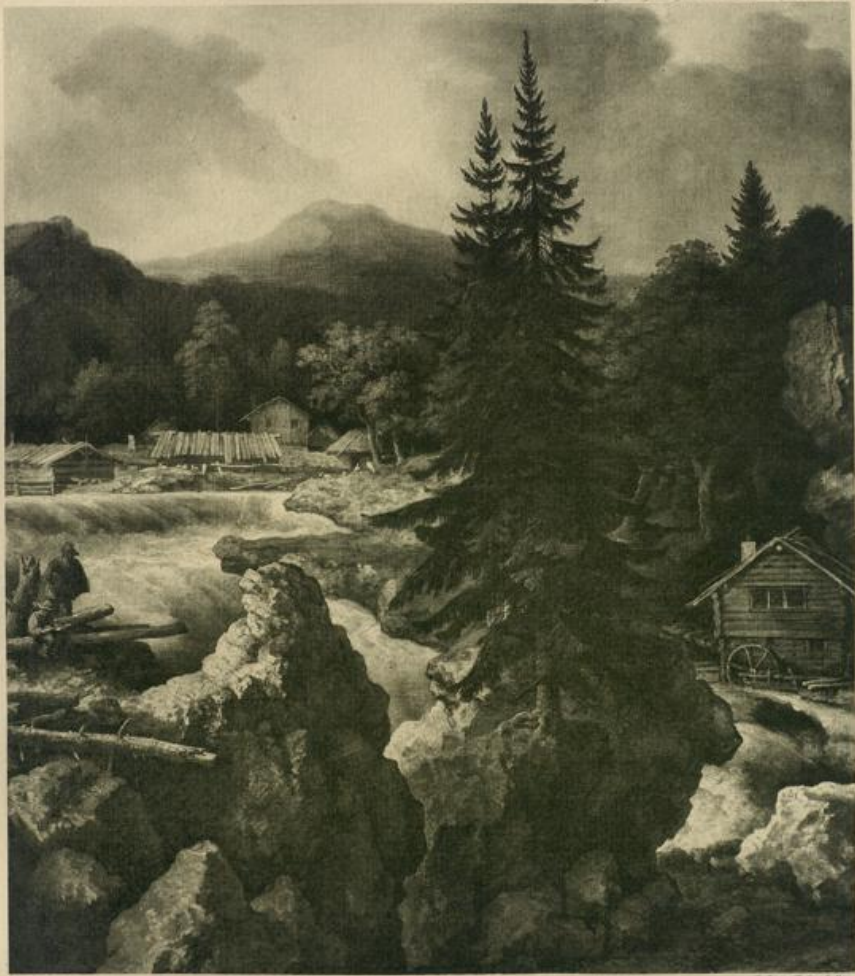


Original 1818 by Carl J. Becker, Hildesheim in Germany



Carl J. Becker, Hildesheim









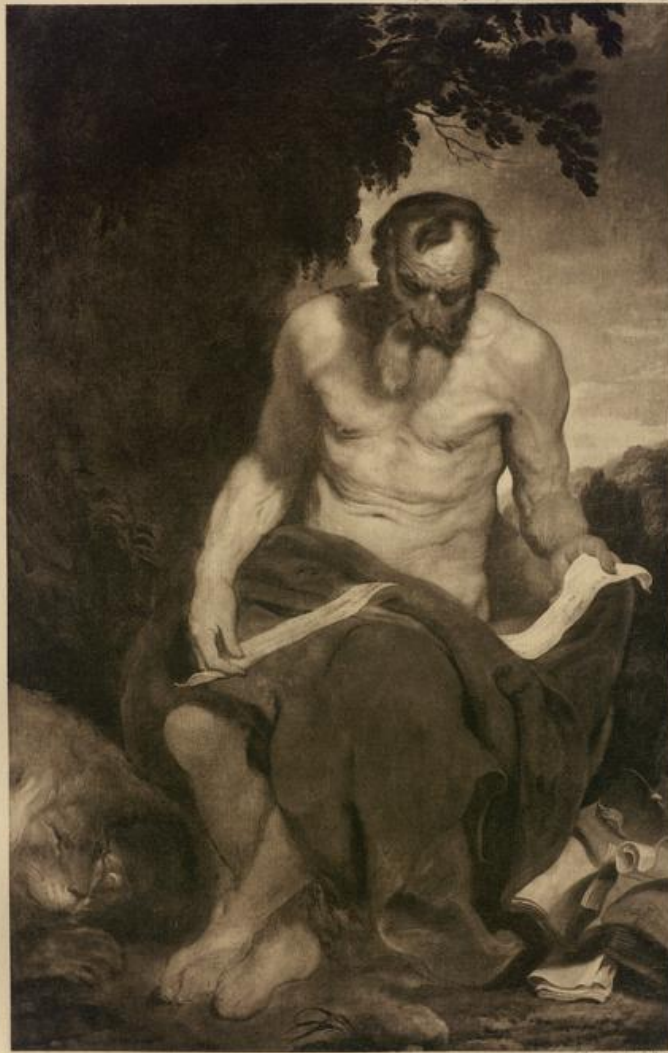


Cupid reclining on a rock

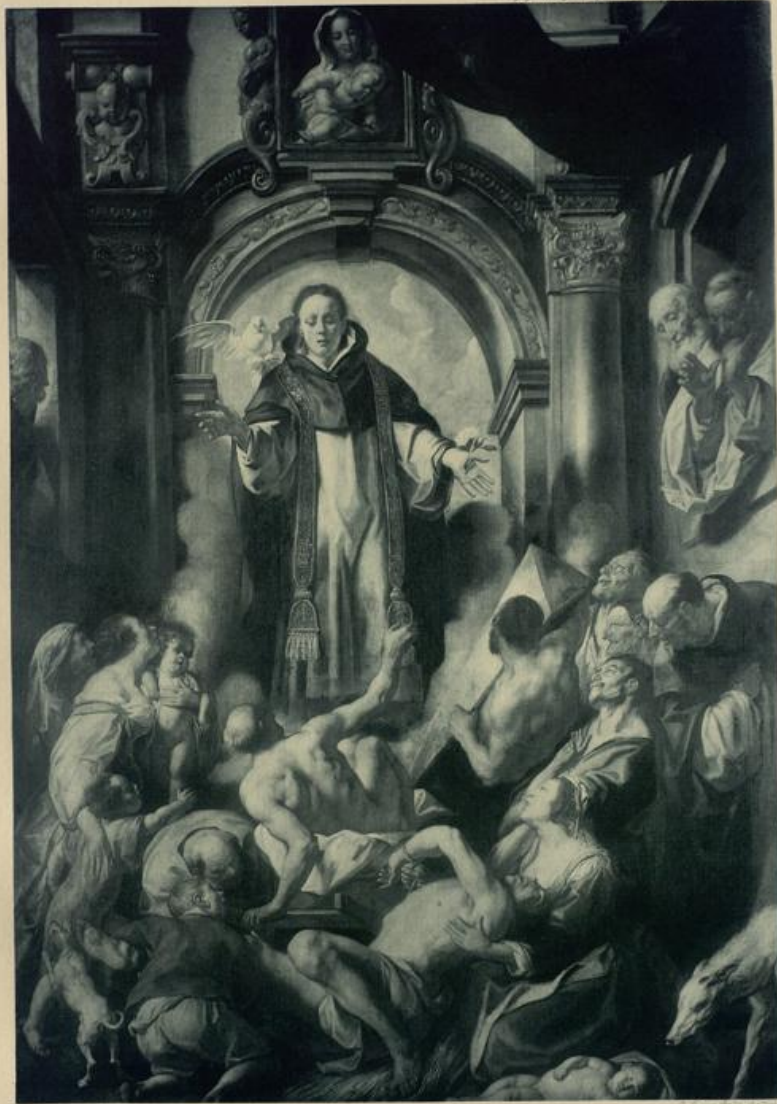


Landesbibliothek Oldenburg



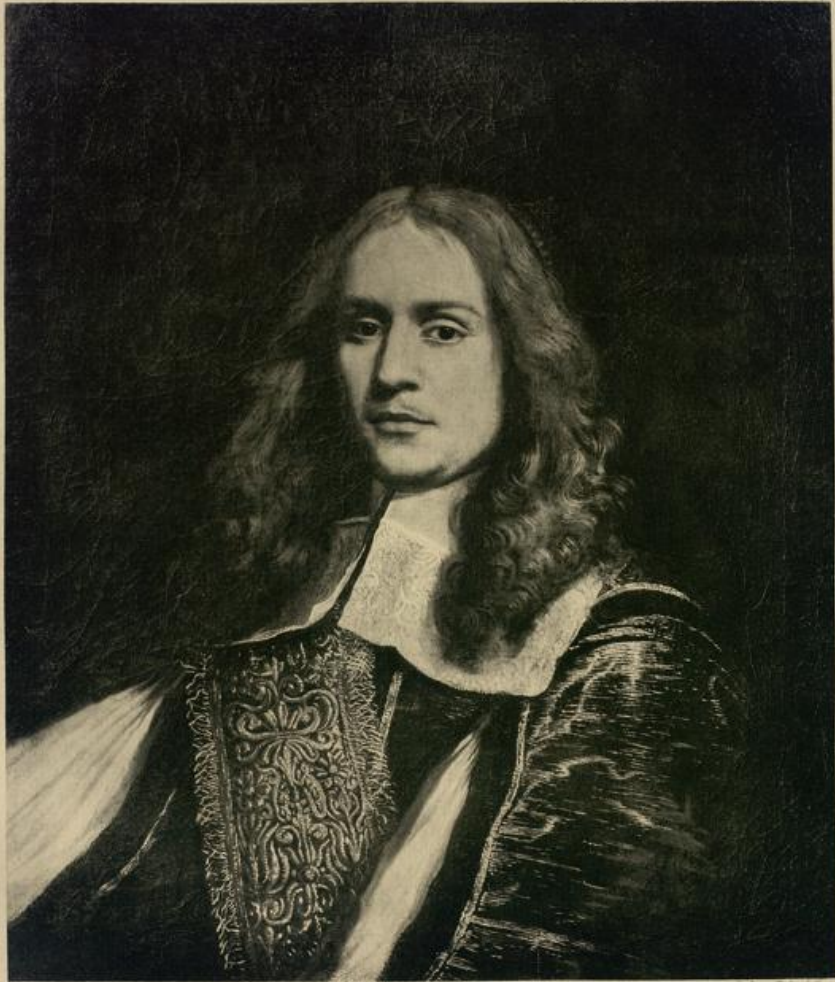






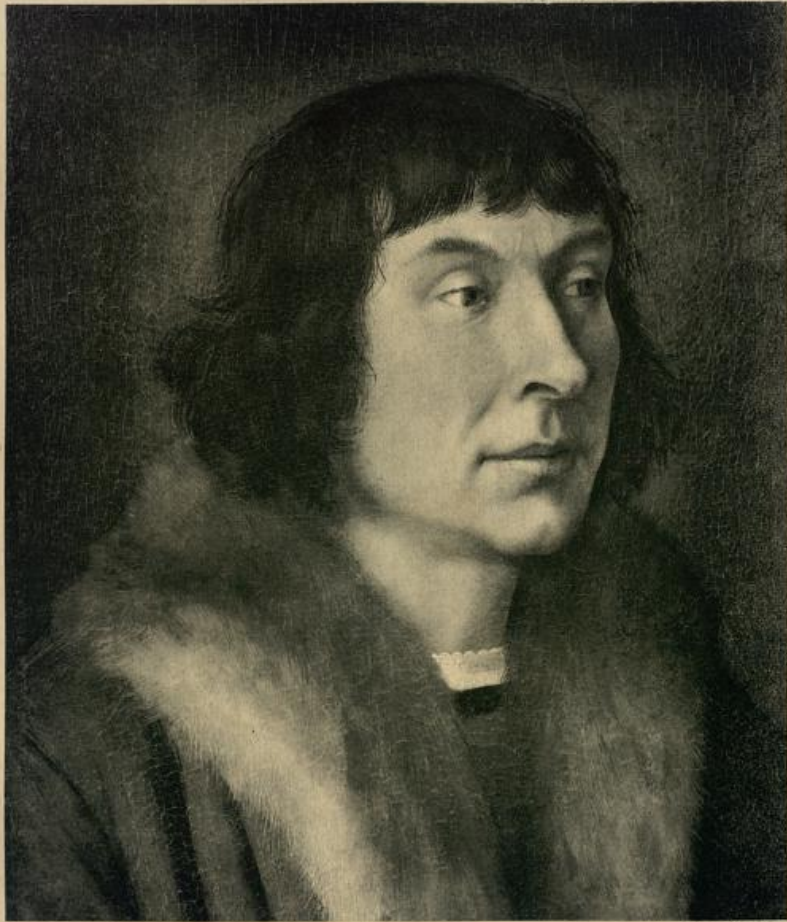
Engraving after Carl J. Schwaner, 1810





Portrait of Carl G. ...







Portrait of a man in a turban, 16th century, by Hans Holbein the Younger





