Werk

Titel: Jahrbücher für Kunstwissenschaft

Ort: Leipzig

Jahr: 1873

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487713249_0005|log30

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

JAHRBÜCHER

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. A. VON ZAHN.

FÜNFTER JAHRGANG.

HEFT III.

Ausgegeben am 31. December 1872.

Inhalt.

Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung. II. (Schluss). Von Dr. **A. von Zahn.** — Bemerkungen über Gemälde in Spanien. Von Dr. **H. Lücke.** — Eine Stelle aus Dürer's Briefen. Von **W. Schmidt.** — Urs Graf. I. Von **Eduard His.** — Michael van Coxcyen. Von **W. Schmidt.** — Nachschriften. — Bibliographie und Auszüge.

LEIPZIG, 1872.

VERLAG VON E. A. SEEMANN.

Für die Redaction verantwortlich: Hofrath Dr. A. von Zahn in Dresden.

Das IV Heft des Jahrganges enhalt

Untersuchungen uber das Malerbuch des Lionardo da Vinci

von Dr **Max Jordan**

Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden.

Von Dr. **A. von Zahn.**

II.

Das überwiegende Interesse des „Madonnen-Streites" trug wesentlich die Schuld daran, dass von den Besuchern der Ausstellung für die historische Kritik der übrigen zahlreichen Kunstwerke derselben verhältnissmässig so wenig geleistet worden ist. So sehr ich mich selbst bemühte, mir bei diesem Anlass einige Kenntniss von Holbein's Kunstweise anzueignen, so muss ich doch bekennen, dass diess nur für die Zeit seiner Meisterschaft gelingen wollte; für die Jugendarbeiten und für die Zeichnungen, wie für die Werke des Vater Holbein vermag ich nur diejenigen fremden Urtheile zu referiren, welche mir auf deutlichen Vorstellungen von ihrer Eigenthümlichkeit zu beruhen schienen und fragweise einige eigene Anmerkungen daran zu knüpfen. Die Besprechung beschränkt sich auf die ausgestellten Original-Arbeiten; nur hier und da wird es nöthig sein, eins der nur in Photographie vorhandenen Werke zu erwähnen.

Anstatt der Ordnung des Catalogs zu folgen, welcher, um ganz unpartheiisch zu sein, die Kunstwerke unter den von den Besitzern angegebenen Namen in alphabetischer Ordnung der Orte, wo dieselben sich befinden, verzeichnen musste, gebe ich die Reihenfolge nach den nachstehenden Gruppen.

1. Hans Holbein der Aeltere.

Nachdem kurz vor der Eröffnung der Ausstellung die Entdeckung von der Fälschung der Augsburger Inschrift eine Reihe von bis dahin bestehenden Vorurtheilen beseitigt hatte, konnte zu den beglaubigten Werken Holbeins des Aelteren mit allseitiger Uebereinstimmung eine Anzahl bisher dem Jüngern zugeschriebener Werke, namentlich die Silberstift-Bildnisse hinzugefügt werden, und man hatte nur zu beklagen, dass

die Abwesenheit der Augsburger und Münchener Bilder nicht gestattete, die jetzt beinahe unzweifelhaft gewordene Urheberschaft des ältern Holbein für dieselben mittelst eingehender vergleichender Betrachtung zu constatiren.

Von den bezeichneten Werken H. d. Ae. enthielt die Ausstellung Folgendes.

Nr. 279. 80. Die Altarflügel von Prag.*)

Die grosse Meisterschaft dieser keck und sicher ausgeführten Arbeiten, die, soweit die Farbe nicht abgefallen, zugleich in vorzüglicher Erhaltung die Temperatechnik des Meisters erkennen lassen, ward constatirt; die Vermuthung, dass der kleine Knabe beim h. Augustinus ein Bildniss des Hans Holbein sei (Lützow, Lit. Nr. 18. S. 352) hat viel Wahrscheinliches; es würde damit das Datum der Arbeit und zugleich die erste Anwendung von Renaissance-Ornamentik bei Holbein (vielleicht in Deutschland überhaupt?) für das Jahr 1500—1501 anzunehmen sein. — Die unerklärte legendarische Darstellung hat auch während und nach der Ausstellung keine Ausleger gefunden.

Nr. 5. Die Kreuztragung, bei Hr. Reg.-R. Ahorner in Augsburg.

Nr. 196. 97. Zwei Flügel des Altarwerkes von Donaueschingen.

Beide Tafeln scheinen unter der Restauration etwas gelitten zu haben.

Mit Grund und ohne Widerspruch wurden ihm weiter zugeschrieben (vergl. Crowe Lit. Nr. 13. S. 426, Lützow Nr. 18 S. 351, Woltmann Nr. 11. II) die beiden als „Holbein der Jüngere" eingesandten Bilder:

Nr. 212. Madonna mit dem Maiglöckchen, bei Pfarrer Schmitter-Hug in St. Gallen.

Nr. 328. Männliches Bildniss, bei Graf Lanckoronski in Wien.

Die Nebeneinanderstellung dieser beiden Bilder erwies, dass dieselben ursprünglich ein Diptychon gebildet haben; die jetzt etwas verschiedene Grösse erklärte sich durch die Vergrösserung der Madonna, die ganz abweichende Färbung der letztern aber durch die Restauration Eigners, welcher in der gewissenlosesten Weise nicht nur das ganze Bild mit seinen braunen Tönen übergangen, sondern den Kopf der Madonna und des Kindes vollständig neu gemalt hat. Durch diese Wahrnehmungen erledigen sich sowohl die früheren Zweifel Crowe's und Herman Grimm's an der Aechtheit der Inschrift (deren Buchstaben vollkommen mit denen des Lanckoronski-Bildnisses übereinstimmen) als auch die aus dem Colorit

*) Die Gallerie der patriotischen Kunstfreunde in Prag ist im Juni d. J. aus dem Graf-Sternberg'schen Palais auf dem Hradschin in das Trautmannsdorff'sche Palais, Altstadt, Brenntengasse, übertragen worden.

und der Färbung der Madonna gezogenen Schlüsse, welche u. A. noch L. Pietsch (Lit. Nr. 5. IV.) veranlassen, die Madonna für unächt zu halten. (Seine gleichzeitig ausgesprochene Ansicht von der Uebereinstimmung des Lanckoronski-Bildnisses mit den sogenannten „Aeltern Holbein's" in Windsor, Nr. 221, ist sonst von keinem Beobachter getheilt worden).

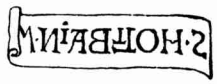
Eigenthümlich ist es, dass die Persönlichkeit des Dargestellten noch nicht hat erörtert werden können. Ausser den beiden Copien in der Ambraser Sammlung (vergl. Woltm. I. 155) befindet sich auch eine alte, etwas befangen aber sorgfältig gemachte, originalgrosse Zeichnung in schwarzer und rother Kreide nach demselben Brustbild (in Viereck, ohne Architektur) in dem Vorrath der Handzeichnungen der k. Kupferstichsammlung zu Dresden, wo ich dieselbe kürzlich aufgefunden habe, leider ohne weitere Bezeichnung als „nach Holbein" auf der Rückseite.

Das in einer recht guten Copie ausgestellte (Nr. 7) Epitaph des Bürgermeister Ulrich Schwarz ward ebenfalls ohne Widerspruch dem Werke des Vater Holbein zugezählt.

Die Gruppe der zweifelhaften Werke anlangend, ist

Nr. 270. Madonna mit Engeln, aus der k. Gemäldesammlung auf der Burg zu Nürnberg*),

zwischen *Sigmund H.* und H. dem Aelteren streitig geblieben. Leider war es nicht möglich, das diesem so verwandte Bildchen der Moritzkapelle zu Nürnberg mit der Bezeichnung HANS HOLBON 149·· zur Holbein-Ausstellung zu erhalten, und so blieben denn die Urtheile über diese beiden Werke bei der ungelösten Frage stehen: ob das |S. HOLBAIN der



Signatur von Nr. 270 wirklich „Sigmund" oder das Schluss-S von HANS bedeute. His (Jahrb. IV. 214) hatte das Erstere angenommen und für möglich gehalten, dass Sigmund das Bild der Moritzcapelle unter der Firma von Hans gemalt hätte. Für Sigmund's Urheberschaft erklären sich ausserdem Woltmann, Nr. 11. II.; Lützow, Nr. 18. S. 351 (in der Werkstatt des älteren Bruders); Ambros Nr. 8; für Hans d. Ä. erklärt sich Crowe, Nr. 13. S. 425, und man wird nach Allem zugestehen müssen, dass die auf dem einzigen S stehende Vermuthung für eine selbständige künstlerische Thätigkeit Sigmund's durch klar erkennbare Eigenthümlichkeiten seiner Kunstweise nicht unterstützt wird. —

---

*) Mit der gefälschten Inschrift auf der Rückseite; s. Jahrb. IV. 246.

Für

Nr. 8. Bildniss des Anton Rehm, (auf der Ausstellung angekauft von Herrn Cook, Visconde de Montserrat in Richmond)

fehlte die Vergleichung mit dem Exemplar von St. Gallen; das Bild zeigte starke Eignersche Restauration, bot aber an sich keinen Grund zum Zweifel.

Nr. 189. Die Kreuztragung, a. d. Grossh. Kunsthalle zu Carlsruhe, von Woltmann (Jahrb. IV. 81) zuerst als ein Werk Holbeins d. Ä. bezeichnet, ist in den Ausstellungsberichten nicht erwähnt worden; ich halte dasselbe für die Arbeit eines weit schwächeren Meisters. Ob die Signatur $\frac{H}{15}\ \frac{H}{15}$ einer Terpentinprobe widerstehen würde, scheint mir zweifelhaft. Gegen Holbein den Aeltern spricht das „Wulstige" in der Formengebung, da seine Eigenthümlichkeit gerade zu einer straffen Behandlung der Linien und Flächen hinneigt.

Die Handzeichnungen anlangend können die bekannten und auf der Ausstellung viel bewunderten Silberstift-Bildnisse:

Nr. 114-81 Berlin, 198 Donaueschingen, 284 Sigmaringen, 290-92 Weimar, (zu denen die nicht ausgestellten Blätter in Bamberg und Kopenhagen gehören), nunmehr sämmtlich als Werke H. des Aelteren angenommen werden. Vergl. Woltmann Nr. 11. II. (Pietsch Nr. 5, IV. spricht sich allein noch für die Urheberschaft H. d. Jüngern aus).

Auf der Rückseite eines der Berliner Bildnisse des Hans Schwartz befindet sich eine interessante ganz flüchtige Skizze nach einem antiken oder antikisirten Relief, den „Sturz des Phaeton" darstellend; der nackte Phaeton, kopfabwärts von vorn gesehen, erinnert etwas an den Kapaneus der Villa Albani.

Das Blatt aus der Sammlung Malcolm (ehemals Robinson) in London

Nr. 260. Profil-Bildniss des Sigmund Holbein,

mit der Inschrift: 1512 Sigmund holbains maler Hanns | pruder des alten, übereinstimmend mit demselben Profilbildniss der Berliner Sammlung schien mir von sehr zweifelhafter Aechtheit; das Verhältniss zu dem Stich bei Sandrart wird einer nochmaligen Untersuchung bedürfen.

Die schöne Zeichnung des Leipziger Städt. Museums

Nr. 224. Heilige auf Wolken, (Pendant in Frankfurt a/M.)

welche Ambros (Lit. Nr. 8.) für eine Arbeit im Stil M. Schongauers erklärt, halte ich nach wiederholter Prüfung entschieden für eine ächte Arbeit, deren Kopftypen vollkommen mit den Augsburger Katharinenkloster-Bildern übereinstimmen, während allerdings die Technik, Feder und getuschte Schatten von zartester Durchbildung, wohl nirgends wieder so vollendet auftritt.

Die beiden Zeichnungen der Albertina

Nr. 314 und 15. Christus und Maria

stimmen mit den beglaubigten Werken Holbeins nicht überein. — Wie es sich mit den beiden *Ambrosius H.* derselben Sammlung

Nr. 318 und 19. Skizze zu dem Knabenbildniss in Basel und Büste eines Bischofs, (letztere bez. 1515 ⊞)

verhält, ist während der Ausstellung nicht erörtert worden.

2. Hans Holbein der Jüngere. Gemälde der früheren Zeit.

Diese ausserordentlich schwach vertretene Gruppe, besteht aus folgenden Werken.

Nr. 416 a. Tischplatte mit dem Sanct Niemand.

Ueber dieses unmittelbar vor Eröffnung der Ausstellung aufgefundene Werk bringen die Jahrbücher nächstens einen ausführlichen Aufsatz des Entdeckers, Prof. S. Vögelin in Zürich; nach brieflicher Mittheilung desselben steht auch die Herausgabe einer Abbildung bevor. — Der ruinirte Zustand dieses interessanten, beglaubigten Werkes, das für die Jugendarbeiten Holbeins einen charakteristischen Anhaltepunkt gewährt, ist sehr zu beklagen, jedoch hat der Vorstand der züricher Stadtbibliothek mit Recht von einer Restauration abzusehen beschlossen.

Nr. 190 und 91. Die hh. Ursula und Georg; Grossh. Kunsthalle zu Carlsruhe.

Woltmann (Lit. Nr. 11. II.): „ächt und vortrefflich". Es ist mir nicht möglich gewesen, über die Ausführung und die etwas verdächtig aussehende Bezeichung mir ein bestimmtes Urtheil zu bilden. Die Ausdehnung der Restauration, von Eigner's Schüler, von Huber, vermochte ich nicht zu constatiren, und muss mich begnügen, das Fragezeichen neben diese Bilder gestellt zu haben.

Nr. 194. Bildniss eines rothgekleideten jungen Mannes; Grossh. Gemäldegallerie zu Darmstadt,

ist nur von Pietsch (Nr. 5. III.) als ächt erwähnt worden und wird vorläufig noch zu denjenigen Werken zu zählen sein, welche in Ermangelung einer Bezeichnung nicht mit voller Sicherheit dem Hans zugeschrieben werden können, sondern möglicherweise dem *Ambrosius* angehören.

Der Letztere ist nämlich, um diess hier einzuschalten, höchstwahrscheinlich der Urheber des „Bildnisses eines jungen Mannes" in der K. Eremitage zu St. Petersburg (Nr. 466., Woltm. II. 469), da die dargestellte Persönlichkeit, worauf mich Hr. His in Basel aufmerksam machte, und wie ich aus der Vergleichung mit einer mir durch denselben ge-

fälligst übersandten Photographie ersehen habe, dieselbe ist, wie auf der Zeichnung des Ambrosius in Basel, Cat. Nr. 89, bez. AH 15. 17. (Woltm. I. S. 189. II. 442), welche den Kopf etwas mehr nach rechts gewendet zeigt. Ambrosius ist dann aber auch wahrscheinlich Urheber des „Bildnisses des Maler Herbster" bei Mr. Baring in London, vom Jahre 1516, das dem Petersburger Bild sehr nahe steht, nur im Ganzen etwas schülerhafter erscheint.

Das Letztere zeigt den Dargestellten, dessen Hut-Monogramm aus G und F (nicht E) zusammengesetzt ist, vor einer Renaissance-Architektur, deren stark verkürztes Cassetten-Gewölbe an das Bildniss der Frau Meyer von 1516 erinnert, während die perspectivisch gezeichnete Schrifttafel zur Rechten des Kopfes, mit der Inschrift

ETATIS SVE
· XX ·
M. D. XVIII

ähnlich wie bei Amerbach angebracht ist. Die Zeichnung des Kopfes ist fest und individuell, die Schatten bräunlich transparent; die den Schwertgriff haltende rechte Hand wird ebenso von der gemalten Brüstung durchschnitten, wie die Linke des Bürgermeister Meyer. Im Zwickelfeld neben dem Tonnen-Gewölbe befinden sich in Arabesken auswachsende kämpfende Phantasiegestalten mit den eigenthümlich „geschweiften" Umrissen der Holbeinschen Ornamentik; die im Hintergrund sichtbare Architektur (braungelb mit schwarzen Schatten und neapelgelben Lichtstreifen) zeigt einen zinnengekrönten Palast in den Formen der oberitalienischen Frührenaissance. Ein Monogramm des Künstlers findet sich nicht. Die Verwandtschaft zwischen diesem Bilde und dem Herbster und beider Verhältniss zum Darmstädter wird hoffentlich bald durch Vergleichung von Original-Photographien festgestellt werden können.

Nr. 205. Der Tod der Virginia; Dresden,
ist Gegenstand einer Publication von J. Hübner (Illustr. Zeitung 1871. Nr. 1484) geworden, in welcher die Ansicht Woltmann's (Lit. Nr. 11. II.) das Bild sei auf Grund des Monogramms HB dem *Hans Bock* in Basel zuzuschreiben, dahin widerlegt wurde, dass das Monogramm sich als eine spätere Fälschung erwiesen hat, was ich gegen Woltmann's Zweifel (Kunstchronik VII. S. 208) bestätigen konnte (a. a. O. S. 271). Ich kann hier nur wiederholen, dass ich dieses Bild für die Ausführung einer ächt Holbein'schen Zeichnung von anderer Hand halte, dem ein Händler das früher für Holbein's Monogramm gehaltene Zeichen aufgemalt hat. —

Ob, abgesehen von dem Monogramm, aus Uebereinstimmung der Kunstweise an Hans Bock zu denken sei, vermag ich nicht zu beurtheilen.

Nr. 329 a. b. Zwei kleine Medaillon-Bildnisse; bei Frau Bischoff von Altenstern, Wien,

von denen eines eine Wiederholung des sogenannten Selbstbildnisses Holbeins in der ehemaligen Gallerie Gsell (Nr. 208) ist, erwiesen sich als ganz schwache Copien. —

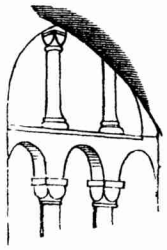
Das Gsell'sche Bild, in der Auction für 830 fl. verkauft, ist keinesfalls ein Selbstporträt des Künstlers, erschien mir jedoch als eine, fast gänzlich ruinirte ächte Arbeit, an welcher nur ein Stückchen der Halskrause unberührt war.*)

Gemälde nach 1526.

Wenn die Gemälde der vorigen Gruppe meist Gegenstände der Discussion waren, so bildeten die nachstehenden vierzehn eine von allen ernsthaft prüfenden Forschern in voller Uebereinstimmung festgehaltene Phalanx unzweifelhafter Zeugnisse für die unverkennbare reife Kunstweise des grossen Meisters. Unvergesslich wird allen Besuchern der Holbein-Ausstellung der Genuss bleiben, den Gisse neben dem Morett, den Norfolk neben dem Guildford bewundern und die unerschöpfliche Anziehungskraft aller dieser ursprünglichen Schöpfungen in immer erneuter

---

*) Zu den Baseler Passions-Gemälden, deren vorzügliche Reproductionen in Braun's Photographien die lebhafteste Anerkennung fanden, bemerke ich bei diesem Anlass, dass Prof. Friedrich Adler's Schrift zur Winckelmannsfeier 1871: „Das Pantheon zu Rom", in welcher das antike Motiv stützender Zwischensäulen im Halbkreisbogen eingehend besprochen wird, mich zu einer Anfrage an den Hrn. Verf. nach dem Vorbild des eigenthümlichen architektonischen Motivs auf der Geisselung



veranlasste. Wie ich aus der mir gütigst zur Einsicht mitgetheilten Zeichnung ersah, ist es die Kirche zu Otmarsheim im Elsass, wo Holbein das (auch im Münster zu Aachen, der Abteikirche zu Essen und St. Maria im Capitol zu Cöln vorkommende) Motiv gesehen und nachgebildet hat.

Betrachtung erfahren zu können. Im Verein mit den herrlichen Windsor-Zeichnungen gaben diese ächten Gemälde einen so mächtigen Eindruck von der Bedeutung Holbeins als Bildnissmaler, dass in der That diese Seite seines Wirkens seine Erfindungsgabe als Componist, die wenn auch nicht in den Originalen doch in der langen Reihe der Braun'schen Photographien nach sämmtlichen Basler Zeichnungen zu bewundern war, in den Schatten stellte. Ja, vor diesen Bildnissen durfte man uneingeschränkt sich dem Eindruck hingeben, dass hier eine der grössten künstlerischen Begabungen, welche je die Hand eines Malers geleitet, durch die schlichte Wiedergabe des individuellen natürlichen Vorbildes Werke von unvergänglichem Werth geschaffen hat.

Es wäre interessant gewesen, vor diesen Bildern mit einem Vertreter der theoretischen Kunstwissenschaft die Berechtigung des Ausspruches zu prüfen, dass diese Bilder jenen „grossen historischen Stil" besitzen sollen, welcher nach den Anschauungen der modernen Aesthetik das höhere Kunstwerk gleichsam legitimirt (vergl. Vischer, III. 677. 708. Carriere II. 277. Woltmann II. 276). — Welches sind denn eigentlich die künstlerischen Eigenthümlichkeiten, die nun gerade an diesen Bildern das „geschichtlich Bedeutsame" offenbaren sollen, wodurch sie für uns sich „zu Geschichtsbildern ausgewachsen" haben? Läge wirklich Holbeins künstlerische Kraft wesentlich darin, dass er diese Gestalten mit dem „Mark des historischen Geistes getränkt"? Könnte wirklich der künstlerische Werth des Morrett wachsen, wenn man in seinem Bildniss einen berühmten Zeitgenossen erblickte, statt des unbekannten Goldschmidts?

Ich habe bei der immer wachsenden Bewunderung vor diesen Werken für ihre eigenthümliche Anziehungskraft keine andere Erklärung zu finden vermocht, als dass uns in diesen Bildern das Leben selbst in seiner unmittelbaren Erscheinung an den einzelnen Individuen dargestellt wird und zwar mit einer Auffassung der geistig belebten organischen, wie der nur stofflich reizenden unorganischen Formen (Costum und Beiwerk), bei welcher die Zeichnung des Meisters uns die Dinge selbst in der feinsten, lebenswahrsten Nachbildung ihres plastischen Gefüges, seine Färbung das klare, von einem lichtvollen Schmelz überhauchte Spiegelbild der Wirklichkeit darbietet. Die „vollendete Geschmacksbildung im Sinne der Renaissance" (Woltmann a. a. O.) wird man m. E. in diesen Bildnissen zwar nicht vermissen, aber auch nicht nachweisen können; die Anordnung und Linienführung ist so überaus schlicht, die Unbefangenheit in dem Anbringen des Nebenwerkes erinnert so wenig an Composition, dass ich an den Werken der reifen Zeit eher die Abwesenheit der unter dem Eindruck der Oberitaliener in die Jugendwerke gekommenen Renaissance-

Architekturen, verkürzten Schrifttafeln u. s. w. bezeichnend finde. Allerdings sind die Proportionen im Sinne der modernen Anschauung von harmonischer menschlicher Körperbildung, die Stellung der Körper und die Faltenzüge in ruhigen und vollen Formen angeordnet; das Alles aber erscheint so überaus natürlich, ist von den Studienzeichnungen so unmittelbar in die Bilder übertragen, dass ich das Compositionsprincip der Renaissance nur wie im Hintergrund dieser schlichten Naturauffassung, wie ein unbewusst waltendes Gefühl des Künstlers wahrnehmen kann, — abgesehen davon, dass wir keineswegs wissen, ob er die gothisch-orientalischen Ecken und Flächen des überreich ornamentirten weiblichen englischen Modecostums gern oder ungern wiedergegeben hat.

Auch dass wir seine Menschen „in den Momenten zu sehen glauben, in welchen sie ihre Persönlichkeit am vollsten einsetzten, ihre entscheidenden Entschlüsse fassten, ihre grossen Thaten vollbrachten“ kann ich bei aller Werthschätzung, den diese Ideen-Association für den in solcher Richtung besonders empfänglichen Beschauer mit sich bringen mag, keineswegs als eine Eigenthümlichkeit der Holbein'schen Auffassung anerkennen. Da der Künstler mit den sichtbaren, und nur mit den sichtbaren Erscheinungsformen des Lebens zu thun hat, kann ein solches Lob sich nur auf die Hervorhebung geistiger Regungen in der dargestellten Persönlichkeit beziehen: sähen wir den Staatsmann im „abgelauschten“ Ausdruck thatkräftiger Entschliessung, den Gelehrten je nach der Richtung seines Wesens eindringend beobachtend oder genial gedankenvoll dargestellt — alles seelische Vorgänge, die sich in den Zügen um Augen, Nase und Mund, in Kopf- und Körperhaltung spiegeln, so mag man dem Künstler zugestehen, dass er nicht nur das charakteristische Aeussere seines Modelles wiedergegeben, sondern durch Auffassung geistig bedeutsamer Züge auch dessen Inneres künstlerisch festgehalten habe. Bei Holbein vermag ich von dieser Steigerung des Eindrucks einer Persönlichkeit Nichts zu bemerken. Je öfter und eingehender wir unbefangenen Blicks seine Bildnisse betrachten, um so deutlicher gewahren wir, wie das Interesse des Künstlers an der charakteristischen treuen Wiedergabe der Gesichtszüge in der ruhigen Haltung des Porträt-Sitzens aufgegangen ist; keine Wendung des Kopfes, kein Strecken oder Beugen des Körpers oder Spiel der Hände, kein Mitwirken des Lichtes um den momentanen Ausdruck eigenthümlich belebter Züge hervorzuheben, sondern die schlichteste, unbestechliche Wiedergabe der Individualität mit alledem was fest geworden ist in der äusseren Bildung. Charakteristik also im höchsten Grade, die man aber, meines Erachtens, nur dann „historischen Stil“ nennen dürfte, wenn man der Natur selber „Stil“ in ihren Bildungen zuschreiben wollte.

Im Einzelnen ist nur Weniges zu bemerken.

Nr. 1. Bärtiger Mann, nach rechts; von 1541

Nr. 2. Bärtiger Mann, von vorn; von 1533, beide bei Hrn. B. Suermondt in Aachen.

Die vorzügliche Erhaltung beider Bilder lässt alle Eigenthümlichkeiten von Holbeins Meisterschaft wahrnehmen, die in dem zwischen beiden liegenden Zeitraum von acht Jahren sich eher gesteigert, als irgendwie nachgelassen hat.

Nr. 111. Georg Gisse, von 1532; Berlin.

Bis auf wenige kenntliche Ausbesserungen und verhältnissmässig unschädliche feine Sprünge vorzüglich erhalten.

In Bezug auf die Persönlichkeit des Dargestellten bemerkt Woltmann, II. 205, dass derselbe ein Baseler gewesen. Gründet sich diess auf andere Vermuthungen als das Vorkommen des Namens in Liestall? Der Brief seines Bruders, den der Dargestellte in Händen hält, und dessen Adresse wohl als Facsimile copirt sein wird, ist nicht in schweizer Deutsch, sondern im niederdeutschen Dialekt („to" statt in oder zu, „myn" statt min, „broder" statt bruder) geschrieben.

Nr. 186. Kaufmann Fallenn (?), von 1533; Braunschweig.

Wurde, sehr mit Unrecht, von den meisten Künstlern angezweifelt, da die rein erhaltenen Hände und das Costum die Aechtheit unzweifelhaft erkennen lassen; leider ist der Kopf gänzlich übermalt.

Nr. 200. Morrett; Dresden.

Ueber das Datum dieses Bildes ist eine bestimmte Vermuthung nirgends ausgesprochen worden,*) und ob dasselbe in den Anfang oder gegen das Ende seiner Dienstzeit als Hofmaler (von 1535—1543) zu setzen sei, wird vorläufig im Ungewissen bleiben müssen. Die unvergleichliche Vollendung und tadellose Erhaltung des Bildes haben bei den Besuchern der Ausstellung immer auf's Neue Bewunderung erregt. Die Glasbedeckung des Bildes hat zu der vorzüglichen Erhaltung der Farbenoberfläche jedenfalls wesentlich beigetragen.

Zu berichtigen ist hier die von Pietsch (Nr. 5. III.) gemachte Angabe: „diess Bild sei viele Jahrzehnte lang in dem Dresdner Catalog als Porträt des Lodovico Moro von Lionardo da Vinci aufgeführt, trotzdem das k. S. Cabinet der Kupferstiche und Handzeichnungen die Originalstudie besessen habe und Hollars Radirung verbreitet gewesen sei" —

*) Waagen, Handbuch, S. 271, sagt entschieden: „1533," aber setzt auch den Guildford, von 1527, und das unholbein'sche Casseler Frauenbild von 1526 (Nr. 50), deren Jahrzahlen er übersehen, in dieses Jahr.

„eine der interessantesten Beiträge zur Geschichte und Charakteristik der officiellen Kennerschaften.“ Thatsächlich ist die zuerst von Rumohr auf Grund von Hollar's Radirung nachgewiesene Urheberschaft Holbeins bereits 1833 als Anmerkung im Gallerie-Catalog (ohne Aenderung der Bezeichnung) angeführt; officiell heisst das Bild „Holbein“ zuerst in J. Hübners Gallerie-Catalog von 1856, während die Erwerbung der Handzeichnung aus der Woodburn'schen Sammlung erst im Jahre 1860 erfolgt ist.

Nr. 203. Die beiden Godsalve, von 1528; Dresden. Sehr gut erhalten.

Nr. 222. Reskymer, Hamptoncourt.

Woltmann Nr. 11, II., welcher dasselbe um das Jahr 1533 datirt, bezeichnet es als ganz gut erhalten, und nur der Reinigung bedürfend; ich fürchte jedoch, dass die schwere braune Uebermalung eine beschädigte Oberfläche verbirgt.

Nr. 263. Männliches Bildniss, bei Mr. J. E. Millais, Historienmaler in London

bildete die „Ueberraschung“ der Holbein-Ausstellung und war das einzige ächte, vorher in der Literatur nicht bekannte Werk des Meisters, das hier zum erstenmal öffentlich gesehen wurde. In der Literatur der Ausstellung, namentlich von Crowe und Woltmann, mit dem verdienten warmen Lob seiner hohen künstlerischen Vollendung beschrieben, ward es allseitig als unzweifelhaft ächt und vortrefflich erhalten anerkannt. Der Zeit nach dürfte es dem Suermondt'schen Bildniss von 1541 nahe stehen. Die Persönlichkeit des Dargestellten kommt unter den Windsorzeichnungen nicht vor.

Ueber die Geschichte des Bildes, welches der National-Gallerie zu London vergeblich (!) zum Ankauf angeboten worden war, und bei diesem Anlass von Hrn. Millais erworben wurde, hatte die Gemahlin des Besitzers die Güte mir mitzutheilen, dass sie auf Grund der auf der Rückseite des Bildes befindlichen Initialen: W. E. P. L. C. die Spur desselben im Besitz einer Familie Cooper in Bramshill, Hampshire, gefunden zu haben glaubte, und versprach mir über die Bestätigung ihrer Vermuthung weitere Mittheilung. — Dieselben Initialen W. E. P. L. C fand ich übrigens auf der Rückseite des prachtvollen Bildnisses von Robert Cheseman im Haag, welches sich demnach mit dem Bild des Hrn. Millais in einem Besitz befunden hat.

Nr. 278. Bildniss der Lady Vaux; Gallerie der Patr. Kunstfreunde, Prag.

Dieses unzweifelhaft ächte, leider durch Putzen stark mitgenommene

Bild, lässt recht deutlich das feste Email der Holbein'schen Farbe erkennen. Namentlich in den Fleischtönen hatte selbst das scharfe Putzwasser, welches das Gold und das Schwarz der Stickereien weggenommen hatte, die bis auf den Grund des Bildes gleichmässige fein-graue Modellirung nicht zu verletzen vermocht. Der Nachweis der dargestellten Persönlichkeit erfolgte erst auf der Holbein-Ausstellung durch Vergleichung mit der dem Bilde genau entsprechenden Windsor-Zeichnung (Woltmann, Nr. 86.), deren Photographie mit ausgestellt war.

Nr. 327. Männliches Bildniss, von 1532; bei Graf Schönborn in Wien.

Für die Persönlichkeit des in diesem köstlichen und wohl erhaltenen Bilde dargestellten Mannes ergab sich kein Anhaltepunkt. Durch die jugendlichen, blühenden Farben, die hier kein trübender Firniss bräunt, war diess Bildniss am meisten geeignet, im Vergleich mit den jugendlichen Köpfen der Dresdner Madonna den Unterschied der Malweise erkennen zu lassen.

Nr. 329. Weibliches Bildniss; bei Graf Lanckoronski, Wien.

Das Gesicht durch Putzen wesentlich beschädigt. Alles Detail, namentlich das Cameen-Medaillon von der wunderbarsten, nur mit Jan van Eycks ähnlichen Arbeiten zu vergleichenden Vollendung. Belehrend für die eigenthümliche Technik der Holbein'schen Vergoldung, indem beim Putzen der mit reliefartigem Email aufgetragene weissgelbliche Vergoldergrund auf den Höhen blossgelegt wurde, so dass nun der ursprünglich nicht beabsichtigte Eindruck weisslicher auf das Gold aufgesetzter Lichter entsteht. Auf der winzigen Camee ist die ganz charakteristische Profilbildung erkennbar, die als ein Typus der ins Romanische idealisirten jugendlich männlichen Köpfe Holbeins angesehen werden darf, und die er hier gewiss in dem Bewusstsein anbrachte, eine ächte „Antike" zu malen.

Nr. 330. Sir Henry Guildford, von 1527; Windsor.

Das ganz eigenthümliche gelbe Colorit des Gesichts, welches, wie Woltmann (II. 182) bemerkt, jedenfalls dem Teint der Persönlichkeit eigenthümlich und auch auf der (mit ausgestellten) Zeichnung aus Windsor zu erkennen war, hat, wenn nicht durch Uebermalung, doch durch Abreiben und Firnissen wesentlich gelitten; der Zustand der jetzt ganz formlos gewordenen Hände zeigt diess auf das Deutlichste. Die auffallend zitterige Schrift des auf den blauen Grund angesiegelten Zettels ist gleichfalls, wie es scheint, übermalt oder erneuert. Eigenthümlich ist die Ausführung des Medaillons am Hut: eine Uhr und eine ganze Gruppe von mechanischen Werkzeugen ist mit unglaublicher Feinheit schwarz, wie Niello, auf die Goldfläche gemalt. Die Feigenblätter des Hintergrundes

haben ein so starkes Relief, dass es leicht sein würde, ein Cliché in Folie davon zu nehmen.

N. 331. Hans von Antwerpen, von 1532; Windsor.

Durch braune Oelfirniss sehr getrübt. — Bei verschiedenen Versuchen, die beschädigte Inschrift zu lesen, glaubte ich statt „Hannsen" eher: „DEm erſamen h . . . rich annarpen (?) upn ſtallhoff to . . ." zu entziffern. Doch möchte ich auch diese Buchstaben nicht garantiren.

Endlich:

Nr. 332. Herzog Norfolk; Windsor.

Trotz der sehr störenden Beschädigungen des Gesichts, welche durch ein unglückseliges Oelen und dadurch bedingtes Anschwellen der ursprünglich feinen Farbenrisse entstanden zu sein scheinen, erwies sich dieses Meisterwerk als eins der besterhaltenen Bilder; weder geputzt, noch (mit Ausnahme der Schrift auf dem grünen Hintergrund) übermalt. Die Feinheit der Zeichnung in dem blassen Gesicht, die überaus charakteristischen mageren Hände des Greises, die wundervolle Behandlung des Stoffes und des Goldschmucks stellen das Bild unmittelbar neben Morett und Gisse und machen es wenig wahrscheinlich, dass es ein anderes „eigentliches Original" gegeben habe. Woltmann vermuthete (II. 345) dass das Original, in der alten Arundel-Sammlung von Vorsterman gestochen, verschollen sei, ist aber hierzu wohl wesentlich durch den Mangel der Inschrift auf dem Windsorbilde veranlasst worden. Da dieselbe jedoch alt und ächt unter einer Uebermalung vorhanden und deutlich so, wie im Catalog der Holbein-Ausstellung abgedruckt, lesbar ist, so scheint mir Alles dafür zu sprechen, dass wir hier das eigentliche Original vor uns haben. Waagens Urtheil: „the head is very delicate in drawing and the hands excellent, but the colouring is unusually dull and heavy for H." (Treasures, III. 430) muss durch die sehr ungünstige Beleuchtung des Bildes an seinem gewöhnlichen Platze in Windsor-Castle veranlasst worden sein.

Die Reihe der ausgestellten Gemälde der reifen Epoche Holbeins ist hiermit erschöpft. Der von Pietsch (Nr. 5. III.) auf der Ausstellung gesehene und sammt dem Colorit bewunderte Southwell aus Florenz war leider nicht vorhanden, und nur durch eine kleine Photographie vertreten. Dagegen war noch unter den Miniaturen ein ächtes Köpfchen von erstem Range:

Nr. 283. Männlicher Kopf mit röthlichem Vollbart; bei Hrn. Cook in Richmond,

unvergleichlich schön ausgeführt, vollkommen übereinstimmend mit den herrlichen fünf ächten Miniaturen der Windsor-Bibliothek und der beste

Probirstein, um die übrigen Holbein genannten Miniaturen als unächt zu kennzeichnen, und zwar:

Nr. 249. Selbstbildniss Holbeins,

Nr. 250. Heinrich VIII; beim Herzog von Buccleugh,

beide jedenfalls als Copien;

Nr. 251. Katharina von Aragon, ebendaselbst,
als Arbeit eines anderen Künstlers;

Nr. 252 und 53. Heinrich VIII. und Johanna Seymour, bei Familie Seymour in London,

als sehr gute alte Copien.

Woltmann (Nr. 11, II.) hält die beiden letzten für wahrscheinlich ächt; Lützow (Nr. 18, S. 350) auch die des Herzogs v. Buccleugh; ich habe aber, namentlich nach dem Besuch der Windsor-Sammlung, den Abstand zwischen den ächten Miniatur-Bildnissen und den vorzüglichsten Arbeiten der Zeitgenossen zu gross gefunden, um die Aechtheit der letztgenannten fünf Bildnisse annehmen zu können.

Ferner hat

Nr. 335. Salomo und die Königin von Saba, Bibliothek zu Windsor-Castle,

allgemein als ein vorzügliches ächtes Werk Anerkennung gefunden. Sicher ist die Composition ächt Holbeinisch und kann in ihrer Verwandtschaft zur italienischen Renaissance wohl als ein „Zeugniss geistiger Verwandtschaft mit Raphael" bezeichnet werden (vergl. Ambros Nr. 8, Woltm. Nr. 11, II), wenn auch die Formengebung in den Figuren selbst mehr an die Schule von Fontainebleau und deren ausserordentlich schlanke Verhältnisse und eigenthümliche, etwas „gestellte" Motive der Bewegung erinnert. Die Ausführung erschien mir etwas ängstlicher und feiner punktirt, als die der ächten Bildnisse, doch wage ich, in Ermangelung anderer zu vergleichender figürlicher Miniaturen und Angesichts der höchst meisterhaften Ausführung, nicht darüber zu urtheilen.

Ich schliesse hieran das Verzeichniss der nicht überall zu sondernden ächten und zweifelhaften, in der Literatur mit Ausnahme der Windsorblätter, fast gar nicht erwähnten

Handzeichnungen

und Copien von solchen.

Nr. 3. Sitzender Landsknecht; bei Hr. Suermondt in Aachen.
Sehr zweifelhaft.

Nr. 6. Kreuzigung; Maximilians-Museum in Augsburg.
Wahrscheinlich ächt.

Nr. 112 und 113. Landsknechte mit Wappen und Landsknecht mit Fahne; k. Kupferstichkabinet, Berlin.

Aecht und ausgezeichnet.

Nr. 182. Dolchscheide mit dem Todtentanz; Schinkel-Museum, Berlin.

Ohne die von Woltmann früher (H. u. s. Z. II. 449) angedeutete Möglichkeit, dass diess Blatt ein mit der Feder nachgezogener Umdruck der baseler Zeichnung derselben Dolchscheide ist, unbedingt auszuschliessen, bin ich doch mehr geneigt, diess Blatt für eine sehr gute alte Copie zu halten. — Woltmann hat sich jetzt (Nr. 11, II.) für die Aechtheit ausgesprochen, ebenso mit grossem Enthusiasmus L. Pietsch (Nr. 5, IV.); dagegen Br. Meyer (Nr. 6, III.), dessen Vermuthung jedoch: das Berliner Ex. sei eine Stecherzeichnung für Chr. v. Mechels Holbein-Werk, unbegreiflich irrig ist; in Mechels Kunstschule, um 1780, kann ein solches Blatt nicht entstanden sein!

Nr. 183. Aermel und Hände zum Porträt des Gisse; Beuth-Schinkel-Museum, Berlin.

In Uebereinstimmung mit Pietsch (Nr. 5, IV.) halte ich diess Blatt für ein Studium nach dem Bilde, wenn auch nicht aus dem vorigen Jahrhundert. Die Veränderung im Arrangement (das Blatt ist aus zwei Stücken zusammengesetzt, die aber auch bei anderer Zusammenstellung nicht mit den Conturen des Originals übereinstimmen) ist mir unerklärlich geblieben.

Nr. 188. Maria mit dem Kinde, von 1520; Museum zu Braunschweig.

Wundervolles, bisher ganz unbekanntes Blatt von der anziehendsten Feinheit der Auffassung, im Typus weit mehr der altdeutschen Schule als der Renaissance nahestehend. Eine photographische Vervielfältigung des vorzüglich erhaltenen Blattes nebst der hübschen Inschrift des alten Besitzers Daniel Lindtmayer (vergl. d. Catalog der Holbein-Ausstellung) wäre sehr erwünscht.

Nr. 201. Zeichnung zum Morett; Dresden.

Dieses herrliche, an Lebendigkeit der Auffassung fast noch das Gemälde übertreffende Blatt, entspricht wohl allein von allen einzeln vorkommenden Blättern den besten Zeichnungen der Windsorsammlung; ob dasselbe, wie Woltmann (H. u. s. Z. II. 170) angiebt, zu dieser Zeichnungs-Sammlung als solcher gehört habe, steht jedoch nicht fest. Die Zeichnung, wie dort gesagt, ist als im Besitz des Earl of Arundel von W. Hollar gestochen, allein die Windsor-Sammlung der Zeichnungen ist wohl überhaupt erst beim Einbinden gleichzeitig mit dem Aufschreiben der Namen (den die Morett-Zeichnung nicht trägt) entstanden.

Nr. 207. Nacktes Kind vom Rücken gesehen; k. Kupferstichsammlung, Dresden.

Dieses erst in neuer Zeit als Holbein bezeichnete, früher L. da Vinci benannte Blatt, des Meisters vollkommen werth, was die feine Beobachtung und treue Wiedergabe lebendiger natürlicher Formen betrifft, zeigt doch in seiner Kunstweise nichts direct an Holbein'sche Zeichnungen Erinnerndes und kann dem Meister höchstens „mit Wahrscheinlichkeit", nicht mit voller Sicherheit zugeschrieben werden.

Nr. 225. Maria mit dem schreitenden Kinde, von 1519; Städt. Museum zu Leipzig.

Nicht wie bei Woltmann (H. u. s. Z. II. 459) aus Versehen gesetzt: „dem Kinde die Brust reichend." In den flattrigen und gekräuselten Linien des Haars und der Gewandung sehr an Hans Baldung Grien erinnernd; durch die Uebereinstimmung mit der baseler Zeichnung Nr. 30 und durch das ächte Monogramm beglaubigt.

Nr. 257. Wilder Mann mit ausgerissenem Baumstamm; bei Herrn J. Malcolm, London.

Aecht und vortrefflich, aus der Zeit der baseler Passion.

Nr. 261. Bildniss der Herzogin von Suffolk; ebendaselbst.

Diese sehr bestechende und während der Ausstellung von Niemand bezweifelte Wiederholung der Windsor-Zeichnung, Woltm. Nr. 48, erwies sich bei genauer Betrachtung als eine äusserst geschickt gemachte Fälschung. Es musste allerdings schon Verdacht erregen, dass überhaupt eines der Naturstudien der Windsor-Sammlung in völlig genauer Wiederholung mit eben solchen Bruchstücken der nur theilweise gezeichneten Stickereien etc. von der Hand des Meisters existiren sollte; bei der genauen Prüfung zeigte sich denn auch unzweifelhaft die Hand des Copisten, der auch die zufälligen Flecke des Originals wiederholte und nur das eingeschriebene Wort „rot" wegliess.

Nr. 262. Costumstudie einer Dame von vorn und hinten (nicht „zwei Damen"); ebendaselbst.

Höchstwahrscheinlich ächt.

Die übrigen 5 Blatt aus der Sammlung des Hrn. Malcolm (früher J. C. Robinson) gehören zu den zweifellos unächten.

Nr. 269 a. Heinrich VIII.; München.

Sehr zweifelhaft, wenigstens nicht in ursprünglicher Holbein'scher Zeichnung erhalten und nicht mit den Windsor-Zeichnungen zu vergleichen.

Nr. 284. Siehe Holbein d. Aeltere.

Nr. 316. Brustbild einer Frau; Albertina.

Sehr zweifelhaft, eher Niederländisch.

Nr. 317. Kampf von Landsknechten; ebendaselbst.

Diese prachtvolle und meisterliche Composition erschien mir in der Ausführung etwas unfreier als Holbeins Federstrich sonst zu sein pflegt, doch will ich aus dieser Beobachtung keinen Zweifel an der Aechtheit ableiten.

Nr. 320. Mahl von Landsknechten, von 1522; ebendaselbst.

Dieses als „Holbeins Schule" ausgestellte Blatt, von Waagen (Kunstdenkmäler in Wien, II. S. 134) für ächt erklärt, ist jedenfalls die äusserst schwache Copie nach einer ächten Zeichnung von der Hand eines Zeichners sehr geringen Ranges.

Nr. 336—350. Sechzehn Blatt der „Windsor-Zeichnungen."

Nicht dankbar genug kann die Liberalität erkannt werden, mit welcher I. M. die Königin von England diesen kostbaren Schatz der Holbein-Ausstellung überlassen hatte. — Neben der sicheren Sonderung der frühen Gruppe des More'schen Familienbildnisses (Nr. 343—50) konnte für die übrigen Blätter eine Zeitfolge nicht festgestellt werden. Unsicher blieb auch das Verhältniss der beiden Exemplare des Sir Thomas Wyatt (Nr. 341). Ich habe mich nicht davon überzeugen können, dass das eine davon „unzweifelhaft" Copie sei, wie Br. Meyer (Nr. 6, III.) ausspricht, wenn auch das eine dem andern an Freiheit und Meisterschaft der Ausführung etwas nachsteht. In der That war es aber vor den Windsor-Zeichnungen überhaupt schwer, kritisch zu vergleichen, so bedeutend war der Eindruck dieser vollendeten Meisterwerke der Bildniss-Zeichnung, welche man nur immer wieder und wieder bewundern konnte, mit der Empfindung, dass allerdings, trotz der unvergleichlichen Vollendung der Gemälde, die Frische des Lebens in diesen Zeichnungen noch sprechender hervortritt.

Haben über einen Theil der vorstehend besprochenen Werke nur Zweifel bezüglich der Aechtheit bestanden, so glaube ich, dass von den übrigen Gemälden und Zeichnungen der Ausstellung keines mehr zu „retten" ist, und lasse in dem Verzeichniss derselben diejenigen Notizen folgen, welche ich zur nähern Bestimmung der als unächt erfundenen Werke zu geben vermag.

Holbein fälschlich zugeschriebene Gemälde.

Nr. 4. Die h. Katharina; St. Annenkirche zu Annaberg.

Das Monogramm dieses Bildes ist vielleicht ·H H· zu lesen; dasselbe hat jedoch, wie auf der Ausstellung auf das Bestimmteste

zu erkennen war, gar Nichts mit Holbein gemein, sondern gehört in die fränkisch-sächsische Schule.

Von Clauss (Nr. 26) mit Unrecht noch der Augsburger Zeit zugeschrieben, während Pietsch (Nr. 5, IV.) diess Bild „nicht mit Zweifeln kränken will, ob es den Vatersnamen mit Recht führt."

Nr. 187. Brustbild eines jungen Mannes; Museum zu Braunschweig.

Niederländische Schule des 17. Jahrhunderts; dünne, schmelzlose Farbe mit grünlichen Schatten.

Nr. 192. Männliches Bildniss; bei Hrn. M. Rehfeld in Constanz.

Keinerlei Aehnlichkeit mit Holbein; über Meister und Schule konnte nichts erörtert werden, die Jahreszahl (15)38 höchstwahrscheinlich ächt. Restaurirt.

Nr. 202. Männliches Brustbild mit der Jahreszahl 1527; Dresden.

Unbekannt. Einige Aehnlichkeit mit dem Vorigen.

Nr. 204. Männliches Bildniss auf dunklem Grund; ebendaselbst.

Unbekannt, deutsch, zwischen 1520 und 50.

Nr. 208. Männliches Brustbild, kleines Medaillon, bei der Königin-Wittwe Maria, Dresden.

Ohne Anspruch auf den Namen Holbein und unbedeutend.

Nr. 209. Weibliches Bildniss; bei Lord Spencer in Dublin.

An diesem mit Holbeins Kunstweise durchaus nicht verwandten, sehr anziehenden und fein aufgefassten Damenbildniss schien mir die Inschrift des Medaillons mit einem männlichen bärtigen Profil, welches die Dargestellte an ihrer Schmuckkette trägt: „BOTZHEIM AET. XXV" auf oberdeutschen Ursprung zu deuten. — Woltmann (Nr. 11, II.) hält es für die Arbeit „eines wohl in der französischen Schule gebildeten Malers, der nach Holbein in der Zeit Eduard VI. in England arbeitete;" auch Pietsch (Nr. 5, IV.) nennt es „so ersichtlich eine französische Arbeit aus der Zeit *Clouet's*, wie jener als ein Holbein bezeichnete, edle rothgekleidete französische Cavalier aus Heinrichs II. oder Karls IX. Tagen in der Kasseler Gallerie" (Nr. 51). Ich gebe diese Bemerkungen weiterer Prüfung anheim.

Nr. 212. Siehe Holbein der Aeltere.

Nr. 213. Bildniss des Hieronymus Sulczer; Gotha.

Nach der Aehnlichkeit mit den beglaubigten Bildern von *Ch. Amberger* war ich geneigt, das lebendige, bräunlich modellirte und ziemlich breit behandelte lebensgrosse Bildniss des in Schwarz und brennendes Roth gekleideten gradausblickenden Mannes diesem Meister zuzuschreiben; (vergl. den Artikel in Meyers Künstler-Lexicon); nach Crowe (Nr. 13, S. 424) erinnert es an *Pens*; denselben Meister vermuthet Pietsch (Nr. 5, IV.).

Auch diess wird also als sicher nicht von Holbein, und noch zweifelhaften Ursprungs zu bezeichnen sein.

Nr. 214 und 215. Männliches und weibliches Bildniss, ebendaselbst; nach Crowe (a. a. O.) an *Herri met de Bles* erinnernd, sind aber, wie Woltmann richtig bemerkt (Nr. 11, II.) von *Bartholomäus Bruyn*, mit dessen zahlreichen beglaubigten Bildern im Museum Wallraf-Richartz zu Cöln (Nr. 356 bis 380 des Catalogs 1869) dieselben vollkommen übereinstimmen.

Nr. 216. Bildniss einer Frau; ebendaselbst.

Sicher nicht von Holbein, aber gänzlich unbekannten Ursprungs.

Nr. 221. Bildniss eines Bürgers und seiner Frau, angeblich Holbeins Aeltern; Hampton Court.

Von Waagen für Holbein d. Jüngern, von Woltmann früher (H. u. s. Z. II. 457) für Holbein d. Aeltern angesprochen, hat dieses Bild auf der Holbein-Ausstellung nicht nur in die Reihe der gänzlich unbekannten Bilder oberdeutschen Ursprungs, sondern auch in den Rang einer „späteren Wiederholung" zurücktreten müssen, da eine unzweifelhaft ursprünglichere Ausführung dieser beiden Bildnisse kurz vor dem Schluss der Ausstellung von Frau Dr. Koppel, geb. Schäufflin in Dresden, welche das Bild aus altem Familienbesitz in Heilbronn erhalten hatte, zur Ausstellung eingesandt wurde. Die alte Bezeichnung im Catalog Karls I.: „— Picture of a German — together with his wife — done by some good German Painter" ist also wiederherzustellen.

Nr. 254. Bildniss der Anna Martoffin, 1528; bei Mr. Frederick Locker, London.

Unbekannt und unbedeutend.

Nr. 264. Männliches Bildniss in Pelz; bei Mr. Frederick Piercy, London.

Gute Arbeit eines unbekannten Meisters um 1520; sehr lebensvolle Auffassung, dünnes durchsichtiges gelbliches Colorit, keinerlei nachweisliche Aehnlichkeit mit bestimmten Meistern oder Schulen.

Nr. 271. Weibl. Bildniss mit rothem Hintergrund; k. Burg-Gallerie, Nürnberg.

Nach Crowe (Nr. 10 S. 424.) an *Antonis Moro* erinnernd; eine nähere Bestimmung des jedenfalls unbekannten und nicht bedeutenden Meisters ward bisher nicht aufgestellt.

Nr. 277. Die Delphische und Cimmerische Sibylle und der Prophet Jesaias; bei Hrn. Reichsritter von Berks in Zám, Ungarn.

Von allen Gemälden der Ausstellung war dieses grosse Bild vielleicht das auch dem weitesten Begriff des „vielseitigen Holbein" am wenigsten entsprechende. Dasselbe gehört aber keineswegs einem „Pinsel des

XVII. Jahrhunderts an", wie es Pietsch bezeichnet (Nr. 5. IV.), noch wie Ambros (Nr. 8), vermuthet einem älteren mittelmässigen Niederländer es ist vielmehr eine treue und, wie ich glaube, aus der Werkstatt des Künstlers hervorgegangene Wiederholung der untern Parthie eines Bildes von *Jan Mostaert* im Museum zu Antwerpen, Nr. 262, mit Hinweglassung zweier Köpfe. Im Original bildet eine Madonna in Wolken den Obertheil des Bildes. Nach dem Catalog des Antwerpner Museums befand sich „ein dem dortigen ähnliches Bild unter Nr. 20, als Quintin Metsys, in der Sammlung des Königs von Holland;" vielleicht dasselbe, welches als Holbein zur Ausstellung gekommen ist. Die auch in der ausgestellten Wiederholung anziehende gekrönte Sibylle findet sich fast genau wiederholt in einem weiblichen Bildniss Mostaerts desselben Museums Nr. 264 mit dem später aufgemalten Wappen der Jacobäa (Jacqueline) von Holland, zu dem ein Gegenstück, männliches Bildniss mit dem ebenfalls aufgemalten Wappen ihres Gatten, des Franck van Borsselen, gehört; beide mit diesen Namen von Cornelis van Noorde gestochen. Eine vierte Wiederholung desselben Bildnisses hierzu in der Beguinenkirche zu Antwerpen.

Nr. 281. Bildniss einer Mutter mit ihrer Tochter von 1564 (!); bei Graf Erwin Nostiz, Prag.

Uebereinstimmend von Ambros, Lützow, Woltmann als *Anton Lucidel von Neufchatel* erkannt; nach Lützow „die nämliche Person in der Gallerie Esterhazy"; demselben Bilde gleichen auch noch mehrere andere Porträts von Lucidel; so das ebenfalls fälschlich Holbein d. J. genannte Bildniss Nr. 278 der Gallerie Nostiz.

Nr. 282. Bildniss eines jungen Mannes mit eisernem Schwertgriff; bei Hrn. Cook, Richmond.

Das überaus vollendete, in altflandrischer Technik ausgeführte Bild aus dem ersten Viertel des 16. Jahrh., von Woltmann (H. u. s. Z. S. 463) noch in Besitz des Hrn. J. C. Robinson, London, gesehen und als zweifelhaft, vielleicht aus Holbeins Baseler Zeit herrührend, bezeichnet, bildete während der Ausstellung eines der anziehendsten Räthsel unter den nicht-Holbein'schen Werken. Die Feinheit der Modellirung in dem stark abgetönten Kopf, die Nachahmung einer eingerahmten Marmor-Täfelung als Grund des Bildes, die unglaublich delicaten Glanzlichter des Schwertgriffes, die harmonisch dunkle Haltung des Ganzen weisen auf einen ausgezeichneten Künstler flandrischer Schule; manches erinnerte an Antonello da Messina; eine bestimmte Vermuthung wurde jedoch von keiner Seite ausgesprochen. Der zur Ausstellung anwesende frühere Besitzer Hr. Robinson behauptete auf das Lebhafteste die Urheberschaft Holbeins des Jüngern und glaubte die Person des Dargestellten in der Berliner Silberstiftzeichnung Nr. 121,

Anton Fugger, gefunden zu haben, ohne jedoch für diese Entdeckung Beistimmung gewinnen zu können.

Nr. 283 a. Bildniss eines bärtigen Mannes von 1534; bei Hr. Sachsenberg in Rosslau.

Unbekannter und sehr geringer Niederländer.

Nr. 288. Erasmus; bei Hr. Dr. Broers in Utrecht.

Eine der allerschwächsten Dutzend-Copien des Dreiviertel-Profil-Bildes.

Nr. 289. Männliches Bildniss; bei der Frau Grossherzogin von Weimar.

Auch dieses Bild ist ohne den geringsten Anlass von einem früheren Besitzer als Holbein d. J. bezeichnet worden; über den Urheber des breit und lebendig in dünnen grau-braunen Tönen und dunkler Schattenwirkung gemalten Bildnisses wurden verschiedene Vermuthungen ausgesprochen. Woltmann (Nr. 11, II.) bezeichnet als den am meisten der Kunstweise verwandten Maler den *Joas van Cleve*; Ambros (Nr. 8) nennt *Christoph Amberger*; nach Crowe soll es an *Frans Hals* erinnern (?). Das jedenfalls meisterliche und interessante Werk, in einer vortrefflichen Photographie von Braun (Musée de Weimar Nr. 61.) publicirt, verdient eine weitere Untersuchung. Eine Stecherzeichnung in Tusche nach einem andern Exemplar desselben Bildes, oder nach demselben Bild mit freier Behandlung des Arrangements, bez.: „*V BERGHE F* 1653,“*) befindet sich in der K. Kupferstichsammlung zu Dresden (photographirt in der demnächst erscheinenden Sammlung von Ch. Braun), auf der Rückseite mit Bleistift bezeichnet: „R v Urbijn Pinx“.

Nr. 333. Bischof Stokesley; Windsor-Castle.

Mit grösster Uebereinstimmung als die Arbeit eines Niederländischen Meisters bezeichnet; Waagens noch in „Handbuch der deutschen und niederl. Malerschulen“ ausgesprochenes Votum für die Aechtheit des Bildes muss auch hier auf der schlechten Beleuchtung des Zimmers in Windsor-Castle beruht haben. Die leblos glatte und kalte Behandlung des Fleisches, die mangelhafte Zeichnung der Hände beseitigt jeden Gedanken an Holbein, dessen Urheberschaft nur vom Correspondenten des „Standard“ (Nr. 19) aufrecht erhalten wird.

Holbein fälschlich zugeschriebene Zeichnungen.

Nr. 184. Madonna in gothischer Einrahmung; Beuth-Schinkel-Museum, Berlin.

Unbekannte deutsche Zeichnung vom Ende des 15 Jahrhunderts.

---

*) Jedenfalls *Matthias* van den Berghe. Eine Kreidezeichnung in derselben Sammlung, das Brustbild eines bärtigen Mannes, bez.: „Aet 61 An 1649 W BERGE“, trägt auf der Rückseite die Inschrift „dit is Joannes van den bergh schilder gēdaen van sijn soon Mattijs van den bergh schilder.“

Nr. 206. Der Sohn des Richters unter der Haut seines Vaters Recht sprechend; K. Kupferstich-Sammlung, Dresden.

Nr. 210. Der Richter der Waisen; Kupferstich-Sammlung der K. Kunstakademie, Düsseldorf.

Die Zusammenstellung dieser beiden Blätter und der in einer Photographie (Nr. 248) ausgestellten Zeichnung des British Museums: „Adonia der Sohn Davids auf dem Stuhl seines Vaters" ergab, dass diese drei (zu einem Cyclus gehörigen?) Entwürfe, wahrscheinlich für Glasmalereien, von einer Hand herrühren, welche nicht Holbeins ist. Bei mancher Aehnlichkeit in Typen, Compositionsweise und technischer Ausführung fehlte diesen Blättern sowohl der lebhaft bewegte „Zug" in der Linienführung von Holbeins dramatischen Compositionen, als das charakteristische markige und schlanke Gepräge der einzelnen Gestalten, wie die Sicherheit der Hand.

Nr. 226. Weibl. Bildniss, Silberstift; Städtisches Museum, Leipzig.

Unbekannt und unbedeutend.

Nr. 254 a. Jugendliches männl. Brustbild, Silberstift, bei Hrn. Frederick Locker, London.

Die Bezeichnung H H 1543 unächt; nach Lützow (Nr. 18 S. 351) eine ältere flandrische Arbeit.

Nr. 255. Kopf eines Königs; bei Hr. J. Malcolm, London.

Meines Erachtens eine moderne Nachahmung.

Nr. 256. Betender zerlumpter Mann; ebendaselbst.

Unbekannter späterer Niederländer. — Beide Blätter wurden von Woltmann früher (H. u. s. Z. II. 462. Samml. Robinson) Holbein dem Vater zugeschrieben.

Nr. 258. Junges Mädchen in Rothstift; ebendaselbst.

Eine Arbeit des 18. Jahrhunderts, wahrscheinlich französisch.

Nr. 259. Kopf eines Mannes in Mütze; ebendaselbst.

Nach Woltmann (a. a. O.) von Holbein d. Jüngern, dem das Blatt jedoch jetzt nicht mehr zugeschrieben werden kann. Interessante und gute Zeichnung eines gleichzeitigen deutschen Meisters. — Das günstige Urtheil von Pietsch (Nr. 5. IV.), welcher die sämmtlichen 8 Blätter des Hr. Malcolm für „unzweifelhaft und meisterlich" erklärt, wollen wir zum Trost des Besitzers nicht unterdrücken.

Nr. 275. Männl. lebensgrosses Brustbild, Kreide; bei Hr. de la Salle, Paris.

Schöne Zeichnung von einem unbekannten gleichzeitigen Meister; die Schattirungen haben eine an Kupferstich erinnernde Regelmässigkeit, welche bei Holbein nie vorkommt.

Nr. 276. Junge Frau, Silber- und Rothstift; ebendaselbst. Unbekannt.

Nr. 322—26. Köpfe; Albertina, Wien.

„Als Repräsentanten einer Reihe dem Meister fälschlich zugeschriebener Zeichnungen zur vergleichenden Beurtheilung ausgestellt", bezeichneten namentlich die zwei letzten Blätter den Typus französischer, sonst Holbein häufig zugeschriebener Bildnisszeichnungen.

Ich kann die vorstehenden Bemerkungen nur mit der Bitte um Ergänzung und Berichtigung abschliessen. Vielleicht noch niemals hat in gleicher Weise wie bei der Holbein-Ausstellung sich der Vortheil gemeinsamer Prüfung, gemeinsamer wissenschaftlicher Beobachtung gezeigt. Wie Vieles auch die „Ergebnisse" noch zu wünschen übrig lassen, diejenigen, welche sich in ernsthafter Weise an der gemeinsamen wissenschaftlichen Arbeit betheiligten, dürfen sich sagen, dass sie die Erkenntniss von dem Schaffen des grossen Meisters, dem die Ausstellung galt, ein gutes Stück gefördert haben und dass mit der gemeinsamen vergleichenden Forschung ein Weg betreten worden ist, auf welchem wir fernere Fortschritte in unserer Wissenschaft mit Zuversicht erhoffen dürfen.

Literatur-Verzeichniss.

(Die Artikel in Zeitschriften sind mit [Z] bezeichnet, die übrigen Aufsätze sind als selbständige Brochuren erschienen. — Bei denjenigen Aufsätzen, welche sich für oder gegen die Originalität des Dresdner Bildes aussprechen, ist die Bemerkung: (Dr. Orig.), (Dr. Copie), etc. beigefügt worden. — Die Reihenfolge ist chronologisch.)

---

1. [Z] Die Holbein-Ausstellung. C. Cl(au)ss. I. 5 Sp. II. 5 Sp. III. 6 Sp.
   Dresdner Journal; Feuill. Nr. 192. 97. 208. 22. Aug. — 9. Sept. 71.
2. [Z] Von der Holbein-Ausstellung in Dresden. — W. Rossmann. 3 Sp. fol.
   Weimarische Zeitung Nr. 198. 24. Aug. 71.
3. [Z] Ein wiederaufgefundenes Meisterwerk Holbeins. — S. Vögelin. I. 6 Sp. II. (Die Züricher Tischplatte.)
   Frankfurter Zeitung; Feuill. Nr. 236. 24. Aug. 71.

4. [Z] Von der Holbein-Ausstellung. A. W(oltmann). 1 Sp. (Enthält die nachstehende Erklärung.)

„Die Unterzeichneten sind übereingekommen zu erklären:

1) Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna ist das unzweifelhaft ächte Originalbild von Hans Holbein des Jüngeren Hand.

2) Im Kopf der Madonna, des Kindes und des Bürgermeisters Meyer auf diesem Bilde sind nicht unerhebliche spätere Retouchen wahrzunehmen, durch welche der ursprüngliche Zustand in den genannten Theilen getrübt ist.

3) Dagegen ist das Dresdner Exemplar der Holbein'schen Madonna eine freie Kopie des Darmstädter Bildes, welche nirgends die Hand Hans Holbeins des Jüngern erkennen lässt.

Dresden, den 5. September 1871.

von Alten. Adolph Bayersdorffer. W. Bode. Th. Gaedertz. Hemsen. Fr. Lippmann. W. Lübke. C. von Lützow. Bruno Meyer. Ludwig Pietsch. M. Thausing. S. Vögelin. A. Woltmann."

National-Zeitung; Feuilleton. Nr. 419. 8. Sept. 71.

5. [Z] Die Holbein-Ausstellung zu Dresden. — L. P(ietsch). I. 4 Sp. II. 6 Sp. III. 4. Sp. IV. 5 Sp. 4°. (Dr. Zeichnung möglicherw. v. Holbein, Malerei nicht.)

Vossische Zeitung. (Berlin) Beilage Nr. 216, 17, 20, 24; 8, 9, 13, 17 Sept. 71. Druckfehlerberichtigung dazu in Nr. 218.

6. [Z] Holbein-Ausstellung in Dresden. — Bruno Meyer.*) I. Der Holbein Congress. 3 Sp. II. Hie Dresden! Hie Darmstadt! 5 Sp. III. Resultate. 5 Sp. (Dr. Copie.)

Allgemeine Zeitung (Augsburg) Beilage Nr. 252, 58, 337; 9. Sept. — 3. Dec. 71.

7. [Z] Die Holbein'sche Madonna. — Herman Grimm. d. d. Lichterfelde 10. Sept. 71. 16 S. 8. (Dr. Original).

Preussische Jahrbücher. (Berlin) XXVIII. Bd. auch als Separatabdruck.

8. [Z] Holbein-Ausstellung. — A. W. Ambros. 9 Sp. (Dr. Orig.)

Neue Freie Presse. (Wien) Feuill. Nr. 2532; 12. Sept 71.

9. [Z] Die Darmstädter Madonna Hans Holbeins und das Dresdner Exemplar. — W. Lübke. 4 Sp. (Dr. Copie).

Schwäbischer Merkur. Schw. Kronik. (Stuttgart) Nr. 216; 13. Sept. 71.

10. [Z] Die Holbeinische Madonna. Ein Referat von E. H(is). 8 Sp. (Dr. Copie).

Basler Nachrichten. Feuill. Nr. 217. 18. (13. 14. Sept. 71.)

11. [Z] Die Holbein-Ausstellung in Dresden. — Alfred Woltmann. I. 8 Sp. II. 9 Sp. (Dr. Copie).

National-Zeitung. Feuill. Nr. 429. 39; 19 — 20. Sept. 71.

---

*) Den Hrn. Verfasser wird es vielleicht interessiren, bei diesem Anlass zu erfahren, dass ihn der Correspondent der Saturday-Review (Nr. 34) als „Herr Meyer — a descendant of the family who kneel in the picture" in die Discussion einführt.

12. [Z] Die Holbein'sche Madonna. — J. S. 5 Sp. (Referat nach Woltmann.)
Süddeutsche Presse. (München) Nr. 216. 17; 14—15. Sept. 71.

13. [Z] Die Holbein-Ausstellung zu Dresden. — J. A. Crowe. 8 S. (Dr. Copie).
Im neuen Reich. (Leipzig) Nr. 37. 15. Sept 71.

14. [Z] Die Holbein-Ausstellung in Dresden. — (S. Vögelin). I. 6 Sp. II. 7 Sp.
Frankfurter Zeitung. Feuilleton Nr. 258, 259; 15. 16. Sept. 71.

15. Die Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden bewiesen von Albert Jansen. Dresden, R. v. Zahn 1871. (Sept.) 31 S. 8°.

16. [Z] Der Holbein-Congress und die Dresdener Madonna. — E. Dobbert. 10 Sp. (Dr. Copie.)
Nordische Presse. (St. Petersburg) Feuill. Nr. 232; 4. [16.] Sept. 71.

17. [Z] Die Holbein-Ausstellung in Dresden. — H. L(ücke). I. 4 Sp. (Dr. Copie.)
Deutsche Allgemeine Zeitung (Leipzig) Feuill. Nr. 219; 20. Sept. 71.

18. [Z] Ergebnisse der Dresdener Holbein-Ausstellung. — C. v. Lützow. Mit 1 Holzschnitt. 7 S. (Dr. Copie; enthält die Erklärung vom 5. Sept. [s. Nr. 4] mit Weglassung der Unterschrift von v. Alten und Hinzufügung von Julius Meyer, K. Woermann und G. Malss.)
Zeitschrift für Bildende Kunst (Leipzig) VI. Jahrg. 22. Sept. 71.

19. [Z] The Holbein Exhibition. (From our own Correspondent.) 2. Sp. gr. fol. (Dr. Wiederholung, nicht ganz von Holbeins Hand).
The Standard. (London) 22. Sept. 71.

20. [Z] Die Dresdener Holbeinausstellung. — L. P(ietsch). I. 4 Sp. (Dr. Copie.)
Schlesische Zeitung (Breslau) Feuill. Nr. 445; 23. Sept. 71.

21. [Z] Reiseskizzen. — K. W(oermann). 3 Sp. (Dr. Copie.)
Hamburgischer Correspondent. Feuill. Nr. 225. 24. Sept. 71.

22. [Z] Russischer Aufsatz. — 1 Sp. (Dr. Copie.)
С-Петербургскія Вѣдомостй (S. Petersburg) Nr. 251; 12. 24. Sept. 71.

23. [Z] Zur Holbein-Frage. — H. L. — W. S. 4 Sp.
Dresdner Anzeiger 5. Beilage Nr. 273. 30. Sept 71.

24. [Z] Noch einmal der Holbeinzwist. 1. Der Schönheitsverlust der Dresdner Madonna. — Alfred Dove. 15 S.
Im neuen Reich. Nr. 39; 29. Sept. 71.

25. [Z] Noch einmal die Holbein-Ausstellung in Dresden. — e —. 4 Sp. (Dr. Copie.)
Deutsche Allgemeine Zeitung. (Leipzig) Feuill. Nr. 229. 1. Oct. 71.

26. [Z] Die Holbein-Ausstellung zu Dresden. — C. C(lauss). 6 Sp.

Leipziger Zeitung. Wissensch. Beilage Nr. 79. 1. Oct. 71.

27. [Z] Zur Holbeinfrage.

„Die Unterzeichneten haben sich zu folgender Erklärung vereinigt.

Wir erkennen in dem Dresdner Exemplar der Maria mit der Familie Meyer von Hans Holbein d. J, trotz einer geringeren Vollendung in den Nebensachen, eine Wiederholung von der Hand des Meisters. Denn nur dieser war im Stande, so freie Veränderungen, und zwar so grosse Verbesserungen in den Hauptsachen zu geben, wie namentlich in der ganzen Raumeintheilung des Bildes und insbesondere der Proportion aller Figuren. Vor Allem aber konnte nur der Meister eine solche Erhöhung der Idealität in Gestalt und Geberde der Figur, in Schönheit und Ausdruck des Kopfes der Maria erreichen, welche weit über das im Darmstädter Exemplar Gegebene hinausgeht, und das Dresdner Bild in der That zu einem Gipfelpunkt deutscher Kunst erhebt, wofür es mit Recht von jeher gegolten hat.

Das Darmstädter Exemplar befindet sich leider in einem Zustande allgemeiner Verdunkelung des Firnissüberzuges und theilweiser Uebermalung, vor dessen Beseitigung eine gründliche Beurtheilung, wie weit dasselbe noch Original sei, unmöglich ist.

Dresden, im September 1871.

A. W. Ambros. H. Bürkner. Lorenz Clasen. L. T. Choulant. Ed. Daege. A. Diethe. A. Ehrhardt. L. Gruner. H. Grüder. A. Hopfgarten. Julius Hübner. Rudolf Lehmann. Gust. Lüderitz. Eduard Magnus. Th. von Oër. C. Peschel. C. G. Pfannschmidt. Friedrich Preller sen. Ludwig Richter. Julius Schnorr von Carolsfeld. Julius Scholtz. Julius Schrader. W. Schurig. D. Simonsohn. F. Thessel."

Dresdner Anzeiger. Nr. 276. 3. Oct. 71. (wiederholt in mehreren Zeitschr.)

28. [Z] Zur Holbein-Frage. — Dr. A. von Zahn. I. 7 Sp. II. 6 Sp. (Dr. Copie.)

Dresdner Journal. Feuill. Nr. 235. 36. 37. 11—13. Oct. 71.

29. [Z] Noch einmal der Holbeinzwist. 2. Ein Wort über den Urheber der Dresdener Madonna. — *v.* 3 S. (Dr. Copie.)

Im neuen Reich. Nr. 40. Octob. 71.

30. Holbeins Madonna in Darmstadt und Dresden. — Dr. C. L(ampe sen.) Leipzig (F. C. W. Vogel) 1871 (14. Oct.) 20 S. 8. (Dr. Orig.)

31. [Z] Dresdner Briefe. — (Robert Waldmüller?) 3 Sp.

Hamburger Correspondent. Feuill. Nr. 243. 15. Oct. 71.

32. [Z] Ein Nachwort in der Holbein-Frage. — Alfred Woltmann. 6 Sp. (Dr. Copie.)

National-Zeitung. Feuill. Nr. 487. 18. Oct. 71.

33. [Z] Allemagne. Correspondance particulière. — Bruno Meyer. I. 5 Sp. II. 5 Sp. (Dr. Copie.)

Journal des Beaux-Arts (Anvers) Nr. 20. 22. 30. Oct. 30. Nov. 71.

34. [Z] The Holbein Exhibition, Dresden. — 3 Sp. (Wie H. Grimm. Nr. 7.)

The Saturday Review. (London) 21. Oct. 71.

35. [Z] Ein letztes Wort zur Holbeinfrage. — Julius Hübner. 9 Sp. (Dr. Original.)
Dresdner Journal. Feuilleton. Nr. 247. 48. 25. 26. Oct. 71.

36. [Z] Ueber die Aechtheitsfrage der Holbein'schen Madonna. Bücherschau. — Bruno Meyer. (Recension über Fechner u. Jansen Aechtheitsfrage.) 20 Sp.
Deutsche Warte. Bd. 1. Heft 10. October 71.

37. [Z] The Holbein Controversy. — E. F. S. Pattison. 4 Sp. (Wie H. Grimm.)
The Academy. Nr. 7. (London.) 1. Nov. 71.

38. [Z] Rückblick auf die Holbein-Ausstellung in Dresden. — C. Schnaase. 8 S. (Dr. Copie.)
Im neuen Reich. Nr. 45; 10. Nov. 71.

39. [Z] Nachlese von der Holbein-Ausstellung. — C. von Lützow 10 S. (Enthält den Bericht von Dr. W. Bode d. d. Dresden, 27. Sept. 71. und das Referat über den Aufsatz von A. v. Zahn.)
Zeitschrift f. bild. Kunst (Leipzig) VII. Bd. 2. Heft. 17. Nov. 71.

40. Der Literarische Streit über die beiden Bilder in Dresden und Darmstadt genannt Madonna des Bürgermeisters Meyer von Professor J. Felsing Kupferstecher etc. Leipzig, Herm. Vogel 1872. (Nov. 71.) 28 S. 8°.

41. Zur Frage der Aechtheit der Holbein'schen Madonna in Dresden. Ein Vortrag gehalten im Wiener Künstlerhause von Eduard Engerth. (Als Manuscript gedruckt). Wien, Gerold (Nov. 1871.) 28 S. 8.

42. The Holbein Madonna. — Charles Eliot Norton. 16 S. 8. (Dr. Copie.) Als Mspt. gedruckt.

43. [Z] Der Streit um die Madonna Holbeins. — G. 5 S.
Christl. Kunstblatt. (Stuttgart) 1. Dec. 71.

44. [Z] Les Madones de Darmstadt et de Dresde. — Henri et Rudolf Lehmann. 4 S. (Dr. Orig.)
Gazette des Beaux-Arts. (Paris) 1. Dec. 71.

45. Gedanken über die auf dem Zwinger zu Dresden stattgehabte Confrontation der Holbein-Bilder von Darmstadt und Dresden. — Eduard Magnus. Berlin, Lange 1871 (Dec.) 15 S. 8. (Dr. Original.)

46. [Z] Silvesterblicke auf ein Kriegsjahr der Kunstforschung. (M. Jordan.) 5 S. (Uebersicht der Literatur der Holbein-Ausstellung. Dr. Copie.)
Im neuen Reich. Nr. 1. 29. Dec. 71.

47. [Z] Der Holbein'sche Madonnenstreit. Mit 2 Holzschnitten in Umriss. J. H(übner). 3 Sp. fol.
Illustr. Zeitung. (Leipzig) 30. Dec. 71.

48. Bericht über das auf der Dresdner Holbein-Ausstellung ausgelegte Album. Mit einigen persönlichen Nebenbemerkungen von Gustav Theodor Fechner. Leipzig; Breitkopf und Härtel, 1872 (April) 45 S. 8°.

49. Hans Holbein der Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer. Von Dr. Th. Gaedertz. Mit 2 Holzschnitten (a. d. Illustr. Zeitung) Lübeck, Bolhoevener. 1872. (Juni) 29 S. gr. 8. (Dr. Copie.)

50. H. Holbein d. J. Art. im Supplement zur 11. Aufl. des Brockhaus'schen Convers.-Lex. I. Leipzig 1872. 1½ S. Bericht über den Holbein-Streit (Dr. Copie.)

Ein vollständiges Exemplar der vorstehend verzeichneten Literatur ist mit den übrigen Akten der Holbein-Ausstellung dem Archiv der K. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft zu Dresden übergeben worden.

Bemerkungen zu Waagens Aufsätzen: „über in Spanien vorhandene Gemälde, Hand-Zeichnungen und Miniaturen."

Von **Dr. Herman Lücke.**

Die nachfolgenden Bemerkungen zu den in der Ueberschrift genannten Aufsätzen (Jahrbücher, 1. Jahrgang, 33, 89, 322, 2. Jahrgang, 1.) ergaben sich mir auf einer dreimonatlichen Reise durch Spanien, bei der ich ausser den Orten, die Waagen besuchte, ausser Burgos, Madrid, Toledo, Sevilla, Cordova, Malaga und Cadix, noch Barcelona, Valencia und Granada kennen lernte. Die Notizen, die ich hier mittheile, beziehen sich ausschliesslich auf Gemälde, die sich an jenen Orten befinden. Sie enthalten ausser einigen abweichenden kritischen Ansichten eine Anzahl thatsächlicher Berichtigungen und eine Reihe von Zusätzen und Ergänzungen, die jedoch auf eine auch nur annähernde Vollständigkeit nicht Anspruch machen.

In Betreff der Nationalgalerie in Madrid ist zunächst einer Neuerung zu gedenken, die dem verwahrlosten Zustand dieser Sammlung endlich Abhilfe verschaffen wird. Seither war dieselbe in den Räumen des Handelsministeriums, des früheren Klosters de la Santa Trinidad, auf das nothdürftigste untergebracht, die Bilder hingen in Corridoren und Zimmern zerstreut, zum Theil im schlechtesten Licht, von Staub förmlich zugedeckt und konnten nur zu den Stunden gesehen werden, wo die Beamten des Ministeriums nicht zugegen waren. Der werthvolle Theil der Sammlung, der allerdings nicht allzu umfänglich ist, soll nun in dem Museo Real, das jetzt seinen früheren Namen Museo del Prado wieder angenommen hat, Aufnahme finden. Die dazu nöthigen baulichen Veränderungen sind im Gange und eine Anzahl Bilder war bereits translocirt.

Von dem neuen Katalog des Museums*), der schon längst ein dringendes Bedürfniss war, ist vor Kurzem der erste Theil erschienen; er um-

*) Catálogo descriptivo é historico del Museo del Prado de Madrid, por Don Pedro de Madrazo. Madrid, 1872.

fasst die italienische und spanische Schule und ist durch die praktische Form der äussern Anordnung und die Genauigkeit der Beschreibungen und der geschichtlichen Angaben ebenso verdienstlich, wie durch die kunstkritischen Bemerkungen, die immer, auch wo sie disputabel erscheinen, künstlerischen Blick und wissenschaftliche Vorurtheilslosigkeit bekunden. Der zweite abschliessende Band wird nach Mittheilung des Verfassers noch vor Ablauf dieses Jahres erscheinen.

Ein Katalog des Sevillaner Museums, den Waagen bei seinem Aufenthalt in Spanien noch vermisste, ist gegenwärtig vorhanden, bietet aber wenig mehr, als eine einfache Nomenclatur (Catálogo de los cuádros y estatuas que existen en la actualidad en el Museo Provincial de Sevilla. 1868).

Bezüglich der kleinen Galerie der Akademie von Cadix macht Waagen die irrthümliche Angabe, dass sich daselbst „gute Bilder des Murillo, Ribera und Alonso Cano“ befänden (Jahrg. 1, 38). Die Galerie besitzt ausser einer Anzahl nicht sehr bedeutender moderner Sachen an werthvollen Bildern nur einige Werke von Zurbaran (der heilige Bruno, acht Mönche — einzeln stehende Figuren —, die vier Evangelisten, San Lorenzo und Johannes der Täufer).

Die Reihenfolge, in der Waagen die einzelnen Schulen und Meister bespricht, behalte ich hier bei.

Werke der altniederländischen Schule.

Der Brunnen des lebendigen Wassers. Von *J. van Eyck.* (Bisher in der Nationalgalerie, jetzt im Museo del Prado.) Mit dem Genter Altarbild hat dieses Werk im ganzen Stil der Erfindung, in der Composition, wie im Typus der Charaktere, die unverkennbarste und zweifelloseste Verwandtschaft. Von der Ausführung behauptet Waagen, dem Urtheil Mündlers beitretend, dass sie weder von Hubert, noch von Johann van Eyck herrühren könne. Die Farbe ist allerdings von der des Genter Bildes, namentlich vom Colorit derjenigen Theile, die dem Hubert zuzuschreiben sind, wesentlich verschieden, sie hat keineswegs die gesättigte Kraft und Tiefe, die man an diesen Theilen bewundert, vielmehr eine gewisse Blässe, einen hellbräunlichen Ton, der jedoch von grosser Feinheit ist und für die Art des Johann van Eyck zu einer bestimmten Periode geradezu charakteristisch genannt werden muss. Die Zeichnung ist durchgehends, besonders auch in dem reichen architektonischen Beiwerk, von ausnehmender Delikatesse, die ganze Behandlung ebenso sicher, als sorgfältig. Eine wesentliche Ungleichheit derselben, die Waagen zu bemerken glaubt und in der sich ihm zwei verschiedene Hände verrathen, war mir nicht erkennbar; nur die Art, wie in den

Köpfen der Engel die weisslichen Lichter ein wenig scharf aufgesetzt sind, könnte etwa für eine leichte Verschiedenheit von der Behandlungsweise des Uebrigen gelten. Im Ganzen ist die Wirkung des Bildes eine sehr harmonische und man wird an der Ansicht von Crowe und Cavalcaselle und Bürger festhalten müssen, die in diesem Werk eine der vorzüglichsten Arbeiten des Jan van Eyck erkennen.

Das Altarbild, welches Waagen (1, 40 fg.) als ein hervorragendes Werk *Rogers van der Weyden* (des „älteren“) bezeichnet, und auf das er meines Wissens zuerst in Deutschland aufmerksam gemacht hat, ist gleichfalls aus der Nationalgalerie nach dem Museo del Prado übergesiedelt; leider konnte ich davon nur den einen Flügel mit der Darstellung der Vertreibung aus dem Paradiese sehen.*) Die Gestalten Adams und Evas lassen in ihrer ziemlich heftigen Bewegung, wie in der scharfen Zeichnung der mageren Formen, die Eigenthümlichkeit Rogers nicht verkennen. Die Farbe ist kräftig, aber ohne eigentliche Wärme.

Die folgenden, mit Angabe der Nummern versehenen Werke gehören sämmtlich dem Museo del Prado an.

Nr. 1046. Die Kreuzabnahme von *Roger van der Weyden.* Von den beiden andern in Spanien vorhandenen Exemplaren dieses berühmten Werkes befindet sich das eine im Escorial, das andre vorläufig noch in der Nationalgalerie. Waagen nimmt bei Besprechung dieser Gemälde eingehend auf die Ergebnisse der archivalischen Forschungen Pincharts Rücksicht und gelangt zu dem Resultate, dass das Bild des Madrider Museums wahrscheinlich ein Werk des Sohnes von Roger, des Peter van der Weyden sei, von welchem Pinchart nachweist, dass er Maler gewesen, von dem aber übrigens genau so wenig bekannt ist, wie von dem Sohn desselben, dem „jüngern“ Roger. Ein so meisterhaftes Werk, wie die Kreuzabnahme des Museums, mit einem völlig dunkeln Namen zu versehn, ist immer bedenklich. Waagen kommt dazu, indem er von der Voraussetzung ausgeht, dass das Bild des Escorial von der Hand Rogers (des „ältern“) herrühre, während vielmehr Alles dafür spricht, dass wir in diesem sowohl, wie in dem ungleich geringeren der Nationalgalerie, Copien von anderer Hand, in dem Bild des Museums aber das Originalwerk des Meisters vor uns haben. Die Farbe ist hier vom gediegensten Impasto, klar und intensiv und bei allem Reichthum von harmonischer Wirkung, der Umriss der Figuren streng und, wie

*) Von den translocirten Bildern war nur eines, die Copie Giulio Romanos nach Raphaels Transfiguration, bereits aufgestellt, die übrigen standen noch, dicht zusammengedrängt, in einem Nebenraum des Museums.

immer bei Roger, nicht ohne Härte. Die Geberde der Magdalena, in der sich das Streben des Meisters nach heftigem Gefühlsausdruck in etwas eckiger Uebertriebenheit äussert, wiederholt sich auf dem nachher zu erwähnenden Bilde der Kreuzigung. Die Replik des Escorial erscheint gegen dieses coloristisch so reizvolle Werk auffällig grau und trocken in der Farbe, die Durchführung ist sehr sorgfältig und die Zeichnung kaum minder bestimmt, als im Original. Das Bild der Nationalgalerie endlich zeigt eine zwar kräftigere, aber sehr dumpfe und schwere Färbung und steht in der ganzen Art der Behandlung gegen die vorige Copie entschieden zurück. (Beide Copieen sind jedenfalls früheren Datums, als die mit der Jahreszahl 1488 bezeichnete Replik im Berliner Museum.)

Nr. 466. Die Kreuzigung von *Roger van der Weyden* stimmt in der Grösse, wie in der Composition genau mit dem Bild der Dresdener Galerie, Nr. 1718, überein; kräftiger im Kolorit und energischer im Ausdruck, ist sie jedenfalls als das Original des Dresdener Exemplars zu betrachten.

Mit dem Bild Nr. 1491, das Waagen als ein feines und edles Werk des *Gerard David* bezeichnet, „eine Maria, welche das Kind auf dem Arme hält", ist offenbar Nr. 429 gemeint. Dieses kleine, höchst werthvolle Gemälde, welches man früher sonderbarer Weise für einen Lucas von Leyden hielt, hängt jetzt unter Memlings Namen in dem ovalen Tribünenraum des Museums an sehr hervorragender Stelle, unmittelbar neben Raphaels Madonna mit dem Fisch. — Die Maria (halbe Figur), mit dem Kind auf dem Arm, welches einen Rosenkranz hält, ist inmitten einer gothisch verzierten Fensterumrahmung dargestellt, auf der Brüstung vorn ein Blumenstock und ein Buch, im Hintergrund rechts ein kleines Stück Landschaft. Der überaus milde und tiefe Ton des Kolorits, der weiche, sammetartige Glanz und die feine Glätte desselben sprechen lebhaft für die Urheberschaft Gerard Davids; auch in den kurzen Proportionen der Madonnenfigur und in der auffälligen Grösse des Kopfes erkennt man Eigenheiten dieses Meisters. Sehr wirkungsvoll und von echt malerischem Reiz ist der Contrast des dunkelgrünen Gewands der Madonna gegen den hellen Hintergrund des Himmels und der Landschaft. Der Ausdruck des Kindes hat etwas Unlebendiges, um so ansprechender ist das Madonnengesicht, dessen milde Anmuth in der coloristischen Stimmung des Ganzen wiederklingt.

Das merkwürdige Bild Nr. 427 hat die Willkür der wunderlichsten Benennungen zu erdulden gehabt. Von Martin Schön, unter welcher Bezeichnung es Passavant kennen lernte, wurde es später auf Quentin Metsys umgetauft, dessen Name so oft in Fällen schlimmer Rathlosigkeit

hat herhalten müssen. Das Bild stellt unter drei in spätgothischem Stil verzierten Bögen die Gestalten Christi, der Maria und Johannes des Täufers in halber, fast lebensgrosser Figur dar, in dem Rund über dem mittleren Bogen einen Engel in gleichfalls halber Figur, aber kleinerem Maassstab. Sämmtliche Gestalten haben ihre Vorbilder im Genter Altarwerk und weichen von den entsprechenden Figuren desselben nur in Einzelheiten ab. Der Christus des Madrider Bildes ist ohne Tiara, der etwas ausdruckslosen linken Hand fehlt das Scepter, während die segnende Geberde der rechten ganz die nämliche ist, wie in dem Genter Gemälde, die grosse Agraffe des Mantels ist von anderer Form. Maria trägt eine kleinere Krone und hält die Hände betend vor die Brust. Bei Johannes ist die deutende Bewegung der rechten Hand ziemlich dieselbe, wie in dem Genter Bild, die linke ist an die Brust gelegt, der Mantel ohne Verzierung. In dem Engel, der ein Notenblatt in der Hand hält, ist der Engel der Verkündigung nicht besonders glücklich als Muster benutzt; man sieht sogleich, dass die Gestalt für den Platz, den sie einnimmt, nicht ursprünglich gedacht ist, ihre seitliche Wendung erscheint unmotivirt, das Notenblatt nur wie ein Behelf, und die Einfügung in das Rund hat eine Gezwungenheit, von der auch die Anordnung der andern Gestalten nicht völlig frei ist. Typus und Charakter der Köpfe sind treu und mit lebendigem Verständniss wiedergegeben, die Farbe ist, wie auch Waagen hervorhebt, von erstaunlicher Wärme und Kraft und die Ausführung von grosser Gediegenheit. Waagen schreibt das Bild „einem sehr tüchtigen Meister am Ende des 15. Jahrhunderts“ zu, während es Passavant (Die christliche Kunst in Spanien, S. 139) sehr bestimmt als ein Werk Bernhards von Orley bezeichnet. Mir ist in hohem Grade wahrscheinlich, dass der Schüler dieses Meisters, *Michel van Coxcien*, der für Philipp II. von Spanien die treffliche Copie des ganzen Genter Altarwerks*) malte, auch der Urheber dieses Bildes gewesen; in der Kraft des Colorits kommt es jener Copie vollkommen gleich, in der Zeichnung ist es vielleicht noch strenger. Jedenfalls wäre es, wie jene, in die frühere Zeit des Künstlers zu setzen. — Besonders lehrreich ist dieses Bild als ein Beispiel jener freien Copien, die in der Kunstgeschichte hie und da auftauchen und die Kritik leicht in Verlegenheit bringen. Nicht selten hat man sich früher in der Nachahmung und Benutzung geschätzter Werke Freiheiten gestattet, die jetzt gegen die künstlerische Sitte verstossen würden und uns fast

*) Die Theile dieser Copie sind jetzt bekanntlich zerstreut. Im Berliner Museum: Christus und das apokalyptische Lamm, in der alten Münchener Pinakothek: Maria und Johannes, das Uebrige als Ergänzung des Eyckschen Altars in St. Bavon zu Gent.

pietätlos erscheinen. In dem vorliegenden Fall kann darüber kein Zweifel bestehn, dass die Abänderungen des Originals nicht von seinem Urheber ausgingen. Dass das Bild von einem der van Eycks herrühren könne, daran ist nicht zu denken, aber die ganze compilatorische Art der Anordnung beweist auch, dass der Copie nicht ein andres Gemälde oder ein Entwurf jener Meister zu Grunde gelegen.

Nr. 493. Anbetung der Könige, im Museum noch jetzt als Lucas von Leyden bezeichnet, von Waagen mit Recht dem *Herri met de Bles* zugeschrieben. — Das Käuzchen, die Signatur des Meisters, fehlt nicht, es befindet sich, allerdings schwer erkennbar, rechts in einer Nische des Mauerwerks. Eine Replik des Bildes besitzt die alte Pinakothek in München (Nr. 91 der Cabinete).

Nr. 1011. Maria mit dem Kind an der Brust. Waagen rückt das Bild von Quentin Metsys, für den es entschieden zu gering ist, auf *Jan Metsys* herab. Hart in der Zeichnung und sehr grau im Colorit; von recht auffälliger Vertracktheit die linke Hand der Madonna, deren vierter Finger gewaltsam über den dritten gezwängt ist.

Die beiden Bilder von *Marinus (Seeuw) van Reymerswalen*, die das Museum besitzt, sind mit Inschriften versehn: das eine, der Geldwechsler mit seiner Frau, ist bezeichnet: Reymerswale Marinus me fecit 1538, und das andre, der heilige Hieronymus: Marinus fecit 1521. — Vom letztern befindet sich eine von Waagen nicht erwähnte Wiederholung in der Akademie San Fernando zu Madrid, die nur wenige und sehr nebensächliche Abweichungen zeigt, mit der Inschrift: Opus Marini de Reymerswale a. 1535. Dieses Bild ist wärmer in der Farbe und feiner behandelt, als jenes frühere.

Zu dem fein ausgeführten Bild von *Mabuse*, Nr. 457, welches die italienisirende Richtung des Meisters sehr zierlich repräsentirt, wäre noch eine von Waagen nicht erwähnte Madonna in der niederländischen Art des Meisters (Nr. 1019) hinzuzufügen und zu dem Bilde von *Hemessen*, Nr. 688 (Maria mit dem Kind) noch Nr. 1042, der Dorfchirurg, der früher für einen Quentin Metsys galt, wahrscheinlich aber auch von Hemessen herrührt.

Bezüglich zwei andrer hier nachzutragender Werke der altniederländischen Schule in den Kathedralen von Burgos (Capilla del Condestabile) und Granada (Capilla Real) verweise ich auf Passavant, a. a. O. S. 132. Ebenda wird auch eines interessanten Bildes in der Sacristei des Chors der Kathedrale von Sevilla erwähnt, welches Waagen nicht gesehn. Es ist eine Pieta (halbe Figuren unter Lebensgrösse) und wird dort für ein Werk des Morales (1500—1586) ausgegeben, obschon

Bermudes*) bemerkt, dass es wahrscheinlich älteren Datums sei. Das Bild ist offenbar niederländischen Ursprungs und erinnert in Zeichnung und Farbe, namentlich auch in der heftig schmerzlichen Geberde, mit welcher Maria den in ihrem Schoss liegenden Leichnam Christi umfasst, sehr entschieden an die Art Rogers van der Weyde. Passavant schreibt es dem „jüngeren" Roger zu.

Ein kleines, sehr bemerkenswerthes Bild, das mich inmitten wunderlicher, modern spanischer Malereien wohlvertraut anblickte, ist die Darstellung des Todes der Maria, gleichfalls in der Kathedrale von Sevilla (Sacristia de los calices), die weder bei Waagen noch bei Passavant Erwähnung gefunden und auch von Bermudes nicht genannt wird. Die Composition des Bildes ist vollkommen dieselbe, wie in dem bekannten, jenen Gegenstand darstellenden Kupferstich *Martin Schongauers.* (Bartsch 33). Maria ruht in einem Himmelbett, dessen grüner Vorhang an der linken Seite aufgerafft ist, während er auf der rechten lang herabfällt; eine grüne Decke, die über die Entschlafene gebreitet ist, reicht in scharf gebrochenen Falten bis auf den schmalen Untersatz des Bettes herab. Von der Rechten nimmt Johannes die Kerze aus der Hand der Jungfrau, ein Apostel ihm zur Seite hält den Sprengwedel. Vorn links, in trefflicher Gruppe, knien zwei andre Apostel, in einem Gebetbuch lesend, das der Maria zu Füssen auf dem Bettrand liegt; der eine, an die Schulter des andern gelehnt und im Rücken desselben einen langen Kreuzstab haltend, führt mit der Linken ein Brillenglas dicht über die Zeilen des Buchs und ist, wie sein Genosse, ganz in das Lesen der heiligen Worte vertieft. Die übrigen Apostel umgeben das Bett der Todten in andächtiger Trauer. Im Vordergrund rechts steht ein hoher Leuchter im Renaissancestil, mit brennender Kerze. — Die Characteristik der Figuren ist zwar nicht von der nämlichen Schärfe und Lebendigkeit, wie im Stich, aber im Ganzen bestimmt und ausdrucksvoll, das Colorit von sorgfältiger Behandlung, etwas kühl in der Gesammthaltung, aber nicht ohne Kraft. Jedenfalls gehört das tüchtige Werk unter die nicht geringe Zahl von Bildern, die von Schülern oder Nachahmern Schongauers nach dessen Kupferstichen ausgeführt wurden. Eine Bezeichnung ist nicht vorhanden; das ganze, auf Holz gemalte Bild ist trefflich erhalten. (h. 58 Cent., br. 40 Cent.). — In der Composition völlig verschieden von diesem Bild ist das früher im Besitz des Herrn Beaucousin zu Paris, jetzt in der Nationalgallerie zu London (Nr. 658) befindliche Bild vom Tod der Maria, das Crowe

*) Descripsion artistica de la Catedral de Sevilla, S. 30.

und Cavalcaselle*) zuerst dem Martin Schongauer zuwiesen, und das Waagen**) als eines der schönsten seiner Werke bezeichnet. Die Gazette des Beaux-Arts vom Jahr 1859 (III. zu S. 324 ff.) enthält einen Stich nach diesem Gemälde. Eine vorzügliche Copie des letzteren besitzt die Gallerie Sciarra in Rom,***) von welcher Förster (Gesch. der deutschen Kunst, 2. 196) irrthümlicher Weise annimmt, dass sie mit dem Kupferstich Schongauers übereinstimme.

Bilder der italienischen Schule.****)

Das schöne Bild einer heiligen Familie (Nr. 778), welches früher Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde, ist in dem neuen Katalog seinem wahren Urheber, dem *Luini* zurückgegeben, als dessen Werk es von Waagen, wie schon von Passavant u. A. bezeichnet wurde. Die Vorzüge des Meisters zeigen sich hier in aller Vollkommenheit, auch die Composition, die räumliche Anordnung der Gestalten und die Linienführung, die Luini zuweilen vernachlässigt, sind von seltener Anmuth; nichts Graziöseres kann gedacht werden, als die Gruppe des Christuskindes und des kleinen Johannes, die sich zwischen den geöffneten Armen der Jungfrau liebkosend umfassen. Von dieser schon frühzeitig, namentlich von Niederländern, häufig copirten Gruppe besitzt das Madrider Museum gleichfalls eine Copie (Nr. 739), die bisher dem Cesare da Sesto zugeschrieben wurde, für den sie jedoch, wie Waagen mit Recht bemerkt, von zu warmer und feiner Färbung ist. Vielleicht ist das Bild, das hinter dem Originale allerdings wesentlich zurücksteht und in der Modellirung etwas Verschwommenes hat, eine Reproduction von Luini selbst, als welche es im Catalog angeführt wird. Ein andres Bild, Salome mit dem Haupt des Johannes (Nr. 799), eine Wiederholung des bekannten Bildes von Luini in der Tribüne der Uffizien, wird im Catalog gleichfalls diesem Meister beigemessen, obschon es wegen der Härte der Zeichnung und der ziemlich schweren Farbe für eine wahrscheinlich alte Copie zu halten ist.

---

*) The early flemish painters, p. 324.

**) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, I. S. 177.

***) Vergl. Burckhardt, Cicerone. 2. Aufl. S. 857.

****) Die Bilder, bei denen keine Ortsbezeichnung angegeben ist, befinden sich im Museo del Prado. In dem erwähnten Catalog ist eine neue Nummerirung derselben eingeführt, der Index stellt sie mit der früheren zusammen. In Rücksicht auf die Waagen'schen Aufsätze ist hier die alte Nummerirung beibehalten.

Von zwei andern, mit dem Namen Leonardo's bezeichneten Bildern erinnert das eine in der Sacristei der Kathedrale zu Granada, Nuestra Señora del socorro, zugleich an *Lorenzo di Credi* und *Salaino*, welchem letztern es von Passavant zugeschrieben wird. Das andre Bild ist eine büssende Magdalena (halbe Figur) in der Kathedrale von Burgos (Kapelle Condestabile); der um die Hüften nur leicht mit einem Felle bekleidete Körper ist von weichen und vollen Formen und sorgfältig modellirt, die Carnation warm, in einem gelblichen Ton. Die Behandlungsweise, die im Ganzen den Charakter der Schule Leonardo's trägt, findet Passavant in der Art *Giovanni Pedrini's*.

Nr. 689. Christus mit dem Kreuz, von *Sebastian del Piombo*; Bruststück, nur den linken Arm mit umfassend, auf Schiefer gemalt; das Gewand grünlich, die Farbe im Ganzen von dunklem Ton, schwer in den Schatten, theilweis durch Verputzen beschädigt. Der Ausdruck und die sculpturale Härte der Formen zeigt die Nachahmung Michelangelo's schon dicht an der Gränze des Manieristischen. Waagen und der neue Catalog halten das Bild für eine Copie nach Sebastian, während es Crowe und Cavalcaselle als ein Originalwerk desselben betrachten. — Ein bedeutendes Werk mit überlebensgrossen Figuren in der Kathedrale von Burgos (Capilla de la Presentacion), Maria sitzend, zur Seite das Christuskind stehend mit segnender Geberde, über ihr zwei Engel mit der Krone, das Ganze von Michelangeleskem Charakter, wird von R. Ford (Handbook for travellers in Spain, S. 9) und von Waagen wohl mit Recht dem Sebastian del Piombo zugeschrieben.

Andrea del Sarto. Ausser den drei unzweifelhaft echten Werken dieses Meisters, der grossen heiligen Familie mit dem Erzengel (Nr. 772), dem schönen Porträt der Lucretia del Fede (Nr. 664), und dem Opfer Abrahams (Nr. 837) besitzt das Museum noch eine Anzahl anderer Bilder, die auf den Namen Andrea's nur in bedingtem Sinne Anspruch haben. Eine Maria mit dem Kind, dem kleinen Johannes und zwei Engeln (Nr. 681) zeigt in den Typen und im allgemeinen coloristischen Geschmack die Merkmale seiner Schule; in der Ausführung geht das Flüssige der Behandlungsweise des Meisters in's Zerfliessende über. Waagen will auch die Composition, die allerdings wenig „Architektonisches" hat, dem Andrea absprechen; nach Crowe und Cavalcaselle (Hist. of painting in Italy, III. 584) ist jedoch in London das Original des Meisters vorhanden, im Besitz des Marquis von Hertford. Die Replik, Nr. 911, ist noch schwächer, flau und verblasen im Colorit. Ein besseres Werk aus der Schule Andrea's ist die Maria mit dem Kind, Nr. 871, während die Copie nach der Madonna der Gallerie Barberini in Rom (Nr. 788) sehr

manieristisch erscheint, bunt, trocken und hart in der Malerei und jedenfalls der italienischen Verfallzeit angehört. Die drei zuletzt genannten Bilder sind von Waagen nicht erwähnt.

Raphael. Nr. 784. Die Kreuztragung. So mächtig die Wirkung dieses Bildes ist durch die dramatische Kühnheit der Composition, die Gewalt der Zeichnung und vor Allem durch die Grösse der Charakteristik im Kopfe Christi und in der Geberde der Mutter, die farbige Gesammterscheinung des Werkes macht sofort einen eigenthümlich befremdenden Eindruck. Durch mehrfache Restaurationen hat es nicht unerheblich gelitten, und gewiss war das noch immer eminent kräftige Colorit ursprünglich harmonischer, als jetzt. Eine gewisse Härte der Farbenkontraste, die durch die Schärfe der Umrisse noch auffälliger wird, ist dem Bilde jedoch offenbar von vornherein eigen gewesen; die Schatten haben meist einen schweren dunkeln Ton, die Lichter häufig einen kühlen, weisslichen Glanz. Dass Raphael selbst nur einen Theil des Bildes, die Gruppe Christi und der Frauen, und auch diese nicht ganz ausgeführt hat, darf mit Bestimmtheit behauptet werden. Der gebrochene Ton der bläulich grauen Farbe, in welcher die Gewänder Christi und der Mutter, nur leise nüancirt, übereinstimmen, ist von wunderbar ernster und feierlicher Wirkung; das Antlitz Christi, in dem ergreifenden Ausdruck erhabenen Leidens das Bedeutendste des ganzen Gemäldes, ist auch meisterlich im Colorit, der Kopf der Maria dagegen von einem gleichmässig bräunlichen Bronceton und ohne eigentlich coloristisches Leben. Das purpurrothe Gewand der Magdalena sticht aus der schön gestimmten Farbengruppe dieses mittleren Theils der Composition ziemlich scharf hervor. Der Intention nach vorzüglich und sehr characteristisch ist die unruhig flammige Färbung der musculösen Gestalt des Henkers vorn, doppelt wirksam im Gegensatz zu dem tiefernsten Colorit der Hauptfiguren und dem Dunkel des Hintergrunds; die Ausführung fällt ins Grelle und Derbe, die Fleischpartien, die nackten Beine und der linke Arm, haben jenen kühlen röthlichen Ton, der sogleich an die Palette Giulio Romanos erinnert. Dieser hat denn auch jedenfalls einen bedeutenden Antheil an dem Bilde, das in der Zeit zwischen 1517 und 18 entstand, wo Raphael selbst zur vollständigen Ausführung eines so umfänglichen Werkes nicht mehr Musse hatte. Die Vorzüge auch dessen, was darin auf Rechnung des Schülers kommt, erkennt man aber deutlich, wenn man das Bild mit der unmittelbar daneben hängenden Copie Giulio Romano's nach der Transfiguration vergleicht, einer kalten und bunten Malerei, in der von dem Kunstgefühl Raphaels so gut wie nichts mehr vorhanden ist. Im Ganzen bleibt das Spasimo, auch in den vom Meister nicht selbst, aber nach

seiner Vorschrift und unter seiner Aufsicht ausgeführten Theilen, ein imposantes Beispiel jenes markigen und kühnen Colorits, das für Raphaels letzte Periode bezeichnend ist und mit der grandiosen Mächtigkeit der Formen, zu der sein Stil sich auf diesem letzten Höhepunkte entfaltete, im innersten Einklang steht. Es zeigt dieses Werk in sehr prägnanter Weise, wie entschieden Raphael in jener Zeit auch auf starke, spezifisch coloristische Wirkungen ausging.

Nr. 726. La Perla. Die Ausführung des unter diesem Namen berühmten Bildes wird von Waagen nach Passavant's Vorgang dem Giulio Romano vollständig und mit voller Bestimmtheit zugeschrieben; nach Madrazo's Ansicht (Katalog S. 192) lässt sich wenigstens nicht verkennen, dass Giulio an der Ausführung betheiligt gewesen. — Die Erfindung ist vollendet raphaelisch, aber auch die Art, wie sie verwirklicht erscheint, trägt fast in Allem, wie mich dünkt, das Gepräge des Ursprünglichen. Eine geistige Anmuth und Heiterkeit ist durch die ganze Darstellung verbreitet, die wohl nur aus der Hand Raphaels selbst so rein in das Werk übergehn konnte; auch in denjenigen früheren Werken Giulio's, in denen er dem Meister am nächsten kommt, möchte die Grazie dieses Bildes schwerlich erreicht sein. Das Colorit erscheint mir von entschieden höherer Qualität, als das Urtheil der Vorhergenannten zugibt. Im Vergleich zu der mächtigen Leuchtkraft und Intensivität der Farbe, mit der die Madonna del Pesce in dem benachbarten Raum über die ganze Umgebung triumphirt, hat es einen leichteren, aber dennoch sehr gediegenen Glanz, der grossartigen Einfachheit gegenüber, mit welcher dort die Localfarbe wirkt, erscheint es reicher, mannigfaltiger durch Lasuren nüancirt. Die Verschmelzung der Töne ist von einer Feinheit, welche die Kraft der Farbe nicht alterirt. Venezianische Einflüsse sind nicht zu verkennen und namentlich der blaue, von röthlich schimmernden Streifen durchzogene Himmel des Hintergrundes ist von Tizianischem Lüstre. Die Schatten sind etwas dunkel, und durch Verputzen und Restauriren hat das Bild während seines Aufenthalts in Paris an manchen Stellen nicht wenig gelitten. Bringen wir dies mit in Anschlag, so werden wir mit um so grösserer Zuversicht die Ausführung des kostbaren Werks in allen wesentlichen Theilen Raphael selbst beimessen können. — Nach den Erörterungen Reumont's in diesen Jahrbüchern (Jahrgang 2, 250 ff.) hat man die Perla für dasjenige Bild zu halten, von dem Vasari (Lemonnier'sche Ausg. VIII. 32.) sagt, dass es Raphael für die Grafen von Canossa malte. Vasari fügt dann hinzu: „Das Bild stellt eine schöne Natività dar, mit einer Morgenröthe (jene röthlichen Streifen des Himmels), die sehr gerühmt wird, gleichwie die h. Anna, ja das ganze Werk, das

man nicht höher preisen kann, als indem man sagt, dass es von der Hand Raphaels von Urbino ist.“ — In der Madonna della Gatta im Museum von Neapel hat Giulio Romano die Perla in seine spätere rohe Manier übertragen und durch verschiedene Zusätze, nach Burckhardt's Worten, förmlich profanirt. Diese künstlerische Sünde müsste um so gröber erscheinen, wenn er in früherer Zeit bei der Ausführung des edeln Werkes betheiligt gewesen.

Nr. 794. La sagra familia de la Rosa. Der ganze untere Theil des Bildes, der linke Fuss des Christuskindes und die Brüstung mit der darauf liegenden Rose, nach der das Gemälde benannt ist, wurde von moderner Hand angefügt. Brüstung und Rose fehlen auf den übrigen Exemplaren der Composition, von denen das eine, von Giulio Romano gemalte, die Munro'sche Sammlung in London, ein zweites die Dresdner Galerie, drei andre das Provinzialmuseum von Valladolid besitzt. Die Behandlung bei dem Madrider Bild ist ausserordentlich leicht und frei, der Farbenauftrag ziemlich dünn; der hellbräunliche Ton des Ganzen war ursprünglich jedenfalls noch lichter. So meisterlich aber der Pinsel geführt ist, das Flache des Vortrags und eine gewisse Trockenheit der Farbe lassen gleichwohl an der technischen Urheberschaft Raphaels zweifeln. Wahrscheinlich wurde das Bild im Atelier des Meisters nach seinem Entwurf und unter seiner Aufsicht ausgeführt, ob von Raphaello dal Colle, wie Waagen glaubt, bleibe dahingestellt. Der Catalog bezeichnet das Gemälde als ein Werk Raphaels.

Nr. 723. La sagra familia del Agnus Dei. Mit noch grösserer Sicherheit, als bei dem vorigen Bild, lässt sich bei diesem behaupten, dass Raphael mit der Ausführung nichts zu thun gehabt. Obschon mit seinem Namen bezeichnet, trägt es doch keineswegs die künstlerische Signatur seiner Hand. Die Farbe des äusserst fleissig durchgeführten Bildes hat etwas Kaltes, Glattes und Schillerndes, und in der Zeichnung ist der Entwurf des Meisters, der dem Bilde zu Grunde gelegen, nicht überall mit geistiger Treue festgehalten; eine gewisse unraphaelische Eleganz macht sich in der Gestalt der Maria, besonders in der herabhängenden Hand derselben bemerklich. Waagen und Passavant halten das Bild für eine Arbeit Francesco Penni's, während der Catalog merkwürdiger Weise an der Autorschaft Raphaels festhält. Das Landschaftliche ist vielleicht von Giovanni da Udine. Die Madonna della Lucertola im Palast Pitti, gewöhnlich dem Giulio Romano zugeschrieben, nach Mündler das Werk eines Niederländers, ist eine Wiederholung dieses Madrider Bildes von geringerem Werth.

Unter der Reihe der venezianischen Bilder lässt Waagen ein

Werk *Giovanni Bellini's* (Nr. 665) unerwähnt. Es stellt die Madonna mit dem Kind zwischen zwei heiligen Frauen dar (halbe Figuren) und ist bezeichnet: Joannes Bellinus p. Zur Rechten der Madonna, deren blauer Mantel den Kopf bedeckt, die h. Ursula, in weissem Kleid und rothem goldgesäumtem Mantel, mit dem Pfeil in der Rechten, eine liebenswürdige und durch die Anmuth ihrer demüthigen Haltung höchst anziehende Gestalt; zur Linken die h. Katharina (od. Magdalena) in grünem Kleid und hellgelbem Obergewand, das Haar mit Perlenschnüren geschmückt, die Hände gefaltet; hinter der Madonna ein dunkelgrüner Teppich. Das Bild, ein interessantes Werk aus der ersten Zeit Bellini's, ist vielfach beschädigt; vollkommen gut erhalten ist nur der Kopf der Ursula, an den Köpfen der Madonna, des Kindes und der Katharina zeigen sich starke Uebermalungen, namentlich in Augen und Mund. Vergl. Crowe und Cavalcaselle, Hist. of p. in North-It. I. 162.

Nr. 414. Petri Schlüsselamt, früher Giovanni Bellini zugeschrieben, ist jetzt im Catalog als ein Werk *Vincenzo Catena's* bezeichnet, wofür es auch von Waagen erklärt wurde. Die Art dieses Meisters zeigt sich besonders in der scharfkantigen Zeichnung der Umrisse, in den spitzen, etwas kleinlichen und unkräftigen Formen der Profile. Die Köpfe sind im Ausdruck wenig bedeutend, der der Heiligen links hinter Petrus ist sogar ziemlich nichtssagend. Die starke Beschattung der Profile des Petrus und der hinter ihm stehenden Heiligen erscheint etwas gesucht. Die Ausführung ist sorgfältig, die Farbe von klarem und hellem Ton. — Bei Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. I. 190) wird das Bild unter den namenlosen Bellinesken Werken aufgeführt, als Copie nach einem besseren Exemplar, welches sich im Besitz des Marquis von Exeter, Burleigh House, befindet.

Nr. 797. Marsilio und seine Braut, von *Lorenzo Lotto.* Die originelle und immer interessante Eigenthümlichkeit dieses Meisters, die seine Werke trotz ihrer grossen Verschiedenheit so rasch erkennbar macht, spricht sich frappant auch in dieser einfachen Porträtzusammenstellung aus. Marsilio steckt seiner Braut, die ergeben und gutmüthig dreinschaut, mit dem Ausdruck humoristischer Resignation den Ring an den Finger, während Amor oder Hymen, der lächelnd mit buntfarbigem Gefieder über dem Paare schwebt, einen vieldeutigen Lorbeerzweig ihnen als Joch auf den Nacken legt. Auf dem Zweige steht die Inschrift: L. Lotus p. 1523. Die klare und durchsichtige Farbe ist von duftiger Weichheit, doch ohne tiefere Wärme. Das auffällige Costüm ist mit grosser Sorgfalt behandelt. Marsilio trägt einen weiten, schwarzseidenen Rock, der nur am Hals den schmalen schwarzgestickten Kragen des

Unterkleids und an den Händen auf gleiche Art gestickte Manschetten sehen lässt. Die breite barettartige Mütze sitzt auf einer Art Turban von schwarzgrundirtem Goldbrokat. Die Braut trägt ein rothes Gewand mit weiten Aermeln, über dem feingefältelten Vorhemd einen breiten, reichgestickten Kragen, eine Halsschnur von Perlen und auf dem Kopf ein dichtes mit Juwelen besetztes Chenillenetz. — S. Crowe und Cavalcaselle, a. a. O. II. 514, auch in Bezug auf die Benennung der dargestellten Personen. Ebenda (S. 525) wird der h. Hieronymus in einer Landschaft Nr. 437 erwähnt, als ein Beispiel für die energischere Art von Lotto's Colorit. Die Farbe des Bildes, das im Catalog für ein Werk Tizians (aus dessen Spätzeit) gilt, ist sehr eingedunkelt, die Behandlung ziemlich flüchtig. Eine Replik desselben befindet sich in der Galerie Doria in Rom.

Nr. 418. Maria mit dem Kind auf einem Thron, zur rechten Seite stehend der h. Franciscus, zur linken der h. Rochus, im Katalog dem *Pordenone* zugeschrieben. Die Figuren dieses werthvollen Bildes (unter halber Lebensgrösse) sind auffällig schlank, die Gewänder einfach und edel in der Anordnung; die Malerei ist nicht sowohl fleissig, wie Waagen sagt, als vielmehr leicht und mit treffender Sicherheit behandelt. Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. II. 292) finden das Bild mehr in der Art des Francisco Vecelli, als in der Pordenone's. Wenn es dem letzteren angehört, so stammt es jedenfalls aus seiner früheren Zeit.

Nr. 792. Madonna mit dem Kind, links vor ihr die h. Brigitte mit Blumen, hinter dieser d. h. Hulfo in Waffenrüstung; im Catalog dem *Giorgione* zugeschrieben. Dieses kostbare Bild, das zum Schönsten gehört, was die venezianische Schule hervorgebracht, ist zugleich eines der reizendsten Räthsel der Kunstgeschichte. Die Zeit seiner Entstehung ist jene jugendliche Blütheperiode der venezianischen Schule, wo sich die Kunstformen Giorgione's, Palma's und Tizians noch in lebendigster Wechselwirkung durchdrangen; es scheint, als hätten sich die Genien dieser Meister zu dem schönen Werk eigens mit einander verbündet, so sehr meinen wir die Eigenthümlichkeit eines jeden darin zu erkennen. Der Typus der h. Brigitte erinnert an Palma's Violante, die Maria erscheint als die jüngere Schwester der Madonna auf dem Dresdner Bild der „Gesegneten," während der prächtige Kopf des Heiligen, ein vollendeter Typus schöner Männlichkeit, besonders an Giorgione denken lässt. An glänzender Frische und gesättigter Kraft, an feinem Schmelz, wie an reicher Pracht des Colorits dürfte das Bild von keinem andern der venezianischen Schule übertroffen werden; der Ausdruck des Madonnenkopfes, der am meisten im Stile Tizians ist, hat eine seelische Anmuth und

Innigkeit, wie sie in späteren, auch den vorzüglichsten Werken dieses Meisters nicht oder nur selten wiederkehrt. Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. II. 153) halten das Bild, „obwohl es Palmeskes Ansehn hat," für ein Jugendwerk Tizians; ebenso Waagen.

Nr. 780. (Von Waagen nicht erwähnt.) David, mit dem Schwert Goliaths in der Rechten, ihm zur Seite auf einem Tisch das Haupt des Riesen, auf dem seine Linke ruht. Rechts ein Soldat im Costüm des 15. Jahrhunderts. (Halbe Figuren in Lebensgrösse). Dies Bild, das im Museum bisher für einen *Giorgione* galt, ist jetzt im Catalog mit Recht als ein Werk *Luca Giordano's* in der Art Sebastians del Piombo bezeichnet. —

Tizian. Nr. 864. Das Bachanal. Nr. 852. Der Garten der Venus. Bei der ersten dieser zwei berühmten Compositionen,*) in denen sich die Venezianische Phantasie in ihrer heitersten Blüthe entfaltet, tritt in der malerischen Wirkung ein Moment in den Vordergrund, das Tizian sonst in der Regel mit entschiedner Discretion behandelt. Das Poetische der Malerei beruht hier sehr vorwiegend auf dem reizvollen Spiel des Lichts und der Schatten und dem Zauber des Helldunkels. Ueber die ganze unter hohen Bäumen ruhende Mittelgruppe ist ein klarer warmtöniger Schatten gebreitet, aus dem nur Schulter und Brust der beiden liegenden weiblichen Gestalten hellbeschienen hervorleuchten, die Gruppe links ist in noch tieferem Dunkel gehalten, während die der Tanzenden rechts, in schöner Uebereinstimmung mit ihrer lebhaften Bewegung, von breiten Lichtern gestreift wird. Ueber die nackte Gestalt der jungen schlafenden Bachantin, die in süsser Ermattung anmuthig hingestreckt, rechts im Vordergrund ruht, ergiesst sich das vollste goldige Licht des Tages, ihr Contrast zu dem Dunkel des Mittelgrunds ist von blendender Wirkung. Das Landschaftliche in diesem festlichen Bild der frischesten Lust und Sinnenfreude ist voll und reich entwickelt und umfasst das warmblütige Leben der Gestalten mit einer weichen idyllischen Ruhe. Die Farbe hat hier jenen Duft der völligen Reife, das Lockere und Flaumige jener Morbidezza, die den schönsten Werken aus Tizians mittlerer Zeit eigen ist. — Das andre Bild, der Garten der Venus, wo einige Mädchen der Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit, deren Statue hier aufgerichtet ist, ihre Opfer darbringen, zeigt eine einfachere malerische Behandlung.

---

*) Sie wurden nebst zwei anderen für Alphons I. von Ferrara ausgeführt; von den letzteren befindet sich das eine, von G. Bellini begonnene, in Alnwick Castle, einem Landsitz des Herzogs von Northumberland, das zweite in der Nationalgalerie in London. Vrgl. Waagen, I. Jahrgang, S. 115.

Das Getümmel der nackten Kindergestalten, das die ganze Breite des Gemäldes einnimmt, in seinem lustigen Durcheinander von der reizvollsten Mannigfaltigkeit der Motive, ist in einem vollkommen gleichmässigen Licht gehalten, das aber gerade durch seine einfache Helligkeit dies heitere, die Göttin der Fruchtbarkeit umgebende Lebensgewühl um so voller und muntrer hervortreten lässt. Die einzelnen Gestalten sind mit echt Tizianischer Kunst, wie jene schlafende Bachantin, trotz der vollen Beleuchtung auf das lebendigste modellirt.

Unter den Porträtbildern Tizians ist das bedeutendste das lebensgrosse Bildniss Carls V. zu Pferd (Nr. 685). Auf einem dunkelbraunen Ross mit purpurner Schabracke und rothem Federbusch sprengt der Kaiser in kurzem Galopp, die Lanze in der Rechten, in silberglänzendem Harnisch, über die schwarz beschattete Ebne. Das Zusammengefasste der Haltung, die fest aufgerichtete Gestalt, das bleiche, etwas vorgestreckte Gesicht, in dem sich die Erwartung einer Schlacht zu spiegeln scheint, ist von imposanter, fast unheimlicher Wirkung. Der Character und die Stimmung der Landschaft steigern diesen Eindruck. Hohe dunkele Bäume ragen im Vordergrund links, der Himmel, oben von schweren Wetterwolken bedeckt, glüht am Horizont in gelblich rother, entzündeter Färbung. Man sagt, dass das Bild, das zu den vollendetsten und farbenmächtigsten aus Tizians späterer Zeit gehört, sich auf die Schlacht bei Mühlberg beziehe. Bei dem Palastbrand 1734 hat der untere Theil desselben stark gelitten und ist später wenig geschickt restaurirt worden.

Von den übrigen im Museum befindlichen Werken Tizians, unter denen die stark restaurirte Danae, die h. Margarethe und die Mater Dolorosa die vorzüglichsten, obwohl nicht Werke ersten Ranges sind, zählen die meisten unter die schwächeren Arbeiten aus der letzten Epoche des Meisters. Die zwei, von einander nur wenig abweichenden Venusbilder, beide von etwas unklarem, trübgelblichem Fleischton, stehen hinter den ähnlichen Darstellungen in Dresden und Florenz weit zurück und sind unzweifelhaft aus späterer Zeit, als diese. Jedenfalls unecht sind, auch nach Waagens Ansicht, Diana und Aktäon (Nr. 728) und der Fehltritt der Calisto (Nr. 729); die stumpfe Undurchsichtigkeit der Färbung und die geistlose Flüchtigkeit der Behandlung lassen darüber nicht in Zweifel. Die Originale dieser Bilder, die Tizian, wie sich aus noch vorhandenen Correspondenzen ergibt, für Philipp II. malte, befanden sich nachweislich bis zum Jahr 1700 im Besitz der Nachfolger dieses Monarchen. In einem Inventar der königlichen Gemäldesammlung, das in diesem Jahre nach dem Tode Carlos' II., des letzten spanischen Habsburgers angefertigt wurde, sind beide Bilder

mitaufgeführt. Wahrscheinlich kamen sie 1704 in den Besitz des Herzogs von Gramont, später gelangten sie in die Sammlung des Herzogs von Orleans (Philippe-Égalité) und von da in die Galerie Stafford in London, wo sie sich noch jetzt befinden. (Vrgl. Madrazo, Catalog, S. 269 ff.). Es ist bekannt, dass sämmtliche, in Madrid befindliche Werke Tizians schon in früheren Epochen zu wiederholten Malen copirt wurden, so zur Zeit Philipps IV. von Miguel de la Cruz, unter Carlos II. von Juan del Mazo. Vielleicht sind die beiden Bilder Copien von einem dieser Maler.

Um zuletzt noch der spätitalienischen Malerei zu gedenken, erwähne ich die von Waagen nicht genannten Fresken im grossen Treppenhaus des Escorial von *Luca Giordano*, dem Lieblingsmaler Carlos' II., der Spanien mit Werken seines überströmenden Pinsels in staunenerregender Menge beschenkt hat; das Madrider Museum besitzt allein über siebzig seiner Gemälde. Jene Fresken stellen an den Wänden des Treppenhauses die Schlacht bei Saint Quentin, die Belagerung und die Uebergabe der Stadt dar, an der Kuppel die thronende Trinität, umgeben von allem Pomp und Staat der himmlischen Heerschaaren; sie gehören zu den besten Leistungen des grossen Schnellmalers und können, trotz der manieristischen Tollheit des letzteren Bildes, einen Begriff von dem erwecken, was ein eminentes malerisches Talent, von sonstigen künstlerischen Tugenden abgelöst, gewissermassen an und für sich vermag.

Spanische Schule.

Vor der Glanzepoche des 17. Jahrhunderts entbehrt die spanische Malerei einer scharf ausgesprochnen Eigenthümlichkeit. Im 14. und 15. Jahrhundert, wo in Spanien der fortwährende Kampf um die politische Existenz, die Kriege gegen die Mauren, die anarchischen Zustände im Innern der einzelnen Staaten, allein schon eine freie und selbständige künstlerisehe Entwickelung unmöglich machten, war die Malerei von italienischen und niederländischen Einflüssen, die sich an manchen Stellen mit einander vermischten, vollkommen abhängig. Die frühesten Spuren des italienischen Einflusses zeigen sich vielleicht in den von Waagen nicht erwähnten Fresken in der Capelle San Blas im Kloster der Kathedrale von Toledo, Darstellungen aus der Leidensgeschichte Christi, welche dem Ende des 14. Jahrhunderts angehören. Späterhin, während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts machte sich dieser Einfluss namentlich in Arragon und Catalonien geltend, wofür die von Passavant (a. a. O. S. 70 ff.) eingehend besprochnen Bilder in dem schönen Klosterhof der

Kathedrale von Barcelona interessante Beweise liefern. Die Florentiner Starnina, Schüler des Antonio Veneziano, und Dello (um 1440) waren längere Zeit in Spanien beschäftigt; doch scheint sich von ihren Arbeiten hier nichts erhalten zu haben. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts erlangte der niederländische Einfluss das entschiedenste Uebergewicht. Die Van Eycks, Peter Christus, Jan de Flandes und Juan Flamenco waren gefeierte und hochgeschätzte Namen. Die Nachahmung der niederländischen Kunst, die sich allmälig über das ganze Land verbreitete, hat ihr Vorbild zwar nirgends erreicht, ihm aber doch mit Eifer nachgestrebt; eine gewisse naive Rohheit des Geschmacks, die sich besonders auffällig in der übermässigen Anwendung des Goldes äussert, wurde sie selten ganz los. Der früheste Maler der Eyckschen Richtung, von dem wir wissen, ist *Lodovico Dalmau*; seinen Namen trägt das mit der Jahreszahl 1445 bezeichnete Bild in der Kirche S. Michael in Barcelona, welches die Madonna auf dem Thron mit dem Christuskind in den Armen darstellt, von knieenden Magistratspersonen umgeben; Näheres über den Künstler ist nicht bekannt. Ihm folgten dann hervorragendere Vertreter jener Richtung: Gallegos, Nuñes, Sanchez de Castro, Antonio del Rincon u. A., über welche Passavant (a. a. O. S. 74 ff.) ausführlich, ihre Bedeutung vielleicht etwas überschätzend, berichtet. Avila und Salamanca, zwei für die spanische Malerei des niederländischen Stils besonders wichtige Ort, habe ich leider nicht kennen gelernt.

Das mit dem Datum 1475 versehene Gemälde von *Pedro de Cordova* in der Kathedrale von Cordova, welches Waagen kurz erwähnt, ist in der Art des Petrus Christus, aber wesentlich schwächer, als die Werke dieses Meisters. Passavant (a. a. O. S. 84) hat es nicht ganz richtig beschrieben. Den Hintergrund des Gemäldes bildet eine romanische Architektur, der Vorraum mit der Scene der Verkündigung ist eine Estrade, die mit Azulejos getäfelt ist und vorn bogenförmig abschliesst. Unten vor derselben knieen in einem Halbkreis sechs Heilige, in ihrer Mitte die beiden Donatoren.

Der Retablo in der Kapelle Santjago der Kathedrale von Toledo, nach urkundlichen Nachrichten 1498 von *Juan de Segovia, Pedro Gumiel* und *Sancho de Zamora* ausgeführt, zeigt in dem vorherrschenden Dunkelbraun der Färbung und in den schwarzen Augen der Figuren Eigenheiten, die man in dieser Epoche am ersten als national bezeichnen kann. — Der Retablo in der Capilla de la Concepcion derselben Kathedrale, auf den Waagen mit besondrem Nachdruck aufmerksam macht (2. Jahrg. S. 7.), ist ein interessantes Specimen für das Zusammentreffen italienischer und niederländischer Einflüsse. Waagen hebt nur die ersteren hervor,

während Amador de los Rios*) mit Recht bemerkt, dass es auch an Spuren der letzteren nicht fehlt; besonders im Character der Christusgestalt treten sie deutlich hervor. Das Italienische, das sich namentlich in einer volleren Zeichnung der Formen kundgibt, ist allerdings vorwiegend, und es deutet das Werk bereits auf ein Nachlassen der niederländischen Einwirkungen. Die Kapelle wurde 1502 gegründet, und der Retablo, dessen Meister nicht bekannt ist, entstand jedenfalls um dieselbe Zeit.

Aus dem 16. Jahrhundert hat die spanische Kunst Erscheinungen aufzuweisen, deren Bedeutung wie mir scheint, noch nicht hinreichend gewürdigt ist. Während die Malerei, die sich unmittelbar an die vollendeten Muster der italienischen Renaissance anschliesst, in Italien selbst und namentlich in den Niederlanden einem Manierismus verfällt, der bis gegen die letzten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die Herrschaft behauptet, zeigt sich Spanien in einer grossen Reihe künstlerischer Leistungen, die sich durch diese ganze Epoche hindurchzieht, von jenem Manierismus unberührt. Neben Malern, wie Hieronymus Bosch (Bosco), der die niederländische Art karrikirt, und Berruguete, der die italienische ziemlich äusserlich wiederholt, treten hier in der Ueberzahl Künstler auf, in deren Werken sich das Seltene ereignet, dass die Imitation des Vollkommnen nicht ohne Weiteres in Formalismus ausartet. In der Nachahmung der grossen italienischen Muster tritt uns hier eine künstlerische Strenge entgegen, die überraschend ist. Die Langsamkeit der Entwicklung gereichte der spanischen Kunst jetzt zum Vortheil. Zurückgeblieben hinter der Kunst anderer Länder, besass sie nicht die Leichtigkeit der Aneignung, die jener gefährlich wurde. Der Ernst der Anstrengung, der sie noch beherrschte und der sich auch fremden, in Spanien eingewanderten Künstlern mittheilte, war ihr ein Schutz gegen manieristische Verirrungen; ja, sie erscheint in dieser Epoche von der anderwärts herrschenden künstlerischen Ueberreife so weit entfernt, das sie vielmehr noch sehr entschieden an den Charakter der vorangehenden Kunstperiode erinnert. Werke, denen man sogleich ansieht, dass sie nur unter dem Einfluss der italienischen Blüthezeit entstehen konnten, tragen doch noch vielfach Züge jener Herbigkeit, welche die Kunst des Quattrocento kennzeichnet. So macht die spanische Malerei des 16. Jahrhunderts, in merkwürdigem Unterschied von der gleichzeitigen Kunst andrer Länder, im Ganzen den Eindruck einer aufsteigenden Entwicklung, trotz ihrer Abhängigkeit von den

*) Toledo Pintoresca, por Don José Amador de los Rios. Madrid, 1845. S. 88 und 89.

italienischen Mustern. Das nationale Element tritt in ihr noch wenig hervor; gleichwohl aber erscheint sie, indem alle künstlerischen Darstellungsmittel in ihr zur Ausbildung gelangen, als die Vorbereitung jener Hauptepoche des 17. Jahrhunderts, in welcher die spanische Malerei, im vollen Besitz dieser Mittel, sich zuerst in wirklicher Selbständigkeit entfaltet.

Ganz im Beginn des 16. Jahrhunderts finden wir in Spanien zwei italienische Maler thätig, denen ein wichtiger Einfluss auf die Kunst des Landes, zunächst auf die Schule von Valencia zuzuschreiben ist: *Pablo de Aregio* und *Francesco Napoli*. Das Hauptwerk, an dem sie beide gemeinschaftlich arbeiteten, sind die wenig bekannten Gemälde des Hochaltars in der Kathedrale von Valencia, deren bedeutenden Kunstwerth Richard Ford (Handbook etc. S. 419) mit Recht auf das nachdrücklichste hervorhebt. Waagen und Passavant haben das Werk nicht gesehn; ein Berichterstatter des Kunstblattes vom Jahr 1822 beschreibt es nur zu Hälfte, da, wie er sagt, die Altarthüren, deren innere und äussere Seiten die Gemälde schmücken, damals nicht geöffnet wurden, weil die reiche, von den Franzosen 1809 geraubte Silberarbeit des Innern noch nicht ersetzt war.*) Das Werk wurde im Auftrag Rodrigo Borgia's ausgeführt und mit 3000 Dukaten in Gold bezahlt. 1506 war es beendigt. Antonio Ponz, der diese Angaben macht (Viage de España), setzt hinzu, die Gemälde seien in der Art Leonardo da Vinci's, für dessen Schüler die beiden Künstler gelten. Dass das Werk schon früher Gegenstand der Bewundrung war, beweist eine gleichfalls von Ponz mitgetheilte Aeusserung Philipps IV., der beim Anblick desselben gesagt haben soll: „der Altar ist silbern, seine Thüren aber sind golden."

Die künstlerische Physiognomie dieser Gemälde ist eminent florentinisch; zum Theil gehört ihre Darstellungsweise noch dem Stil des 15. Jahrhunderts an, gleichzeitig aber bekunden sie in den Formen, wie in der Art der Charakteristik deutlich den befreienden Einfluss Leonardo's, obschon sie nicht eigentlich Leonardesk sind. In mancher Hinsicht erinnern sie an die Werke Fra Bartolomeo's, ohne ihnen jedoch in der Grossartigkeit der Composition gleichzukommen. — Der Altar hat eine Höhe von 10, eine Breite von $6^1/_2$ Meter. Die Gemälde, von denen sich auf jeder Seite der Thürflügel drei befinden, sind von oben nach unten folgende:

Innere Seite der linken Thür. 1. Die Versöhnung zwischen

*) Auf den Mittheilungen dieses Berichterstatters (Hb.) beruht die Characteristik, die Kugler in der Geschichte der Malerei von den beiden Künstlern gibt. (3. Aufl. 2. Bd. S. 602).

Joachim und Anna. Neben den Hauptfiguren, die einander grüssend die Hand reichen, links vorn ein Mann am Boden sitzend, der sich die Sandalen bindet, hinter ihm zwei andre männliche Gestalten. Rechts vier weibliche, von denen die jugendliche besonders schön in der Haltung und im Ausdruck des Kopfes. Im Hintergrund links eine Heerde, rechts einfache Architektur. 2. Die Geburt der Maria. Im Hintergrund auf einem hochstehenden Ruhebett die h. Anna. Vorn fünf weibliche Gestalten, die äusserste links mit dem Kind auf dem Schooss, die übrigen mit der Herrichtung des Bades beschäftigt; in der Mitte ein Kohlenbecken. 3. Der Kirchgang der Maria. Die Kleine steigt die Stufen zum Tempel hinan, die Eltern folgen ihr. Vorn links als Zuschauer drei männliche Gestalten von florentinisch würdigem Ansehn. Rechts zwei Kinder am Boden, von denen das eine besonders anmuthig. Im Hintergrund auf einer Art Rampe zwei Knaben, der eine halb kniend und auf Maria deutend. Vor der Thür des Tempels ein Priester und einige Assistenten. — Innere Seite der rechten Thür: 1. Die Begegnung zwischen Elisabeth und Maria. Die drei Begleiterinnen der letzteren in Gruppirung und Bewegung am meisten ansprechend. Elisabeth vor Maria kniend. 2. Die Darstellung Christi im Tempel. In der Composition nicht sehr glücklich. Hinter Maria, die das Kind dem Priester darreicht, drei Heilige und eine weibliche Gestalt mit einem Korb auf dem Kopf, die lebhaft an florentinische Vorbilder erinnert. 3. Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten. Im Hintergrund der anmuthigen Landschaft die Flucht in sehr kleinen Figuren. Vorn im Mittelgrund Joseph, der von einer Palme Früchte abnimmt. Ihm zur Seite Maria mit dem Kind, dem Engel aus einer Wolke Palmenzweige reichen. Rechts das Maulthier. Die Zeichnung, namentlich in der Gestalt des Joseph, überaus energisch und charaktervoll, das Ganze von kräftiger Färbung, die Schatten ziemlich dunkel. — Aeussere Seite der linken Thür: 1. Anbetung der Hirten. Architektonischer Hintergrund, ruinenartig. Maria rechts, in der Mitte auf dem Boden liegend das Kind. Das Profil der Maria schön und von rein italienischem Schnitt, die Haltung etwas gleichgiltig. Rechts die Hirten, hinter dem Kind Joseph. 2. Anbetung der Könige. 3. Die Auferstehung Christi. Dieses und das nächstfolgende Bild die am wenigsten bedeutenden der ganzen Reihe. Christus mit der Fahne auf einem Sarkophage stehend, von ziemlich unschönen Verhältnissen, der Kopf unverhältnissmässig gross, die Schultern schmal. Die Wächter, die das Grab umgeben, in ihren Bewegungen wenig ausdrucksvoll. — Aeussere Seite der rechten Thür: 1. Die Himmelfahrt Christi. Seine Gestalt von denselben knabenhaften

Proportionen, wie im vorigen Bild. Die Jünger gleichfalls wenig lebendig. 2. Die Ausgiessung des heiligen Geistes. In der Conception sehr originell. Im Hintergrund Mauerwerk mit einer schmalen, rundbogigen Pforte. In der Mitte des Bildes kniet Maria, den Kopf ein wenig auf die Seite geneigt, die Hände betend erhoben. Rechts und links im Vordergrund zwei weibliche Gestalten beide in halb liegender Stellung und wie im Begriff, sich aufzurichten. Die zur Linken trägt eine weisse, turbanähnliche Kopfbedeckung, mit dem rechten Arm stützt sie sich auf den Boden und erhebt die Linke, mit dem Ausdruck des Staunens nach oben blickend. Die Gestalt rechts hat die Füsse gekreuzt und stützt sich mit der Linken auf den Boden, die rechte Hand erhebt sie über die Stirn, das weit geöffnete Auge blickt gerade aus und die ganze Geberde spiegelt lebendig die Wirkung eines plötzlich erleuchtenden Gedankens. Hinter dieser besonders glücklich erfundenen Figur kniet mit gefalteten Händen eine andre weibliche Gestalt und ein Apostel. Links hinter Maria die übrigen Apostel, sehr frei gruppirt, kniend nnd stehend, mit mannigfach nüancirtem Ausdruck der Begeistrung und Andacht, alle den Blick nach oben gerichtet, wo die Taube in einem leichten dunstartigen Gewölk schwebt. Die üblichen Flämmchen, die Zeichen der Ausgiessung, fehlen über den Häuptern der Versammelten. 3. Der Tod der Maria. Das bedeutendste unter sämmtlichen Bildern, in der malerischen Durchführung sowohl, wie namentlich in der Charakteristik der Apostelgestalten, aus denen der Geist der florentinischen Kunst in voller Würde, in ernster Grösse hervortritt; die Farbe ist hier von besondrer Kraft und Frische. In der Mitte des Bildes auf einem erhöhten Bett liegt Maria, mit einem schönen friedlichen Ausdruck in dem bleichen Gesicht. Vorn am Bett, auf den Stufen des Postaments, sitzt ein Jünger, das Haupt gedankenvoll in die Hand gestützt, neben ihm ein andrer, der dem Beschauer den Rücken kehrt, gleichfalls in der gebeugten Haltung schmerzlichen Nachsinnens; rechts zu Füssen der Maria an der Stufe des Postaments liegt ein Dritter, dessen Gestalt zum Theil durch andre Figuren verdeckt wird, auf den Knien und neigt den in die Rechte gestützten Kopf über ein Buch, in dem er aber nicht zu lesen scheint. Sein Ausdruck hat etwas besonders Ergreifendes. Der Chor der übrigen Apostel umgibt den Leichnam der Maria in ernster und feierlicher Haltung.

Die inneren Tafeln des Retablo sind vollkommen gut erhalten, von den äusseren nur die beiden untersten (am besten die rechte, „der Tod der Maria"). Die vier oberen der äusseren Seite haben von Kerzenqualm stark gelitten. — Welche der zwölf Bilder von Pablo und welche von Francisco ausgeführt wurden, ist nicht überliefert. Die Verschiedenheit

zweier Hände ist aber deutlich in ihnen zu erkennen. Von demjenigen Künstler, der von den beiden der ungleich bedeutendere war, von dem Maler des Todes der Maria rührt unter den äussern Tafeln wahrscheinlich nur die Ausgiessung des h. Geistes her, unter den inneren Tafeln unzweifelhaft Joachim und Anna, die Geburt der Maria, der Kirchgang der Maria und die Ruhe auf der Flucht, vielleicht auch Elisabeth und Maria und die Darstellung im Tempel, obgleich hier die Formengebung weniger bestimmt, die Farbe minder kräftig erscheint. Von der anderen, geringeren Hand, der in der Zeichnung wie im Colorit die Energie der ersteren entschieden abgeht, sind die übrigen Gemälde: die Anbetung der Hirten, die Anbetung der Könige, die Auferstehung und die Himmelfahrt Christi. — Mit ziemlicher Bestimmtheit dürfen wir den Pablo de Aregio für jenen Bedeutenderen halten. Die beiden, gleichfalls in der Kathedrale von Valencia befindlichen, lebensgrossen Figuren der h. Cosmus und Damian, die ihm zugeschrieben werden, stehen an Strenge der Zeichnung und an Tiefe des Colorits hinter den hervorragenden Bildern des Altarwerks nicht zurück; ihre ganze Behandlung ist der Art, dass man sie dem Künstler, der die schwächeren Theile des Retablo gemalt hat, kaum zutrauen möchte. Andere Bilder Pablo's, deren sich in der Gegend von Valencia noch manche finden sollen, sind mir nicht zu Gesicht gekommen, Francesco Napoli ist mir sonst nirgends begegnet.

Einflüsse der florentinischen Kunst vom Ausgang des Quattrocento machen sich zunächst und sehr bedeutend bei dem Spanier *Alexo Fernandes**) geltend, der im Jahre 1508 die drei grossen Gemälde der Sacristia del Coro in der Kathedrale von Sevilla ausführte: Joachim und Anna, die Geburt und die Reinigung der Maria. (Von Waagen nicht besprochen — Vrgl. Passavant, a. a. O. S. 86). Von der niederländischen Art, die Bermudez (Descr. de la Catedr. de Sev. S. 29) in den Bildern erkennen will, sind nur sehr schwache Nachklänge vorhanden, überall vielmehr, in der Bildung der Köpfe, wie namentlich in dem grossen Wurf der Gewänder, sind die florentinischen Einwirkungen überwiegend.

Diesen trefflichen Meister müssen wir bei einem Werk, für welches Waagen einen ganz neuen Namen entdeckt zu haben glaubte, in sein gutes Recht wieder einsetzen. In der Kirche Santa Ana zu Sevilla (Vorstadt Triana) befindet sich auf dem Altar an der Rückwand des Chors ein Retablo, der die sehr klare Inschrift zeigt: Alexo fernz. Waagen (2. Jahrg. S. 14) bemerkt, dieser Retablo trage „die Bezeichnung des

*) Seine Familie soll aus Deutschland stammen.

bisher ganz unbekannten Künstlers Alexo Fornaro, welcher in einem hohen Grade verdiene, der unverdienten Vergessenheit entzogen zu werden." Das zweite Wort der Inschrift, aus dem Waagen das ganz unspanische Fornaro gemacht hat, ist offenbar die Abkürzung von Fernandes und der Urheber des Bildes nicht ein ganz unbekannter, sondern kein andrer, als eben Alexo Fernandes. Das Bild stellt Maria mit dem Kind in lebensgrosser Figur dar, unter einem Baldachin sitzend, an jeder Seite des Sessels ein Engel mit verehrender, höchst anmuthiger Geberde. Maria hält eine Rose in der Hand, das Kind ein Buch. Das Gewand hat ein reiches Goldmuster, die Ausführung ist überaus sorgfältig. Das Colorit in den Engeln und in dem etwas blassen Kopf der Madonna erscheint zarter, als in den kräftig gemalten Bildern der Kathedrale; dagegen sind die Gestalten des Petrus und Paulus auf den Seitenflügeln des Bildes von sehr energischem Colorit. Die Formen sind von edler Zeichnung und der ganze Character dieses von Waagen mit Recht gerühmten Werkes entspricht der Art des Fernandes.

Von *Pedro Fernandes de Guadelupe*, einem Meister, der dem Letztgenannten ziemlich nahe steht, besitzt die Kathedrale von Sevilla ein figurenreiches Bild (vom Jahr 1527): der Leichnam Christi im Schooss der Maria, von den trauernden Jüngern umgeben. Der Ton des Colorits ist von seltener Tiefe. Passavant (a. a. O. S. 87) findet an dem Bild Anklänge an die ferrareser Schule des Lorenzo Costa.

Luis de Morales (geb. 1500, gest. 1586) ist vielleicht der einzige Maler dieser Zeit, der sich von den italienischen Einflüssen unberührt zeigt. Seine Bilder, bei denen man in der minutiösen Art der Behandlung eine Anlehnung an altniederländische Vorbilder voraussetzen kann, machen den Eindruck eines absichtlichen Archaismus. Die mageren langgedehnten Gestalten, in denen er sich gefällt, haben ein ganz stereotypes Ansehn, ein ursprüngliches Gefühl kommt bei diesem manieristischen, weit über Verdienst gepriesenen Meister selten zum Vorschein.

Die Maler, die in dieser Periode das meiste Interesse erwecken, sind nun jene an den classischen Mustern der italienischen Blüthezeit gebildeten, die durch ihren Unterschied von anderen gleichzeitigen Nachahmern der grossen Italiener eine so eigenthümliche Ausnahmestellung in der Kunstgeschichte einnehmen. *Vicente Juanes* (geb. 1523, gest. 1579), der für das Haupt der Schule von Valencia gilt, wird zwar in seltsamer Weise überschätzt, wenn man ihn mit Beziehung auf den Meister, an dessen Werken er sich vornehmlich bildete, den spanischen Raphael nennt. Er war nur ein Talent zweiten oder dritten Ranges, von beschränkter Erfindungsgabe, von etwas einförmiger, wenig schwungvoller, aber durchaus

wahrer und edler Empfindung. Die Phrase der Nachahmung blieb ihm fremd und seinen Formen wird man eher Härte, als oberflächliche Anmuth vorwerfen können. — Waagen bespricht nur die Bilder des Madrider Museums, die von der Bedeutung des Malers keinen ganz zureichenden Begriff geben. Eines seiner vorzüglichsten Werke das auch von Passavant nicht erwähnt wird, befindet sich in der Kirche San Andres in Valencia: la Virgen de la Leche, zur Linken derselben Johannes der Täufer, zur Rechten der heilige Hieronymus. (Halbe Figuren). Der Kopf der Maria, von bedeutenden, etwas breiten Formen, hat den Ausdruck einer eigenthümlich ernsten, höchst gewinnenden Anmuth; sehr schön ist die Hand, die sie an die linke, entblösste Brust führt. Die beiden Heiligen erinnern an die entsprechenden Gestalten der Madonna di Fuligno. Die Farbe, hier ungleich harmonischer, als in andern Bildern des Meisters, ist der des Sasso Ferrato ähnlich, doch wärmer im Ton. In der Haltung der Madonna kann es vielleicht auffallen, dass sie den Kopf nicht dem Kinde, dem sie die Brust bietet, zuwendet; sie senkt die Augen und wendet den Kopf ein wenig nach der entgegengesetzten Seite; das Kind, das die Hand an die Brust der Mutter gelegt hat, blickt aus dem Bilde heraus. In jener durchaus edlen und anmuthigen Bewegung der Maria liegt gleichwohl etwas, wovon man sagen möchte, dass es nicht im Sinne Raphaels gedacht ist. Im Uebrigen gibt sein Einfluss sich lebendig kund. — Zwei andre Hauptbilder des Juanes besitzt das Museum von Valencia: In der Krönung der Maria — oben in Halbfiguren Gottvater und Christus über Wolken — ist der Typus der Madonna derselbe, wie im vorigen Bild, die Zeichnung streng, die Modellirung etwas hart. Der farbige Eindruck des Ganzen wird besonders durch die Glorie unschön, welche die ganze Gestalt der Madonna umgibt und gegen das weisse Gewand und den blauen Mantel derselben mit dem blassen, nach dem Rande ins Violette auslaufendem Roth in wunderlicher Weise contrastirt. An den Seiten sind sehr naiv die mittelalterlichen Symbole der Eigenschaften Mariä angebracht. — In dem zweiten kleineren Bild, die Himmelfahrt der Maria, ist die Farbe kaum weniger unruhig, die Zeichnung aber, namentlich der nackten Theile der Engel, welche Maria umgeben, vortrefflich, die Gestalt der Madonna voll feiner Empfindung, die Ausführung sehr sorgfältig. — Energischer und tiefer im Colorit, als diese drei Bilder, und von einheitlicher Haltung ist die „Taufe Christi“ in der Kathedrale von Valencia, ein Gemälde von sehr ernster und nachdrücklicher Wirkung. Die Schatten sind ziemlich trüb und dunkel. Oben über einem Wolkenstreif Gottvater mit Engeln, die Arme segnend ausgebreitet, unten zu beiden Seiten geistliche Würdenträger. — In den Gemälden des Madrider Museums,

namentlich in den sechs Scenen aus dem Leben des h. Stephanus ist die kräftige Färbung von frischerem Ton, als im vorigen Bild, aber sehr grell und bunt in der Gesammtwirkung. Das Streben nach dramatischer Bewegtheit und nach Individualisirung der Gestalten führte den Künstler hier zuweilen über die Gränzen seines Vermögens; die Ausführung erscheint, im Vergleich zu der freieren Art der Behandlung in der Taufe, fast mühsam.

Nach Juanes war *Francisco Ribalda* (geb. 1551, gest. 1628) der bedeutendste Maler der Schule von Valencia. Er gehört schon der folgenden Generation an und ist jenem in der Farbe weit überlegen. In den früheren Bildern desselben gibt sich das Studium Raphaels lebhaft zu erkennen; später zeigt sich, namentlich im Colorit, auf welches Andrea del Sarto grossen Einfluss gehabt, die Hinneigung zu einer mehr naturalistischen Art der Behandlung, und in dieser sowohl, wie in der ekstatischen Art des Ausdrucks, tritt schon ein eigenthümlich spanisches Element sehr entschieden hervor. Eines seiner hervorragendsten und für ihn besonders bezeichnenden Bilder ist der h. Franziskus vor dem Gekreuzigten im Museum von Valencia. Christus hält mit der rechten, vom Kreuze abgelösten Hand die Dornenkrone über das Haupt des Franciscus, der ihn inbrünstig, die Augen vor der Uebermacht der Erscheinung schliessend, mit beiden Armen umfasst. Vorn links schwebt ein Engel mit einem Kranze heran, rechts ruht ein andrer auf Wolken, am Fusse des Kreuzes liegt ein Panther. Der Hintergrund des Gemäldes ist tiefes Dunkel.

Von ganz besondrem Interesse sind die Werke zweier Niederländer, die um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Sevilla thätig waren und sich in der gesunden Atmosphäre des hier herrschenden Kunstlebens von dem gleichzeitig in ihrer Heimath dominirenden Manierismus vollkommen frei erhielten. Der eine, *Ferdinand Sturm* aus Zierikzee (Hernando Sturmio — Sturnio — Esturme) malte in der Kathedrale von Sevilla (Kapelle der Evangelisten) einen grossen Retablo mit neun Bildern. Die mittleren stellen die Auferstehung Christi und die Messe des h. Gregor dar, zu jeder Seite zwei sitzende Evangelisten (nach den von Agostino Veneziano gestocheneu Compositionen Giulio Romano's); darunter am Basamento in drei Feldern: S. Justa und Rufina, die Schutzheiligen von Sevilla, die Giralda in ihrer Mitte, dann d. h. Sebastian, Johannes der Täufer und Hieronymus, auf dem dritten wieder zwei h. Frauen, sämmtlich in halber Figur. Der Retablo ist bezeichnet: Hernandus Sturmius Ziriksiensis faciebat 1555. Niederländisches klingt durch die italienischen Formen deutlich durch und die Strenge der Behandlung, verbunden mit einer gewissen Naivetät der Empfindung lässt das Bild in der That wie ein

Werk aus viel früherer Zeit erscheinen. — Der andre, weitaus bedeutendere niederländische Meister ist *Pedro Campaña* aus Brüssel — nicht Campara, wie Waagen schreibt — (geb 1503, gest. 1580). Seine grosse, ursprünglich für die Kirche Santa Cruz gemalte, später in der Sacristia mayor der Kathedrale von Sevilla aufgestellte Kreuzabnahme vom J. 1548, ein Lieblingsbild Murillo's, ist noch vorwiegend, namentlich im Colorit, von niederländischem Charakter. Maria sinkt am Fusse des Kreuzes zusammen, das grosse weitgeöffnete Auge schmerzvoll, mit ergreifendem Ausdruck nach oben gewendet. Links im Vordergrund kniet Maria Magdalena mit dem Salbengefäss; der Körper Christi, scharf modellirt, mit dunkeln Schatten, ist vorzüglich in Form und Bewegung. — Unter den Werken italienischen Stils ist das hervorragendste der von Waagen und Passavant nicht erwähnte Retablo in der Capilla de la Purificacion derselben Kathedrale, bezeichnet mit der Jahreszahl 1553.*) Nichts kann überraschender sein, als in einem Gemälde, das diese Jahreszahl trägt, Gestalten zu begegnen, die an die schönsten Formen der zur Reife sich entwickelnden italienischen Blüthezeit erinnern, von einem Niederländer in der Mitte des 16. Jahrhunderts die stilvollen Typen jener denkwürdigen Epoche mit einer Strenge und Feinheit reproducirt zu finden, die fast nicht mehr den Charakter der Nachahmung an sich trägt. Die Zeichnung in dem Hauptbild des Retablo, „Mariä Reinigung", ist von florentinischer Bestimmtheit, besonders schön der Kopf der knieenden Jungfrau, graziös vor allen die schlanke weibliche Gestalt, die mit einem Gefäss in der Hand die Altarstufen herabsteigt, sehr lebendig und characteristisch die Nebenfigur des Lahmen, der ganz im Vordergrund liegt und die Hand um Almosen bittend ausstreckt. Eine gewisse Zartheit in den weiblichen Gestalten muthet an wie ein Nachklang aus der Zeit der Frührenaissance, während eben diese Gestalten, besonders im Typus der Köpfe, zugleich das lebendigste Studium Raphaels verrathen. Das Colorit ist licht, von etwas kühlem Ton. — Die weniger bedeutenden Seiten- und Stirnbilder des Retablo, nach Bermudez gleichfalls von Campaña, scheinen, zum Theil wenigstens, von andrer Hand herzurühren: Ueber dem Hauptbild: die Auferstehung Christi, darüber der Gekreuzigte mit Maria und Johannes an den Seiten St. Jago zu Pferd und Scenen aus dem Leben des h. Dominicus, Franciscus und Ildefonso; auf der Altarstaffel unter dem Haupt-

*) Das Gemälde befindet sich in einer etwas versteckt, am Durchgang zur Sala capitular gelegnen Kapelle und kann deshalb leicht übersehen werden. Notizen über dasselbe s. bei Bermudes, Descripcion artistica de la Catredal de Sevilla; S. 54.

bild der zwölfjährige Christus unter den Schriftgelehrten und zu beiden Seiten in Halbfiguren die Porträts des Stifters, des Don Pedro Caballero und seiner Familie. — In dem von Waagen erwähnten Altarwerk Campaña's in der Kirche Santa Ana (Mittelbild: der Kampf des h. Gregor mit dem Drachen, in den Seitenbildern Scenen aus dem Leben der Maria) ist die Farbe tiefer und wärmer, als in dem Retablo der Purificacion. Coloristisch sind die Werke dieses Meisters ziemlich ungleich und in einigen aus späterer Zeit nimmt die Zeichnung eine auffällige Härte an.

Luis de Vargas aus Sevilla (geb. 1502, gest. 1508), in seiner Vaterstadt gleichzeitig mit Campaña thätig, ist unter den Spaniern der hervorragendste Vertreter der italienischen Richtung dieser Epoche. Er hat eine gewisse Verwandtschaft mit Giulio Romano und muss in ausschliesslicherem Sinne, als Campaña, ein Nachahmer Raphaels heissen. (Vergl. Passavant, a. a. O. S. 92). Das Gemälde in der Capilla del Nacimiento der Kathedrale von Sevilla, die Anbetung der Hirten, vereinigt alle Vorzüge seiner ebenso nobeln, als strengen und kraftvollen Zeichnung. Eine realistische Neigung, die mit der edeln Auffassung des Gegenstandes nicht in Widerspruch steht, zeigt sich unter anderem in dem Motiv, dass ein Hirt eines der vordringlichen Thiere an den Hörnern zurückhält. Die Farbe, in der bei diesem Meister die Stärke des künstlerischen Talents noch weniger lag, als bei Campaña, ist etwas trocken und ohne Luftton. — Das berühmte Gemälde De Vargas', das wegen des schön verkürzten Beines der einen Hauptfigur den Namen „La Gamba" führt, wird von Waagen nur erwähnt, von Passavant ungenau beschrieben. Es befindet sich in einer kleinen, sehr dunkeln Kapelle und nur mit Hilfe einiger Kerzen konnte die Schönheit desselben Stück für Stück erkannt und die darauf vorhandene Schrift entziffert werden. Die Farbe erschien, soviel sich bei dieser traurigen Beleuchtung wahrnehmen liess, kräftiger, als im Nacimiento. Der mystisch-allegorische Inhalt des Bildes ist folgender: Oben über Wolken erscheint Maria mit dem Christuskind, die Hauptgestalten unten im Vordergrund sind Adam und Eva, jener von auffallend jugendlichen Formen, die letztre aus geistlichen Anstandsrücksichten von späterer Hand bekleidet. Beide in sitzender Stellung sind mit den Händen an die niederen Aeste eines in der Mitte stehenden, kahlen Baumes gefesselt (Baum der Erkenntniss?). Zwischen ihnen am Boden ein Paar trefflicher Putten, von kräftiger Bildung im Raphaelischen Typus, die ernsthaft und ruhig aus dem Bilde herausblicken — die einzigen, die nicht, wie die übrigen alle, zu der Erscheinung oben flehend emporsehn: hinter Eva eine besonders schöne weibliche Gestalt, Adam zur Seite die Patriarchen des alten Bundes. Im Vordergrund links steigt ein Gerippe

aus der Erde, über den Boden kriecht eine Schlange, über ihr die Worte: IPSA CO'ERET CAPVT TVV. Oben neben Maria auf einem Blatt, das von Engeln gehalten wird: Sicut lilia inter spinas est amica mea; auf dem schmalen Band, mit welchem Adam und Eva an den Baum gefesselt sind: A quo quis enim superatur (der Schluss undeutlich in einer Falte) ejus (wieder undeutlich) servus est. Unten rechts in der Ecke die Inschrift: LVISIVS DE VARGAS FACIEBAT. 1561. — Die Schrift im Bild ist klein und nicht unschicklich angebracht, hat aber doch bei der stilvollen Haltung des Ganzen etwas Befremdliches. Die Composition ist etwas gedrängt, aber doch klar und übersichtlich, edel und charactervoll die Zeichnung der Köpfe, von grosser Formvollendung namentlich die Gestalt des Adam, die im Vordergrund am meisten hervortritt. Sehr schön die Bewegung derselben: der Kopf ist zurückgebeugt, das Auge nach oben gewendet; die Arme, beide nach vorn gestreckt und in einiger Höhe über dem Kopf an den Baum gefesselt, haben die natürliche Geberde des Flehens, so dass die ganze Haltung der Gestalt, so lange man in der Dunkelheit der Kapelle die leichte, dünne Fessel nicht bemerkt, als eine ungezwungene erscheint. Eva auf der anderen Seite ist nur mit der einen Hand an den Baum gebunden, ihre flehende Geberde ist nicht minder ausdrucksvoll. — Den Gegenstand des Werkes bezeichnet Bermudes seltsamerweise als die Genealogie Christi. Offenbar stellt das Bild, wie schon Passavant bemerkt, das Flehen der Patriarchen zu Maria um Erlösung dar.

Der vorzüglichste Schüler des Vargas war *Pedro de Villegas Marmolejo* (geb. zu Sevilla 1520, gest. 1597), von dem die Kathedrale seiner Vaterstadt einen grossen, durch Klarheit der Composition und Noblesse der Formenbehandlung gleich ausgezeichneten Retablo besitzt; Mittelbild: Besuch der Maria bei Elisabeth, zur Seite links zwei Tafeln: S. Rochus und S. Blas, zur Seite rechts gleichfalls zwei Tafeln: die Taufe Christi und der h. Sebastian. Unten die Familie des Stifters in trefflichen Porträts. Das Werk ist Pedro Viliacas bezeichnet. — Die allogorischen Figuren des *Pablo de Cespedes* (geb. zu Cordova 1536, gest. 1608) in der Sala capitular der Kathedrale von Sevilla sind gleichfalls im italienischen Geschmack, aber von etwas nüchterner Correctheit. Bedeutender, obwohl unschön in der Färbung, ist seine Darstellung des Abendmahls, früher in der Kathedrale von Cordova, jetzt im Museum von Sevilla.

Auf die Gruppe von Künstlern, die nun unmittelbar, namentlich nach der coloristischen Seite, die eigenthümliche Entwicklung der spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorbereiteten, und auf die letztere selbst, denke ich später zurückzukommen. Für jetzt theile ich noch den Wortlaut

einiger Documente aus dem städtischen Archiv von Sevilla mit, die zu copiren mir durch den Secretär des Archivs, Herrn José Velasquez y Sanchez mit freundlicher Bereitwilligkeit gestattet wurde. Es sind dies drei an den Magistrat von Sevilla gerichtete Schreiben von *Montañes*, *Valdes Leal* und *Pedro Roldan*, Schriftstücke, zwar keineswegs von sehr hervorragender Bedeutung, aber doch nicht ohne Interesse, besonders in Hinsicht der socialen Stellung und der Vermögenszustände dieser Künstler. Zugleich sind sie ein belustigendes Beispiel für die bei Künstlern nicht überraschende, hier aber zu den kühnsten Anakoluthen gesteigerte Sorglosigkeit des schriftlichen Ausdrucks.

Montañes (gest. 1649), neben Alonso Cano, seinem Schüler, dem zugleich als Maler berühmten, der hervorragendste Bildschnitzer jener Zeit, richtet 1648 (ein Jahr vor seinem Tode) folgendes Gesuch um Steuererlass an den Magistrat:

Juan Martinez Montañes vezino desta Ciudad escultor y architecto digo, que para el consumo de la moneda de vellon se me repartió seis ducados, no teniendo hazienda ni caudal, y quando esta faltara por ser en mi facultad, V. S. sea servido de darme por libre, por tanto — á V. S. pido y suplico, atendiendo á lo dicho, mande quitarme la dicha cantitad, pues es justicia que pido. —

Valdes Leal (geb. 1630 in Cordova, gest. 1691 in Sevilla), einer der virtuosesten Maler in der Zeit des spanischen Manierismus, sucht beim Magistrat um die Erlaubniss nach, seine Kunst in Sevilla ausüben zu dürfen; eine Aeusserung des Schreibens, das vom J. 1658 datirt, scheint darauf hinzuweisen, dass der Ertheilung dieser Erlaubniss eine Art künstlerisches Examen voranzugehen pflegte.

Juan de Baldes Leal, vecino desta Ciudad digo que yo á muchos años que uso el arte de pintor en todo lo á el tocante, y por la estrecheza de los tiempos no é podido desaminarme — á V. S. pido y suplico, sea servido de mandarme dar licencia para usar el dicho arte por el tiempo que V. S. fuere servido, en que reciviré merced de su grandeza. —

Pedro Roldan (geb. 1624 in Sevilla, gest. 1700), ein tüchtiger Schüler des Montañes, scheint in seinem confusen Schreiben um Beschleunigung der Herstellung seines Hauses, das er als Pfründe besitzt, nachzusuchen, um es durch Vermiethung nutzbar machen zu können.

Digo yo Dn. Pedro Duque Cornejo y Roldan vecino de esta Ciudad de Sevilla, que tengo en ella una casa en la collacion de S^{ta} Marina

en calle veatos (beatos), la que esta á medio labrar, por partes apuntalada, en la qual vivo y aunque mediante la inconmodidad, que acadece (acaece) por no estar rematada, tubiera (tuviera) de valer su arendamiento dos ducados en cada uno de los meses que asen (hacen) beinte (veinte) y quatro ducados cada año, y por ser así lo firmo y juro a dios y una crus.

Erklärungsversuch einer Stelle in Dürer's venetianischen Briefen.

Vor Kurzem erschien als 3. Theil der „Quellenschriften für Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance" die vortreffliche Publikation M. Thausing's: Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime u. s. w. Beim Durchlesen derselben fiel mir die oft besprochene Stelle des 7. Briefes mit der Stube, dem Unflat und der Fratze dazu in die Augen. Da mich die Erklärung unseres Thausing nicht befriedigte, so bin ich der Sache selbst weiter zu Grunde gegangen und habe die verschiedenen Erklärungen untersucht. Ich habe dabei, wie ich glaube, nur eine der Sachlage entsprechende gefunden, und das ist die erste von Herman Grimm.

Die fragliche Stelle selbst heisst in der Uebersetzung Thausing's: Grüsst mir den Borsch, Herrn Lorenz und unsere schöne Welt, wie auch Eure Rechenmeisterin*) und dankt nur Eurer Stube, dass sie mich gegrüsst hat, sprecht, sie sei ein Unflat. (Dazu die bekannte weibliche Fratze). Ich habe ihr Oelbaum-Holz führen lassen, von Venedig nach Augsburg; da lasse ich's liegen wol 10 Centner schwer. Und sagt, sie habe es nicht erwarten wollen, perciò il puzzo (daher der Gestank).

Beginnen wir zuerst mit A. von Eye, dem Biographen unsers Meisters. Er erklärt (Leben Dürer's, S. 234) „Zwischen Dürer's Frau und Pirkheimer musste es zu Auftritten gekommen sein, und es

*) Ob unter diesem Worte Dürer eine Haushälterin seines lebenslustigen Freundes oder ein Mitglied der Nürnberger Familie Rechenmeister versteht, lässt sich nach dem vorliegenden Material nicht mit Sicherheit bestimmen. Thausing vermuthet Beides zur selben Zeit; d. h. die Rechenmeister möge auch zugleich die „Rechenmeisterin" Pirkheimer's sein. Jedenfalls lässt sich dieser Ansicht der Werth nicht absprechen, dass sie etwas Wahres enthält, mag nun die Entscheidung nach dieser oder jener Seite ausfallen. Möglich indess auch, dass sie sich ganz bestätigt, in welchem Falle es also (im guten Sinne) Thausing gelungen wäre, zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen.

scheint, dass erstere jenem auf's Zimmer gerückt war. Nach einem Glückwunsche für Stephan Paumgärtner bringt er auch einen Gruss für Pirkheimer's Hausgenossen und seine „Rechenmeisterin," indem er scherzweise jene die seinigen nennt und diese seinem Freunde zuschreibt. Seine Frau hatte ihn zwar grüssen lassen, aber Dürer schreibt: „dankt nur Eurer Stuben, dass sie mich gegrüsst, sprecht sie sei ein Unflat", ein Ausdruck, aus dem man ungefähr schliessen kann, was Pirkheimer über sie berichtet hatte. Dürer kann sich sogar nicht enthalten, denselben zu illustriren; es steht in dem Briefe darunter die entsetzlichste Fratze eines bösen Weibes." Es ist bekanntlich Thausing's Verdienst, in der Zeitschr. für bildende Kunst IV. S. 33 nachgewiesen zu haben, dass die Rechenmeisterin gar nicht Dürer's Hausfrau bedeuten soll, und dass natürlich dann auch kein Anlass vorliegt, die Dürerin mit Eye „als Unflat auftreten zu lassen." Selbstverständlich ist sie dann auch nicht Pirkheimer'n auf die Stube gerückt, und Dürer hat nicht nöthig, der Stube zu danken, dass er durch sie zu einem Grusse seiner Agnes gekommen sei. Da wol Niemand mehr diese Ansicht theilt, so verweise ich einfach auf den genannten Artikel der Zeitschrift.

G. F. Waagen erklärte die Stube anders. Er zuerst hatte den zu London befindlichen Brief Dürer's, der sich an den erwähnten anschliesst, abdrucken lassen (Recensionen über bild. Kunst III. 1864. S. 145). In diesem kommt folgende Stelle vor: „Gern würde ich sehen, was denn Eure Stube könne, dass sie sich so überhebt." Im Anschluss an dasselbe Wort im vorigen Brief meinte Waagen unter Stube Stubenmagd verstehen zu dürfen, was freilich eine ganz gewaltsame Erklärung ist, da Stube für Stubenmagd gar nicht vorkommt. Und selbst wenn es sich einmal nachweisen liesse, wäre es zum wenigsten sehr geschraubt.

M. Thausing versuchte sich darum mit einer andern Auslegung (Zeitschr. IV. 40). Er las die Stelle: „Grüsst mir — Eure Rechenmeisterin, und dankt nur (gleich von vorn hinein) Eurer Stube, dass sie (die Rechenmeisterin) mich gegrüsst hat, sprecht, sie sei ein Unflat. Ich habe ihr (der Rechenmeisterin für ihren Gruss) Oelbaumholz führen lassen u. s. w. Mit diesem wahrscheinlich wolriechenden Holze soll dann die Rechenmeisterin Pirkheimer's Stube heizen, und deshalb soll wol dieser bereits jetzt seiner vielleicht nicht ohne Mitschuld der Rechenmeisterin noch übelduftenden Stube eine Danksagung bereit halten." Ich muss gestehen, dass ich mich dieser Deutung ebenso wenig anschliessen kann, als den andern. Aus Thausing's Worten ist nicht klar, ob er das „sie sei ein Unflat" auf die Stube oder die Rechenmeisterin bezieht. Im ersten Falle ist die wechselnde Beziehung des „sie" auf die Rechen-

meisterin und die Stube, dann wieder des „ihr“ auf die Rechenmeisterin, sehr bedenklich, und weit natürlicher ist es, diese Worte auf eine Person zu beziehen. Dürer's Stil ist gewiss kein Muster in logischer Hinsicht; aber man wird doch auch bei ihm der einfachen Folgerichtigkeit den Vorzug vor einer undeutlichen Construction geben dürfen. Bezog aber Thausing den Unflat auf die Rechenmeisterin, so fällt freilich das Bedenken gegen die Satzfügung zusammen, aber dann ist auch die Erwähnung des Gestankes ohne rechte Pointe, da dieser Ausdruck doch auf das vorhergehende „Unflat“ zurückweist. Die Stube sei ein Unflat; weil ihr das ölbaumene Holz mangle, darum stinke sie, meint Dürer. Zudem ist es gewagt, die Rechenmeisterin als Unflat auftreten zu lassen, indem sie im vorhergehenden Briefe durch die Worte „Wollte Gott, dass es unsere Rechenmeisterin hörte, sie weinte mit,“ als gefühlvolles Frauenzimmer bezeichnet zu werden scheint. Wie aber ausserdem die Deutung des Grüssens auf diese angebliche Haushälterin unstatthaft ist, folgt aus der unten gegebenen eigenen Deutung der Stelle.

Statt also aufzuhellen, verwickelte Thausing's Erklärung die Sache noch mehr. Hier nahm er übrigens die Stube in ihrem wörtlichen Sinne, was wol Jeder zuerst thun wird, da der direkte Hinweis auf eine andere Bedeutung fehlt; in seiner Uebertragung der Briefe jedoch verliess er diese Meinung und verstand unter Stube den Kopf, den Hirnkasten, das Oberstübchen Pirkheimer's. Er konnte sich dabei auf die Stelle desselben Briefes berufen (15,$_{28}$) wo es sich von einer „Stube, in die man die Gedächtnissgötzen. setzt“ handelt. Man darf jedoch nicht übersehen, dass hier die bildliche Bedeutung der Stube durch die beigefügten Worte ausgedrückt ist, und dass es misslich ist, wo eine solche Erläuterung fehlt, sie dem Worte unterzuschieben. Nicht anders ist es denn auch mit den „Kämmerchen im Kopf“ (16,$_{4}$) und dem „in die Höherecken des Halses“ (19,$_{27}$), wovon Dürer spricht; hier ist ebenfalls die bildliche Bedeutung klar angegeben. Noch jetzt braucht man diese Ausdrücke, darum wird aber doch nicht leicht Jemand das Wort Stube so ohne Weiteres für Kopf anwenden. Dass Stube von Dürer so blank weg für Kopf gebraucht worden sei, ist nicht das Natürlichste, und wir werden darum die einfachere Fassung des Wortes vorziehen, wenn sie, wie ich nachzuweisen hoffe, ganz gut angeht. Nach Thausing's Erklärung würde auch von dem übelduftendem Gemache Pirkheimer's keine Rede mehr sein können; wie aber dann das Holz zu verstehen sei, und der Gestank, ist mir unbegreiflich. Nur bei der nächstliegenden Annahme, Stube als Stube zu verstehen, und nichts hineinzugeheimnissen, wäre dies erklärlich.

Das Letztere ist H. Grimm's Ansicht (Künstler und Kunstwerke 1865.

I. S. 168), und in folgerichtiger Weise schreibt Pirkheimer nach ihm an Dürer, seine Stube lasse ihn grüssen. Ich bin hiermit ganz einverstanden. Wenn Grimm jedoch sagt: Wahrscheinlich hatte Pirkheimer geschrieben, seine Stube lasse Dürer'n grüssen, d. h. er möge bald wiederkommen, gerade so wie dieser schreibt, sein französischer Mantel lasse Pirkheimer'n grüssen, d. h. Pirkheimer habe keinen so schönen, so vermisse ich das Punktum saliens der ganzen Geschichte. Zwischen Dürer möge bald wieder kommen, und Pirkheimer habe keinen so schönen Mantel, sehe ich nicht den Berührungspunkt, der doch offenbar vorhanden sein muss.

Ich nehme also Stube im einfachen Wortsinne als Stube und mische diese und die Rechenmeisterin nicht zusammen, sondern beziehe die Worte von „und dankt" bis „perciò il puzzo" auf die Stube allein. Aber, höre ich den Leser ausrufen, wie darf man nur glauben, dass Dürer eine Stube grüssen und durch eine weibliche Fratze illustriren könne! Was das Letztere betrifft, so wird man doch wol aus der gezeichneten Personifikation einer Sache bei einem Künstler, dessen Einbildungskraft von Allegorien und Personifikationen erfüllt ist, keine Schwierigkeit finden, und was das Erstere, so ersieht man ja aus den sich unmittelbar anschliessenden Stellen des Briefes, dass da überhaupt Grüsse lebloser Gegenstände vorkommen. Zur Bequemlichkeit lasse ich diese Stellen hier folgen: (Grüsst mir den Borsch, Herrn Lorenz — wie auch Eure Rechenmeisterin) und dankt nur Eurer Stube, dass sie mich gegrüsst hat, sprecht, sie sei ein Unflat! Ich habe ihr Oelbaumholz führen lassen, von Venedig nach Augsburg; da lasse ich's liegen wol 10 Centner schwer. Und sagt, sie habe es nicht erwarten wollen, perciò il puzzo! Wisset ferner, dass meine Tafel sagt, sie wolle einen Dukaten darum geben, dass ihr sie sähet, sie sei gut und schön von Farben (folgen weitere Nachrichten von der Tafel). Mein französischer Mantel lässt Euch grüssen und mein wälscher Rock auch.

Zu beachten ist, dass sich diese Stellen unmittelbar an einander reihen. Zuerst die Personification der Stube, dann der Tafel, zuletzt des Mantels und Rockes. Mir scheint, dass der eitle Pirkheimer geschrieben hatte: Meine Stube lässt Euch grüssen, sie will viel darum geben, dass ihr sie sähet, wie wolriechend, schön eingerichtet sie sei, oder etwas dergleichen. Dürer macht sich darüber lustig; er lässt der Stube seinen Dank wol sagen für den Gruss, gibt sie aber im Scherze für einen Unflat aus, und knüpft daran die (nur im Spasse zu nehmende) Sendung des wolriechenden Holzes an: er habe es für sie zum Heizen fahren lassen, sie habe es aber nicht erwarten wollen, deshalb stinke sie so. Ohne Zweifel stehen die Stube, das Holz, der Unflat und der Gestank in ur-

sächlichem Zusammenhange, und wir dürfen nur einer Deutung beistimmen, welche die ganze Stelle und nicht blos einzelne Worte oder Sätze erklärt. Das Einzelne gewinnt seine Bedeutung nur aus dem Ganzen!

Pirkheimer also, sagte ich, hatte mit seiner Stube sich dick gethan, Dürer macht sie herunter und bringt dafür als Gegentrumpf seine Schätze bei; zugleich sagt er, wenn man sein Holz erwartet, so würde sie nicht den übeln Geruch haben. Begreiflich, dass Pirkheimer die gepriesene Stube wieder antworten liess; das ersehen wir aus dem schon vorhin angeführten Schlusse von Dürer's nächstem Schreiben: „Mein französischer Mantel, die Kasake und der braune Rock lassen Euch schön grüssen. Aber gern würde ich sehen, was denn Eure Stube könne, dass sie sich so überhebt." Auch hier wieder wirft also Dürer seine Herrlichkeiten in die Waage gegenüber Pirkheimer's Zimmer; wol zu bemerken lauter personificirte leblose Gegenstände und persönliches Eigenthum. Dies erlaubt nach dem Gesetze der Analogie den Schluss, dass die Stube auch nur das persönliche Eigenthum Pirkheimer's war, und nicht ein Versammlungsort der Nürnberger Spiessbürger. Zu beachten ist auch die direkte Reihenfolge: Stube, Tafel, französischer Mantel und wälscher Rock, dann französischer Mantel, Kasake, brauner Mantel und Stube, alles hintereinander aufgeführt. Ich glaube, wenn wir hier bei dem einfachen Wortsinne bleiben, treffen wir das Richtige. Oder soll auch unter der Tafel und den Bekleidungsgegenständen ein verborgener Sinn liegen? Es macht aber im Grunde keine Schwierigkeit mehr, die Stube als Stube aufzufassen, als die Tafel als Tafel, den Mantel als Mantel: die grössere Schwierigkeit ist eben nur scheinbar und verliert sich beim Hinblicke auf das Ganze. Will man in der Sache etwas Läppisches finden, so wird man bemerken, dass sie von Pirkheimer ausging, und Dürer mehr der ironische Theil war. Satis!

Jetzt möchte ich aber den Leser noch um Entschuldigung bitten, dass ich ihn mit einer so geringfügigen Sache behelligt habe. Aber wie wir Kritiker nun einmal sind: so lange uns eine Stelle über einen bedeutenden Mann noch unerklärt scheint, so reizt es uns, sie ins rechte Licht zu setzen, freilich auch oft genug, uns die Zähne daran auszubeissen. Vielleicht habe ich mir Einen oder gar mehrere Zähne ausgebissen, wie meine verehrlichen Herren Kollegen; vielleicht aber wird man auch finden, dass ich mir dabei ein kleines Verdienst erworben habe, freilich kein solches wie Thausing, als er den „Unflat" von dem Haupte der Gattin unseres deutschen Meisters wusch.

München, 20. October 1872. **Wilhelm Schmidt.**

Urs Graf,

Goldschmied, Münzstempelgraveur und Formschneider von Basel.

Von **Eduard His.**

I.

Als ich im Jahrgang 1865 des Archivs für die zeichnenden Künste über den originellen Künstler *Urs Graf* einige Mittheilungen veröffentlichte, war ich genöthigt, zu gestehen, dass weder über seine Herkunft noch über sein Leben irgend etwas Zuverlässliches bekannt sei. Meine seither unternommene Durchforschung der Basler Raths- und Stadtgerichtsarchive, welche über Holbeins Lebensverhältnisse so manches Ungeahnte zu Tage förderte, brachte auch einige Klarheit in das Dunkel, welches über Urs Graf's Dasein obwaltete. Ausserdem hat sich die Kenntniss seiner Arbeiten um manches Blatt bereichert, und selbst von seiner Thätigkeit als Goldschmied sind Zeugnisse an das Licht gelangt, so dass ich in den Stand gesetzt bin, meinen frühern Mittheilungen einige wesentliche Ergänzungen folgen zu lassen.

Was die Herkunft des Urs Graf betrifft, so belehrt uns das Protocoll seiner Aufnahme in's Basler Bürgerrecht, dass er von Solothurn gebürtig war. Schon sein Taufname Urs oder Ursus ist ein halber Heimathschein, indem noch heutzutage im Solothurner Gebiet kaum eine mit Söhnen gesegnete Familie angetroffen wird, wo nicht einer derselben dem Schutzpatron Solothurns zu Ehren den Namen Urs trägt, während derselbe anderswo wenig üblich ist. Der Zeitpunkt seiner Geburt mag annähernd zwischen 1485—1490 zu setzen sein. Zu dieser Annahme bestimmt uns ein Holzschnitt mit der Jahreszahl 1503, welcher, wie auch die ganze dazu gehörende Folge, noch entschieden den Anfänger verräth, der seine Schule als zeichnender Künstler erst durchzumachen hat.

Ob er als wandernder Goldschmiedgeselle über die Grenzen der Schweiz hinaus kam, ist nicht festgestellt. Wir wissen nur, dass er 1507 in Zürich bei einem Goldschmied, Leonhard Tüblin, in Arbeit stand, da er diess selbst acht Jahre später in einem Zeugenverhör vor dem Basler Stadtgericht erzählt. Von 1509 an datiren eine Anzahl seiner Holzschnitte in Basler Druckwerken, und es ist daher anzunehmen, dass er sich um diese Zeit in Basel niedergelassen habe.

1511 verehlichte sich Graf mit Sybilla von Brunn, der Tochter des Gerbers Hans von Brunn, eine Verbindung, welche dieselbe, abgesehen von vielem sonstigem Herzeleid, damit büssen musste, dass sie von ihrem reichen Grossoheim, dem Junker Morand von Brunn, enterbt wurde, weil sie, wie das Testament sagt, ohne sein Wissen, und gegen den Willen ihres Vaters „sich verändert" habe. Bald darauf kaufte sich Graf in die Zunft „zu Hausgenossen" ein, welche diejenige der Wechsler, Goldschmiede, Glocken- und Kannengiesser war. „Item vff Mentag an sant sebastien oben im xv^{c}xij jor hat empfangen vnd erkoufft der goldschmiden zunfft turfs*) groff der goltschmid vmb iiij gulden vnd vj lod silbers." Damit sehen wir ihn also in die Reihe der selbständigen Meister treten und eine eigne Goldschmiedwerkstätte errichten. Nichtsdestoweniger blieb neben diesem seinem zünftigen Beruf seine kunstgeübte Hand auch ferner von vielen Buchdruckern zur Verzierung ihrer Druckwerke gesucht, wie diess aus einer namhaften Anzahl von Holzschnitten hervorgeht.

In dem nämlichen Jahr erwarb er sich auch das Bürgerrecht von Basel. „Item do het burgrecht kouft Durs Groff der goldschmid von solloturn vf mentag for sant margrettentag im xij jor vmb iiij gulden vnd het bar geben j gulden vnd sol geben al fronfasten j gulden bis es bezalt wirt vnd ist sin bürg Hans von Brunn der gerwer." Dass sein Schwiegervater sich für die Bezahlung der Aufnahmsgebühr verbürgte, lässt uns annehmen, dass er sich doch schliesslich mit der Heirath aussöhnte, wenn es wahr ist, dass diese gegen seinen Willen geschlossen wurde, worüber ein eigenthümliches Räthsel schwebt. Zufolge gerichtlicher Aussage einer Barbara Probstin gereichte es nämlich der Mutter der Sybilla noch auf ihrem Todbette zu drückendem Kummer, „das Junkher Morand von Brunn Sybilla Ir dochter jn sinem testament vsgetan, darumb das sy Durfsen Irn man für sich selbs genomen, vater vnd muter darumb nit gefragt hette, das aber nit bescheen,

*) Durs für Urs ist noch jetzt im Dialect üblich. Das D (oder vielmehr T) ist als Schlussconsonant von Sanct am Namen hängen geblieben, eine Eigenthümlichkeit, welche auch bei einigen andern vorkömmt. So heissen in Basel die St. Elisabethen- und die St. Albankirche im Volksmunde die „Delsbethen-" und die „Dalbankirche".

dann als Durfs vmb Ir dochter Sybilla geworben, vnd Ire etlich brief geschickt, hette Sybilla sollich brief Iro der mutter vnd Vrban von brunn seligen, Irm son anzeigt, vnd darin Ir beider Rat begert, was sy thun oder lassen solte, vnd also mit Ir beider, Irer der muter, vnd Vrban Irs sons Rat, wissen und willen, vnd nit freventlich für sich selbs Irn man Durfsen genommen etc.“

Dass in dieser Aussage vom Vater nicht die Rede ist, muss auffallend erscheinen, und lässt sich allenfalls nur durch die Möglichkeit erklären, dass Hans von Brunn zur Zeit von Urs Grafs Werbung landesabwesend war, wozu die Kriege, in welchen damals die Schweizer mit verflochten waren, Anlass geboten haben mochten. Die Liste der 1511 von Cardinal Schiner für den Pabst angeworbenen Basler zählt seinen Namen freilich nicht auf. Wie dem nun sei, wenn er die Heirath seiner Tochter mit Urs Graf ungern sah, so waren seine Bedenken nur allzusehr gerechtfertigt, denn die über unsern Künstler aufgefundenen Aufzeichnungen lassen sein Temperament und seine Lebensweise in einem höchst ungünstigen Lichte erscheinen und bestätigen durchaus die Vorstellung, welche man aus dem originellen, aber oft sehr lasciven Charakter seiner Zeichnungen von seiner Persönlichkeit gewinnen musste. Namentlich spielt in denselben das Landsknechtswesen eine grosse Rolle. Eidsgenossen und Landsknechte sind in allen möglichen Situationen des Kriegslebens mit unübertrefflicher Lebendigkeit dargestellt, so dass man nicht zweifeln kann, dass er das Treiben dieser Menschenklasse aus eigener Erfahrung gekannt haben muss. In der That findet sich sein Name nicht nur auf der Liste der Basler, welche 1515 mit dem schweizerischen Heere in der Lombardei gegen Franz I. von Frankreich zu Felde zogen und in der mörderischen Schlacht von Marignano kämpften, sondern wir vernehmen auch aus dem Urphedenbuch, dass er 1522 mit Gefängniss bestraft wurde, weil er nebst andere Gesellen „über miner Herren Verbott“ in den Krieg gezogen war. —

Dass das Reislaufen einen nachtheiligen Einfluss auf die Sitten ausüben musste, lässt sich begreifen. So finden wir beim Durchgehen der Gerichtsprotocolle jener Zeit Graf's Namen nicht selten in unsaubere nächtliche Streiche und Händel verwickelt, wobei ihm ein anderer Goldschmied Namens Hans Oeder stets als Spiessgeselle zur Seite stand. Am bezeichnendsten schildert aber seinen Character und seine Lebensweise das Protocoll einer Urphede, die er nach überstandener Strafe den 20. November 1522 schwören musste:

Thurss groff der goltschmit vnd
burger ze Basel.

1522, vff donstag, was der xx tag Novembris, genant wintermonat, haben

min Heren bemelten Thurfs vfs genfenckniſs des wasserthurns gelossen, dorinn sy Inn ettlichen tag gefencklich haben behalten, vm sins vppigen lebens willens, so er mit den metzen brucht, offenlich vnd vnverschampt Inn dem eebruch wandlende, dorzu sin eeliche gemahel schnöd vnd vnwürsch mit slahen vnd stossen gehalten, &c hat die gemeine vrfecht geschworen, Inn bester vnd volkomner form, darzu ouch das fürterhin er dieselb sin gemahel weder stossen, slahen, knütschen, clemmen, noch Inn einichen andern weg welle beleidigen, sunder sy als ein fromme frow halten vnd sich selbs erlich als eim frommen eemann gebürt ziehen, ob aber sach wer, das dieselb sin gemahel Im etwas widerwertigs welte tun, mag er minen Heren anbringen, vnd dieselbigen so dorüber gesetzt sind, lossen handlen vnd walten, das er ouch mit derselben siner gemahel verwanten früntschaft, es sigen brüder oder sweger, nützit vss eigenem fürnemen, oder mit gewaltiger hand, welle fürnemmen, es sig mit worten oder wercken, Ob aber er etwas an dieselben früntschaft hett ze sprechen, mag er mit recht fürwenden vnd rechtlichen beclagen, Er ist ouch des durch hern hans baltheimer den obersten knecht, vss bevelh miner Heren offennlich vnd mit luteren worten gewarnet, das er sich hinfür solle vor sollichem schantlichen leben, des eebruchs, vnd anderer muttwillikeit hüten, dan wo er mer also ergriffen, das dieselben min heren Inn mit zwifaltiger stroff vnd genfenckniſs des wasserthurns, wellen stroffen vnd vngnedigen willen bewisen.

1523 finden wir ihn abermals im Gefängniss. Das Urphedenbuch giebt über sein diesmaliges Vergehen folgende räthselhafte Auskunft: Thurfs Groff der goltschmit vnd burger zu Basel. 1523. Mittwoch was der xij tag des Augstmonats, Ist bemelter Thurs vff ernstlich bitt der eidgnossen, so yetz hie vff dem büchsenschiessen sind versamlet, vss gefenckniss gelossen gnediglichen, dor Inn er was gelegen dorumb das er Inn einer herberg vber das verbott so min heren hievor haben lossen vsgon, hatt geredt Schoch wie ist es so kalt hie, vnd sell red zum dritten mol geredt &c vnd hatt die gmein vrfecht geschworen Inn volkomner form, das er sich ouch hinfür vor sollichen worten well hüten, vnd das er von eim Rot zum andern welle vor minen heren erschinen, vnd was sy Im vfflegen, demselben nochkommen, das er ouch dise gefenckniss well helig halten, keim menschen vff erden sagen, noch melden, wie, oder worumb, vss was vrsach vnd grund er gefencklich sig angenommen, vnd wie er ledig sig gelossen, sollichs alles er hatt geschworen zu got vnd den heiligen &c.

Dass er mit der Rede „Schoch wie kalt ist es“ auf die Temperatur der Atmosphäre angespielt haben sollte, ist im Hinblick auf die Jahreszeit nicht zu vermuthen; es musste also wohl in diesen Worten ein versteckter Hohn auf die Obrigkeit liegen, worüber uns die Erklärung mangelt.

Bezeichnend aber für die Persönlichkeit Urs Grafs ist bei diesem Vorfall die Fürbitte der zum Büchsenschiessen in Basel versammelten Eidsgenossen. Ohne Zweifel wurde er als lustiger Geselle bei solchen Festen ungern vermisst.

Was seine häuslichen Verhältnisse betrifft, so mochte bei solcher Lebensweise nicht gerade Ueberfluss bei ihm geherrscht haben; doch giebt das Inventar, welches der Rath als Strafe für irgend ein Vergehen den 13. August 1518 von seiner Habe aufnehmen liess, Zeugniss von einer ziemlich wohlversehenen Haushaltung. Blos in Betreff seiner persönlichen Garderobe scheint Mangel geherrscht zu haben, denn das Verzeichniss zählt blos „ein bös schwarz par hosen“ „ein schwarz barett“ und „ein bös teylt par hosen“ auf, was der Vermuthung Raum giebt, dass die Inventur während einer Abwesenheit „über miner heren verbott“, und als Strafe für solche, vorgenommen wurde.

Graf bewohnte damals ein Haus am Fischmarkt, vor dem Lochbrunnen. Zwei Jahre später, (Dienstag nach Simon Judä 1520) kaufte er von dem Maler Benedikt Kumpt das Haus zur goldnen Rose an der Krämergasse (jetzt Stadthausgasse Nr. 18.) An einer Stelle nennt sich Urs Graf „Münzisenschnider“, was sich auch durch das Ausgabenbuch des Raths bestätigt findet, wo verschiedene Zahlungen für die Stempel zur silbernen Münze notirt sind z. B. Item viij ℔. xv ß von den stempfflenen zur silbernen müntz ze machen durssenn dem goldschmid vnnd do mit gar bezalt. (1519)

Da von den vielen von ihm vorhandenen Zeichnungen die meisten eine Jahrzahl tragen, keine derselben aber das Jahr 1529 überschreitet, so hat man stets daran die Vermuthung geknüpft, dass er diesen Zeitpunkt nicht überlebt habe. Diese Annahme scheint sich auch, wenigstens annähernd, zu bestätigen, denn 1536 erscheint seine Frau Sybilla in den Prozessakten gegen die Erben ihres verstorbenen Bruders Urban von Brunn als Gattin eines andern Mannes, des Schleifers Thoman Wells. Aus ihrer Ehe mit Urs Graf blieb ihr nur ein Sohn, welcher gleich seinem Vater Urs hiess und Goldschmied wurde. —

Wie schon erwähnt, besitzt die Basler Kunstsammlung eine grosse Anzahl Handzeichnungen von Urs Graf, und auch anderswo finden sich solche. Wenn darin der Sinn für Styl und Reinheit der Formen vermisst wird, so zeichnen sich dafür die meisten durch originellen und oft satirischen Humor sowie durch die erstaunliche Freiheit der Hand aus, mit welcher sie in kecken Federzügen so zu sagen hingeschrieben sind. Seiner Vorliebe für das Frivole ist schon bei der Schilderung seines Charakters gedacht worden. Nacktheiten sind nicht allein in seinen Handzeichnungen vorherrschend, sondern er scheute sich auch nicht, in

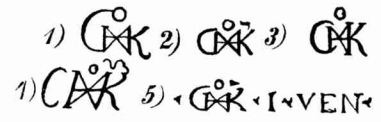
den ihm von Buchdruckern bestellten Titelverzierungen in Holzschnitt dieser Vorliebe zu fröhnen, und dass seine Zeitgenossen keinen Anstoss daran nahmen, beweist die Anwendung derartiger bildlicher Illustrationen in Büchern des ernstesten Inhalts.*)

Am wenigsten glücklich war er in der Ornamentik, während doch dieses Fach bei seinem Beruf als Goldschmied ein Haupterforderniss hätte bilden sollen. Besass er auch im Gothischen einige Routine, so zeigt er für die Renaissance nicht das mindeste Verständniss. Seine Verzierungen sind von einer Styllosigkeit und oft von einer Plumpheit, welche zu dem, was sein Mitbürger Holbein auf diesem Felde leistete, einen grossen Abstand bildet. Dagegen verdient sein Sinn für landschaftliche Schönheit rühmende Erwähnung. Die ländlichen Hintergründe seiner Zeichnungen sind reizend, wenn auch oft etwas phantastisch. Sie erinnern nicht selten an Dürer; aber der Künstler, welchem er am meisten, oft sogar zum Verwechseln gleich kömmt, ist Niklaus Manuel Deutsch von Bern, mit welchem er auch in anderer Beziehung, z. B. in der Darstellungsweise satirischer, frivoler oder kriegerischer Scenen grosse Verwandtschaft zeigt, ohne Zweifel weil beide als Landsleute den nämlichen Einflüssen unterworfen waren und derselben Geschmacksrichtung huldigten. —

*) Man betrachte z. B. die Einfassung der Dedikation des Erasmus an Pabst Leo X. zu seiner lateinischen und griechischen Ausgabe des neuen Testaments von 1516.

Der II. Artikel, das Verzeichniss der Werke enthaltend, folgt im nächsten Heft.

Michael van Coxcyen der Meister der Monogramme:



Unter den unbekannten Monogrammisten des 16. Jahrhunderts hatte der Obige mir besonders viel Kopfzerbrechen verursacht. Er konnte kein ganz unbedeutender Meister gewesen sein, sonst würde man schwerlich in Italien und Niederland nach ihm gestochen haben; auch zeigen die betreffenden Blätter eine verständnissvolle Zeichnung und eine lebendige Composition, wenn sie auch von Maniertheit nicht freizusprechen sind. Dass er ein Niederländer war, schloss ich aus dem K des Monogramms das die Italiener selten anwenden, so wie aus den niederländischen Kupferstichen, aber er musste zu den Künstlern gehören, die sich der Nachahmung der Italiener ergeben hatten. Umsonst jedoch liess ich die Reihe dieser sogenannten „niederländischen Manieristen“ vor mir im Geiste aufziehen: zu keinem einzigen wollte das Monogramm passen, selbst nicht zu dem wirklichen Meister desselben, da ich das M des Vornamens nur gezwungen herausfinden und das in dem Zeichen enthaltene H nicht mit dem Namen in Beziehung bringen konnte.

In der Literatur selbst war keine annehmbare Erklärung gegeben worden. Der alte Zeichendeuter Christ (Anzeige und Auslegung der Monogrammatum 1747. S. 134 und 143) bezog das Monogramm zwar auf einen Niederländer, die Bekehrung Pauli von 1539 jedoch auf Girolamo Moceto, der aber damals bereits todt war, und in viel alterthümlicherem Stile arbeitete. Brulliot (Monogr. I. Nr. 1291) erwähnt die Deutungen auf Matthias und Hieronymus Cock, weist dieselben aber mit Recht zurück. Denn Matthias, der zu Antwerpen allerdings schon im J. 1540 als Meister einen Lehrling aufnahm, ist blos als Landschaftsmaler bekannt, während

die Kupferstiche den Historienmaler im Grossen verrathen; Hieronymus dagegen trat erst im J. 1546 als Meistersohn in die glorreiche Antwerpener Gilde. Sehr unglücklich war auch Nagler's Vermuthung (Monogr. III. Nr. 169 und 473) auf Jan de Cock, welcher zu Antwerpen im J. 1506 bereits Meister war; in den Kirchenrechnungen von U. L. Frau von Weihnachten 1528 bis Weihnachten 1529 kommt nämlich bereits seine Witwe vor (vgl. Rombouts und Th. Van Lerius, De Liggeren etc. I. S. 65). Die beigefügten IVEN., inue. und jnuentor bezeichnen den Künstler blos als Erfinder. Daher fällt auch Zanetti's Meinung (Le premier siècle de la calcographie ou Catalogue rais. du cabinet Cicognara I. 531), dass unser Monogrammist die Bekehrung Pauli selbst gestochen habe. Die Buchstaben VEN liessen ihm den Künstler als Venetianer erscheinen, obwohl das Blatt, wie er selbst sagt, den Character der römischen Schule trägt. Es kann jedoch kein Zweifel darüber aufkommen, dass das IVEN blos die Abkürzung für INVENTOR oder INVENIT ist, wenngleich das I von den folgenden Buchstaben getrennt ist.

Unter so bewandten Umständen gelang es blos dem Zufalle, den Schleier des Geheimnisses zu lüften. Ich überblickte einmal die Signaturentafel, die Hr. A. Pinchart dem 2. Bande seiner Archives des Arts, Sciences et Lettres, Gent 1863, beigegeben, und bemerkte zu meinem Erstaunen und Vergnügen das fragliche Monogramm unter die eigenhändigen Schriftzüge unsers Malers „machiel vã coxcyen schilder vã den coninghe" gestellt. Auf meine Frage bestätigte mir Hr. Pinchart, dass das Zeichen zu dem Namen gehöre, und dass er verschiedene Beispiele solcher Schreibweisen gesehen habe. Nun löst sich dasselbe in M und COK, der Abkürzung des Namens auf. Ein X könnten besonders scharfsichtige Augen auch herausfinden; das anscheinende H aber ist ganz bedeutungslos. Das Zeichen gehört eben zu jenen schwer zu deutenden, von denen ich in meinem kürzlich erschienenen Artikel über verschiedene Gemälde in München und Schleissheim die des Jacob Cornelisz und des Cornelius Anthoniszoon angeführt habe: alle drei sind ausdrücklich beglaubigt, aber Niemand würde von selbst auf die richtige Deutung verfallen sein. Die Künstler nahmen sie eben einmal an als ihr Handzeichen, weiss Gott aus welchem Grunde. Nun erklären sich auch der römische und die niederländischen Kupferstiche, so wie der künstlerische Character derselben. M. van Coxcyen gehörte bekanntlich zu den eifrigsten niederländischen Anhängern der römischen Schule, man hat ihn ja geradezu den flandrischen Raphael genannt.

Er ist geb. zu Mecheln im J. 1499 und lernte bei Bernaert van Orley. Später hielt er sich lange in Italien auf, wo ihn Vasari zu Rom

im J. 1532 kennen lernte. Im J. 1539 entstand der Stich die Bekehrung Pauli. In dem gleichen Jahre verheirathete er sich in Italien mit Ida van Hasselt, mit welcher er sich dann nach Mecheln begab. Am 11. November 1539 trat er in die Malergilde daselbst. Den 5. März 1592 starb er in Mecheln an den Folgen eines Sturzes von der Treppe des Antwerpener Stadthauses, woselbst der rüstige Greis mit Malereien beschäftigt war. Wer sich näher mit Michael's Leben beschäftigen will, den verweise ich auf K. van Mander, auf die Zeitschrift „De Vlaemsche School", Jahrg. 1856, den Catalogue du Musée d'Anvers 1857, A. Siret's Dictionnaire des Peintres 2. Aufl. 1866, und E. de Busscher's Recherches sur les Peintres et Sculpteurs à Gand, 1866.

In Folgendem verzeichne ich die Kupferstiche, die nach unserm Monogrammisten erschienen sind; ich weiss jedoch nicht, ob das Verzeichniss vollständig ist.

1) Jesus als zwölfjähriger Knabe unter den Schriftgelehrten. Er sitzt und legt die Rechte auf die Schulter eines jungen Schriftgelehrten, der etwas tiefer sitzt und in einem Buche liest. Der h. Joseph weist mit dem linken Zeigefinger der h. Jungfrau ihren Sohn. Unter dem en face gesehenen Manne, der eine Rolle in der Rechten und die Linke auf einem Buche hat, liest man auf einem Täfelchen: H. COCK ex: Auf einem andern Täfelchen ist nach Brulliot das Zeichen Nr. 1 nebst inue. Im Rande eine Inschrift: Bis senes etc. 1562. H. 11″ 9‴, br. 12″.

Nach diesem Blatt giebt es eine gegenseitige Copie von Gio. Bat. de Cavalleriis. Maria und Joseph tragen Heiligenscheine, und es befindet sich über ihnen die Schrift: Filii quid fecisti nobis sic? Dieser Spruch passt aber schlecht hierher, indem die Eltern mit einander sprechen und Christus mit den Doctoren. Am rechten Fusse eines Gelehrten stehen 1568 und das Zeichen des G. B. de Cavalleriis; im Rande: Perdā sapientia etc.

2) Geisselung Christi. Christus, an eine Säule gebunden, wird von vier Schergen gegeisselt. Auf dem Postament der Säule steht: FVI. FLAGELATVS. TOTA. DIE. | PSALM. 72. Rechts auf der Stufe befindet sich das Monogramm Nr. 2. H. 8″ 8‴, br. 7″ 2‴. Mittheilung des Hrn. J. E. Wessely.

3) Auferstehung Christi. Der Heiland, auf Wolken emporfahrend, segnet mit der rechten Hand und trägt in der Linken die Fahne. Der Engel sitzt auf dem Grabe mit gefalteten Händen, und die Wächter fliehen voll Entsetzen oder sind zu Boden gestürzt. In der Ferne links kommen die drei Marien zum Grabe. Unter dem ausgestreckten rechten Bein des Kriegers, der vorn auf dem Boden liegt, befindet sich H. COCK EXCVDE, weiter folgt das Zeichen Nr. 3 nebst jnuentor. Im Rande: EGO SVM

RESVRRECTIO etc. H. 11″ 4‴, br. 9″ 7‴. Spätere Abdrücke zeigen statt Cock's Adresse: Adrian. Collaert excud. Dieses Blatt ist vollkommen in Cornelius Cort's Manier gestochen.

Zani, Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti II. 9, S. 67, gibt an, Heineken lasse das Blatt im Jahre 1568 von C. Cort in Niederland angefertigt sein. Dies scheint ein Irrthum; in Heineken's Verzeichniss von Cort's Stichen (Dictionnaire des artistes) finde ich kein derartiges Blatt aufgeführt. Die daselbst erwähnte angeblich von Cort nach Coxcyen im J. 1568 gestochene Auferstehung ist jedenfalls nicht gemeint gewesen, weil Zani das Monogramm selbst nicht zu deuten wusste.

4) Der h. Hieronymus zur Rechten sitzend, liest in einem Buche. Fast in der Mitte steht ein Engel und weist mit der Rechten nach der Auferstehung der Todten, welche in der Ferne vor sich geht. Im Vordergrunde liegt der Löwe. In einem Täfelchen links unten liest man: VANITAS VANITAT ET OIA VANITAS. Rechts in einem andern Täfelchen befindet sich eine Aufschrift: Semper sonat in auribus etc. Oben zur Rechten auf einem Bogenstücke steht das Zeichen Nr. 4. H. 8″ 7‴, br. 7″.

5) Pauli Bekehrung. Der Heilige ist inmitten einer Gruppe von Pferden und Reitern vom Rosse gestürzt, zwei Männer unterstützen ihn. Oben erscheint Christus in Lichtstrahlen. Neben Paulus stehen die Buchstaben DV-E-CO-ST-CA, welche die Anfänge der Worte Christi enthalten: Durum est (tibi) contra stimulum calcitrare (Actus Apostolorum 9, 5). Diese Buchstaben haben schon Manchem Kopfzerbrechen verursacht und sind noch nicht aufgelöst worden. Links unten bemerkt man das Zeichen Nr. 5. H. 10″ 8‴, br. 15″ 9‴. Spätere Abdrücke zeigen links oben die Jahreszahl 1539. Dieser Stich ist in der Weise der Schule Marcanton's kräftig und frei ausgeführt.

München. **Wilhelm Schmidt.**

Nachtrag

zu dem Aufsatze über Nicolaus von Neufchatel in Lieferung II. Jahrg. 1872. Seite 143.

Kürzlich wurde von Aschaffenburg in die Pinakothek dahier ein prächtiges Bildniss einer Frau versetzt, das nach allgemeiner Uebereinstimmung ein Werk des *Neufchatel* ist. Das Bildniss ist in Lebensgrösse, halbe Figur, mit zusammengelegten Händen und verhältnissmässig recht gut erhalten. Der warme Ton ist jedenfalls nicht ursprünglich. Von manchen wird es als das schönste Bild Neufchatel's in der Pinakothek angesehen; es zeichnet sich in der That durch eine tüchtige Modellirung und schlichte Charakteristik einer einfachen Hausfrau aus.

Den störenden Druckfehler 1554 auf S. 146 Zeile 9 von oben möge man in 1584 verbessern.

München. **Wilh. Schmidt.**

Nachschrift

zum Artikel „Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung".

Die am Schluss des I. Artikels, S. 169 d. Jg. gegebene Notiz über eine Madonna Holbeins im Besitz des Hr. Sebastian Erard in Passy, ist durch nachstehende Mittheilung der verw. Frau Pierre Erard in Paris ergänzt worden, deren Empfang der Herausgeber Herrn Dr. H. Härtel in Leipzig verdankt.

„La Madone de Holbein . . . . n'a jamais fait partie de la célèbre galerie de Sébastien Erard, mais elle a appartenu a M. Delahante, grand connaisseur et speculateur de Tableaux, avec lequel Seb. Erard a eu de fréquentes relations. Dans les premières années que Monsieur Spontini occupait la charge de Maitre de Chapelle du Roi de Prusse, c'est à dire entre 1820 et 1823, M. Delahante vint à Berlin accompagné du tableau en question, dont il ne cessa pas de revendiquer l'authenticité en présence de tous les amateurs et critiques qui vinrent l'admirer. C'est dans le salon même de M. Spontini, où ce tableau resta quelque temps exposé, que la Princesse Guillaume, belle soeur du roi Frédéric Guillaume III. vint le voir plusieurs fois et en fit l'acquisition pour la modique somme de Mille et quelques centaines de Thalers, formant environ cinq mille francs. — — — "

BIBLIOGRAPHIE UND AUSZÜGE.

L'Enfant mort porté par un Dauphin, Groupe en Marbre, attribué à Raphael. Par **M. de Guédéonow**, Directeur de l'Ermitage Impérial. (Abdruck aus dem Bulletin der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg T. XVIII. S. 82-91. 22. Aug. 1872) St. Pétersbourg 1872.

Die in höchst irrthümlicher Fassung bereits durch die Tages-Blätter verbreitete Notiz von der Entdeckung des *Raphael* zugeschriebenen Marmorwerkes „Das todte Kind auf einem Delphin" unter den Sculpturen der Kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg wird im vorliegenden Sitzungsbericht eingehend und unter Mittheilung aller einschlagenden literarischen Documente veröffentlicht.

Durch den Brief Castiglione's an Andrea Piperario (vergl. Vasari Ed. Lem. VIII. 47 Note 1.) wusste man, dass sich 1523 ein „Puttino di marmo di mano di Raffaello" in den Händen des Giulio Romano befand, und aus inneren Gründen erschien es unbedenklich, dieses Marmorwerk für identisch mit einer Gruppe zu halten, welche 1768 als „Opera di Raffaello eseguita da Lorenzetto, e presentemente posseduta da Sua Ecc. el sig. Balì di Breteuil, Ambasc. della Sacra religione Gerosolimitana presso la Santa Sede" abgebildet wurde: die Gruppe eines todten nackten Kindes auf dem Rücken eines Delphins (nach einem Motiv aus Aelian), deren seither verschollenes Original, in einem Abguss mit der Mengs'schen Sammlung der Gypsabgüsse 1784 nach Dresden gekommen, in letzter Zeit durch neue Abgüsse dieses Mengs'schen Abgusses in verschiedenen Exemplaren verbreitet worden ist.

In diesem Jahre nun hat sich unter den Sculpturvorräthen der Eremitage die Marmorgruppe vorgefunden, welche zweifellos das Original des Dresdner Gypsabgusses und das in Cavaceppi's Werk abgebildete Bildwerk der Sammlung Breteuil ist. Auf die Spur des Werkes wurde man in St. Petersburg durch den Catalog der englischen Sammlung Lyde-Brown geführt, deren Verkauf an einen Agenten der Kaiserin Katharina II. (um 1787) in Dallaway's „Anecdotes of the Arts in England London 1800 I. 389" berichtet war, und von der sich, wie Hr. von Gedeonow ermittelte, zwei gedruckte Inventare (lateinisch 1768, italienisch 1779) in der Bibliothek des Britischen Museums befinden. In dem letzteren fand sich als Nr. 40 verzeichnet: „Un gruppo d'un putto annegato sopra il dosso d'un delfino, che gli tiene la chioma nella bocca, opera di Lorenzetto Bolognese, secondo il desegno di Rafaele da Urbino; questo sta nella prima classe frà le sculture moderne, essendo d'una bellezza maravigliosa, già nel possesso del Barone di Breteuil, ambasciatore di Malta a Roma. Quel gruppo rappresenta un fatto ricordato da Plinio il giovane nelle sue opere". Auf Grund dieser Notiz nachforschend fand Staatsrath Stephani die Marmorgruppe unter dem aus dem Taurischen Palais in die Magazine der Eremitage transportirten Sculpturenvorrath.

Die der vorliegenden Schrift beigefügten zwei Photographien des Petersburger Marmors und des Dresdner Gypsabgusses sind von vollkommener Uebereinstimmung, welche zum Ueberfluss durch genaue Messungen bestätigt wird. An dem Marmor sind die Hände und Füsse theils alt restaurirt theils nach Entfernung alter beschädigter Ergänzungen in diesem Jahre neu hergestellt und das Verhältniss dieser Restaurationen zum Dresdner Abguss ist der Punkt, dessen Darstellung in der vorliegenden Schrift noch einer ergänzenden Prüfung bedarf, welche jedoch nur durch genaue Vergleichung eines Dresdner Abgusses mit dem Original bewirkt werden kann. Der Verf. nimmt an, dass die Gruppe von Cavaceppi restaurirt worden sei, da der Titel der „Raccolta" die sämmtlichen Werke als „restaurate da Bart: Cavaceppi" bezeichnet; der Verf. schliesst ferner, dass der Dresdner Abguss, der im Inventar der Mengs'schen Sammlung in Rom von 1783 als „Putto morto sul delfino di S. A. R. di Parma" bezeichnet wird, vor der Restauration durch Cavaceppi genommen, aber dass die Extremitäten, deren schwache Ausführung Passavant auffällig findet, bereits vorher von anderer Hand schlecht restaurirt oder überhaupt nur vom Gypsgiesser angesetzt worden wären. Nun ist der Dresdner Abguss leider kein erster Abguss einer Keilform über dem Marmor sondern der Abguss einer zweiten Form, deren Näthe neben denen eines älteren Keilform-Abgusses, über den die Form genommen sein muss, sichtbar

bleiben. Es ist also kaum möglich, an dem überdiess noch angestrichenen Gypsabguss Ansätze alter Restaurationen wahrzunehmen, und die vermeintliche flüchtige Behandlung der Extremitäten scheint mir nicht so evident, als dass man nicht den Mengs'schen Abguss für die Reproduction des noch wesentlich unverletzten Originals halten dürfte.

Zu erörtern bleibt ferner noch die Person der „Sua Altezza Reale di Parma". Passavant schliesst aus dieser Bezeichnung: das Bildwerk müsse sich in Neapel befunden haben; wie der Verf. vermuthet: „weil Parma von 1545 bis 1802 von Fürsten des Hauses Farnese regiert worden sei". Der einzige den beiden Staaten gemeinsame Fürst war Don Carlos, Sohn Philipps V. von Spanien und der Prinzessin Elisabeth Farnese von Parma, welcher 1733—35 als Herzog von Parma, seit 35 als Karl III. in Neapel regierte. Die 1783 der Tradition nach als Besitzer des Werkes genannte „Altezza Reale di Parma" ist aber wahrscheinlich entweder der Bruder des Vorigen, der seit 1748 regierende Herzog Philipp Bourbon, Infant von Spanien, oder was wahrscheinlicher, dessen Sohn Ferdinand, deren vererbtes Besitzthum nicht nach Neapel gekommen ist. Die älteren Herzöge von Parma können, schon wegen der „Altezza Reale", nicht gemeint sein. Wir werden schwerlich erfahren, wann der Abguss in Parma genommen wurde, deren Wiederholung für Mengs bei den mit Abfassung des Inventars beauftragten Personen (wahrscheinlich hatte man Gypsgiesser dazu gezogen, deren Taxation von damals in Rom verkäuflichen Gypsabgüssen dem Inventar beiliegt) noch 1783 den Namen „von Parma" trug, während das Original inzwischen nach Rom und in die Sammlung Breteuil gekommen war. Die Verfasser des Inventars hielten übrigens das Werk höchstwahrscheinlich für eine Antike, da es mitten unter den Antiken verzeichnet ist und die wenigen modernen Sculpturen mit den Namen ihrer Urheber aufgeführt sind. Als Antike galt dasselbe auch in Dresden noch 1831 wo es mit der unerklärlichen Bezeichnung „Original in Turin" im Catalog des Mengs'schen Museums von Matthäy verzeichnet ist.

Die höchst interessante Frage nach der Urheberschaft Raphaels wird m. E. vom Verfasser mit zu grosser Sicherheit als durch den Brief Castiglione's erledigt erachtet. Der Verf. hält es für wahrscheinlich (Anm. 11), dass Cavaceppi den Brief Castiglione's nicht gekannt hat. Es ist aber überhaupt nur möglich, keineswegs erwiesen, dass Castiglione's „Puttino di marmo" mit der zuerst durch Cavaceppi Raphael und Lorenzetti zugeschriebenen Gruppe identisch ist. Damit fehlt uns nun freilich ausser den schwerwiegenden stilistischen Kennzeichen für Cavaceppi's Aeusserung jede ältere Beglaubigung. — Die Handweise eines Malers an der Ausführung

eines einzelnen plastischen Werkes nachzuweisen, wird immer ein auf subjectivem Gefühl beruhender unsicherer Versuch bleiben. Raphaels Urheberschaft als „Erfinder“ der Gruppe ist dagegen in so hohem Grade wahrscheinlich, seine Beziehung zu Lorenzetti so beglaubigt, dass ich keinen Grund finden an der auf Tradition beruhenden Aeusserung Cavaceppi's zu zweifeln.