



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München : I. Holbein und
Dürer.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München.

I. Holbein und Dürer.

Der löbliche Plan einer Vereinigung von Gemälden älterer Meister in München wurde in dem Maße betrieben, in welchem die Aussichten der internationalen Ausstellung moderner Bilder wuchsen. So wenig diese nun auch allen Wünschen genügen konnte, gewiß schien doch, daß sie viel Anziehungskraft ausüben und ungeachtet ihrer Gleichzeitigkeit mit der in demselben Ehrgeiz unternommenen Ausstellung in Brüssel lohnende Theilnahme beim Publicum finden werde. Wäre gleich von vornherein auch zu dem andern Zwecke der Heranziehung alter Bilder geworben worden, so hätten umfassende gemeinsame Anstrengungen wahrscheinlich eine ansehnliche Zahl interessanter und bedeutender Kunstwerke aus Vergangenheit und Gegenwart unter Einem Dache zusammengebracht. Statt dessen wurden die alten Meister gegen die modernen zurückgesetzt und das ganze Unternehmen dadurch in Frage gestellt, daß nur wenig Zeit zu den Vorbereitungen übrig blieb. In der That ist der erste Eindruck, den die paar Zimmer im Kunstausstellungsgebäude machen, ziemlich niederschlagend. Wenn auch der außerordentliche Werth einzelner Nummern für die geringe Zahl mehr als entschädigt, so bleibt es doch immerhin eine befremdende Wahrnehmung, von allen den Schulen, in welche man die alte Kunst einzutheilen pflegt, keine vollkommen, etliche hier überhaupt gar nicht vertreten zu finden. Der Katalog weist eine verhältnißmäßig gute Anzahl altdeutscher Bilder, einige interessante flämische und holländische Stücke auf, aber so gut wie gar kein italienisches Gemälde von Rang.

Freilich darf man nicht unbillig sein. Die Schwierigkeiten eines derartigen Unternehmens sind heute größer als ehemals. Die Kritik ist in unseren Tagen scharfsichtiger und lauter als in früherer Zeit; die Bilderbesitzer müssen sich darauf gefaßt machen, daß ihre Schätze ziemlich indiscret auf die Namen hin geprüft werden, die sie tragen. Ganz erklärlich daher, wenn das öffentliche Forum solcher Ausstellungen von den in der Regel empfindlichen Sammlern eher gemieden als gesucht wird. Ueberdies pflegen Privatsammlungen neuerdings unter strengen Bedingungen vererbt zu werden, welche Ortsveränderungen immer mehr erschweren. Nicht zuletzt aus diesem Grunde hat die British Institution in London ihre jährliche historische Bilderschau einstellen müssen. Die Ausstellung in Manchester im Jahre 1853 war das erste derartige internationale Unternehmen und sie ist auch bis heute weit- aus das bedeutendste geblieben; weder Dublin, noch London, noch Leeds haben solchen Erfolg gehabt.

Die gegenwärtige Münchener Ausstellung nun hätte als erste ihrer Art in Deutschland entschieden ausgiebiger sein müssen, als sie in der That ist; wir bescheiden uns jedoch sehr gern bei dem, was sie bietet, denn vom Standpunkte der Kunstforschung kann man sich des Nutzens nur freuen, den die allgemeine kunstgeschichtliche Kenntniß aus der Anschauung der Hauptwerke dieser Sammlung ziehen muß. Schon der Vortheil allein, daß Holbeins bewunderungswürdige Madonna auf einige Zeit aus der Dämmerung des Privatbesizes in das volle Licht einer öffentlichen Bilderschau versetzt worden ist, kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Instructiver freilich wäre es für das vergleichende Studium, wenn das Dresdener Gegenstück an der Seite des Darmstädter stünde; dann würden die kritischen Streitpunkte, zu welchen die beiden Gemälde Anlaß gegeben haben, eher ins Reine zu bringen sein, aber es ist schon sehr viel werth, daß die competenten Leute Gelegenheit haben, das Darmstädter Bild eingehend zu betrachten.

Höchst wichtig ist die Ausstellung ferner für die Erweiterung unserer Kenntniß von demjenigen Entwicklungsstadium Albrecht Dürer's, welches sein Aufenthalt in Venedig bezeichnet. Außerdem wird dem Deutschen Publicum unseres Wissens hier zuerst der Anblick von Arbeiten des Blamländers Gerard David zu Theil, eines Künstlers, dessen Name noch Geheimniß war, als man seine besten Bilder schon längst classificirt und katalogisirt hatte. Anderen Arbeiten holländischer Schule gegenüber werden wir in die Lage versetzt, uns darüber zu entscheiden, ob Alles, was dem Van der Meer zugeschrieben wird, von Einem Manne herrühren könne, oder ob nicht dasselbe Handzeichen auf verschiedene Meister hinweist.

Bezüglich Holbein's bietet uns die Ausstellung noch über anderweite Entwicklungsstufen, als das Darmstädter Gemälde sie vertritt, lehrreichen Forschungstoff. In dem Epitaph des Bürgermeisters Schwarz von Augsburg und der kleinen Madonna im Besiz des Herrn Pfarrer Schmitter-Hug in St. Gallen haben wir vielleicht die frühesten Beweisstücke seiner Kunstthätigkeit vor uns, während sein vollendetere Stil aus späterer Zeit an zwei Bildnissen zu studiren ist, welche die Jahreszahlen 1533 und 1541 tragen. Daß wir mit den Bildern aus den Jahren der künstlerischen Reise Holbein's vertrauter sind als mit seinen Jugendarbeiten, liegt nicht an der größeren Zahl der ersteren, sondern daran, daß sie eine so große Anziehungskraft vor jenen voraus haben. Jedenfalls aber ist es von großem Interesse, die Entwicklung des Mannes zu verfolgen. Als er die erste Unterweisung im Handwerk der Familie erhielt, war Augsburg der Siz einer Kunstweise, die offenbar unter dem Einfluß der rheinischen und niederländischen stand: formalreligiös in der Auffassung mit starkem Zug zum Realismus und zwar zu einem Realismus von ziemlich abstoßender Art. Mustert man das Schwarz'sche

Epitaph als eine unter Mitwirkung des jungen Hans Holbein entstandene Arbeit aus der Augsburger Werkstatt, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß der obere Theil des Bildes (Gottvater mit dem Schwert der Gerechtigkeit, umgeben von Christus, der die Brustwunde, und Maria, die ihre Brust entblößt) die plumpe und gemeine Weise des alten Stiles wiedergibt, wogegen die knieende Familie des Bürgermeisters weit feineren Künstlerfönn bekundet, eben den eines jungen Malers, der schon auf Mannigfaltigkeit in Zügen und Ausdruck der Physiognomien ausgeht. Was diese Seite der Augsburger Schule ganz besonders charakterisirt, ist gutes Studium und sorgfältige Ausführung der Gewänder in milden Temperafarben; die Falten sind nicht so steif und eckig gebrochen, wie auf flämischen Bildern. Diese Eigenschaft, welche an dem Schwarz'schen Epitaph deutlich hervortritt, findet sich nun auch auf den sicherer beglaubigten Arbeiten Hans Holbein's wieder. Ein anderes Merkmal der Jugendwerke des Meisters bildet die Schwulst in der Zeichnung der Hände, eine Incorrectheit, welche wieder die authentischere Madonna von Schmitter-Hug mit unserem Epitaph gemein hat.

Woltmann scheint das Richtige zu treffen, indem er jenes kleine Bild in St. Gallen ungefähr in das Jahr 1513 setzt. Der damals 17- oder 18jährige Holbein bewegte sich noch in dem Vorstellungskreise, der den alterthümlichen Künstlern eigen war. Das Jesuskind, wie es im Kissen auf einem Sims sitzend mit dem Rosenkranz spielt, ist unverkennbar einem archaischen stabilen Typus nachgebildet; seine frohsähnliche Bewegung ganz wie bei den Niederländern und Deutschen des 15. Jahrhunderts, während die dahinterstehende Mutter, die dem Knaben ein Stück Obst reicht, aber wie in Gedanken entrückt ist, schon sanftere und modernere Auffassung zeigt. Charakteristisch für den Meister sind die kräftig braunen Schatten und die schmelzende Weichheit, womit er sie in die gelben Lichter vertrieben hat. Von völlig neuem Geschmack und vortrefflich in ihrer Art ist die Marmorbekleidung des Hintergrundes mit ihrem Karnies und dem Ornament von Genien und Medallions. Ob Holbein berechtigt war, das Motto „Carpet aliquis cicius quam imitabitur“ („Tadeln ist leichter als Nachmachen“) auf den Pilaster zu schreiben, lassen wir gleichwohl so lange dahingestellt, bis erwiesen ist, daß er diesen dünkelfaften Spruch selbst dort angebracht hat. Jedenfalls sichtigt er sehr ungünstig von der Bescheidenheit ab, womit der große Johann van Eyck sich in all seiner Unübertrefflichkeit mit seinem schlichten „Als ikh kan“ begnügte. Zu Ehren Holbein's ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir als Verfasser jenes Mottos den nämlichen unbekanntem Gönner anzusehen haben, der die fernere classische Inschrift des Bildes „IOHANES. HOLBAIN. IN. AVGVSTA. BINGEWAT.“ (sic) lieferte. Auch anderweit ist das Wort

angetastet worden: Schindung und Retouche macht sich besonders in den Fleischtheilen des Kinderkopfes bemerklich.

Welchen mächtigen Aufschwung der Künstler wenige Jahre nach Vollendung dieser kleinen unbedeutenden Sachen nahm, das tritt uns nun in seiner Maria vor Augen, die im Jahre 1523 für den Bürgermeister von Basel gemalt ist. Daß wir in dem hier ausgestellten Darmstädter Bilde ein Original haben, welches geraume Zeit vor dem Dresdener entstanden ist, darf jetzt wohl nicht mehr als controvers gelten. Die Fragen, über welche noch beträchtliche Meinungsverschiedenheiten obwalten, sind 1) ob das Bild von Darmstadt in Zeichnung, Anordnung und Typen dem Gegenstück in Dresden überlegen ist und 2) ob das Dresdener Bild eine Replik von Holbein's eigener Hand oder von einem seiner Schüler oder endlich gar eine spätere Copie sei?

Von mehreren Seiten wird hervorgehoben, daß die Linien der Architektur sowie die Gesichter der Madonna und des Kindes, welche auf den beiden Exemplaren verschieden sind, auf dem Dresdener vorzüglicher seien als auf dem Darmstädter. Wir unsererseits sind der entgegengesetzten Meinung, und provociren auf eine Confrontation der Bilder, die ja in Aussicht gestellt ist, und von der wir überzeugt sind, daß sie uns Recht geben wird. Der Punkt, welcher die aufmerksamste Erwägung erheischt, ist die Technik. Je nach dem Urtheil, das hierüber gewonnen wird, steht und fällt die Behauptung, wonach Holbein der Meister beider Gemälde sein soll. Aber auch hierbei wird man am besten thun, die directe Vergleichung abzuwarten. — Ein sehr bemerkenswerther Umstand von allgemeinerem Interesse ist, daß Holbein juist in der Zeit, da die Reformation mit so energischen Schritten ihren Rundlauf durch Deutschland machte, eine Composition erfand und ausführte, die in so hohem Grade wie diese gnadenreiche Jungfrau der religiösen Gluth und Devotion alten Stiles entspricht. All' seine Kunst und seine ganze Gedankentiefe hat der Meister darangesetzt, die Vorstellung milden Schutzes auf der einen, anbetender Zuversicht auf der anderen Seite zu veranschaulichen. In der Nische stehend hat Maria das Kind mit mütterlicher Zärtlichkeit an sich gedrückt; lächelnd gibt dieses der betenden Familie mit kindlich unbefangener Geste den Segen; ein Stück des von den Schultern Maria's herabfallenden Mantels ist über die Gestalt des Bürgermeisters Meyer ausgebreitet, der kniend mit dem Ausdruck vollster Inbrunst zu der Schützerin emporblickt; die zum Gebet gefalteten Hände ruhen auf der Schulter des Sohnes vor ihm, dem er durch diese körperliche Berührung die Stimmung mitzutheilen scheint, die sein ganzes Wesen durchdringt; dieser Knabe wieder schlingt die Arme um das nackte Kind, das auf dem bunten Teppich steht. Kann die von manchem Kritiker zugelassene Annahme, wonach dieses letztere den jüngsten Sproßling des Meyer'schen Hauses vorstellen soll, wirklich Be-

stand haben? Uns dünkt, hiergegen läßt sich vielerlei einwenden, vor allem die Frage, weshalb man die nächstliegende Deutung umgeht, daß in diesem Knäbchen Niemand anders als der junge Täufer zu suchen sei? Dabei darf freilich nicht vergessen werden, daß bei dem Mangel der Heiligenscheine die Idealfiguren hier nicht so kenntlich sind wie anderwärts. — Die rechte Seite des Bildes (vom Beschauer) nimmt die schöne Frauengruppe ein: das Mädchen an vorderster Stelle im Beten begriffen, die Hausfrau der Madonna zunächst und im Schatten ihrer Gestalt. Vortrefflich dient die nahe über den Häuptern der Betenden ansetzende Console der Nische dazu, die Composition zu unterstützen, deren oberer Theil durch den Halbbogen den angemessensten Rahmen erhält. Die Statur Marias sodann steht vollkommen im Verhältniß zu dem Körper des Jesusknaben, ihre vortretende linke Hüfte verhindert, daß das Kind durch die Arme hinabgleitet. — Einige Kleinigkeiten abgerechnet befindet sich die Tafel in untadelhaftem Zustande; leider aber haben Abreibung und Retouche, so mächtig sie an sich sind, gerade Stellen betroffen, wo sie die empfindlichste Entstellung verursachen. So ist Stirn und Haar der Jungfrau lädirt, die Schatten um Augen und Nase neu übergegangen, Kopf und Achsel des Christuskinde in den dunklen Partien aufgefrischt, das Ohr desselben aufs äußerste verstümmelt. Auch Mund und Kinn des knieenden Mädchens rechts sind nicht unberührt geblieben. Alles Andere aber ist durchaus genuin.

Wir sehen in diesem Meisterwerke die Kunst Johann's van Eyck ausgereift unter dem Einfluß der Fortschritte des 15. und 16. Jahrhunderts. Es verbindet den Realismus der alten Handwerksleistungen mit der harmonischen Einheit von Aufbau und Färbung, die den späteren Künstlern eigen wird. Dürer's herbe Strenge und tiefe Kenntniß besitzt Holbein nicht, aber er entzückt uns durch die stille Weihe seiner Persönlichkeiten und ihren sanften Ausdruck, durch die Weichheit seiner Modellirung und die Fülle seiner Töne. Obgleich er bis zu einem Grade durchführt, der kaum eine Steigerung zuläßt, so behält doch Alles körperhafte Masse; Licht und Schatten sind aufs wirkungsvollste vertheilt, das Ganze mit sattem Auftrag und ungemeiner Sauberkeit in Guß gebracht. Die Sonne Italiens liegt auf dem Bilde, man glaubt vor dem Meisterstück eines zweiten Lionardo zu stehen. Eine kleine Sonderbarkeit ist deshalb umso auffälliger. Man kann das Bild nicht betrachten, ohne das Geschick, womit die Verkürzungen der Hände gezeichnet sind, und die liebevolle Durchbildung zu bewundern: gleichwohl sind an dem Händchen, welches das auf dem Teppich stehende nackte Kind dem hinter ihm knieenden Knaben auf den Armelvorstoß legt, in übernatürlicher Weise 5 Finger statt 4 sichtbar. Sonst ist die Behandlung normal. Maria's Mantel hat bräunliches Roth, die Tunika blau mit rother Schärpe, welche

locker um die Hüften geschlungen ist; die Ärmel sind sehr schön mit Muschelgold durchwirkt und gehöht.

Ueber Herkunft und Geschichte des Bildes und seines Widerspiels in Dresden hat man sich in neuester Zeit gründlich orientirt. Die Thatfachen, wie sie von His-Heusler, v. Zahn, Woltmann, Fescher beigebracht sind, hat Gottfried Kinkel in dem nachfolgendem Resumé vereinigt, das wir für jetzt auf sich beruhen lassen: Holbein war von Jacob Meyer zu Basel beauftragt, die gnadenreiche Jungfrau nebst den Porträts seiner vor ihr knieenden Familie zu malen, und er genügte dieser Anforderung. Im Lauf der Jahre kam das Gemälde sodann in die Hand des Remigius Fesch, der eine Enkelin Meyer's zur Frau hatte; derselbe verkaufte es an Lucas Jselin, und durch diesen gelangte es an Michael Le Blond, einen Bildermäkler in Amsterdam, den man als Kunstagenten des Herzogs von Buckingham kennt. Bis hierher weiß man nur von Einer Madonna Holbein's mit der Meyer'schen Familie. Mit dem Zeitpunkt aber, wo Le Blond das Bild veräußerte, scheinen zwei Exemplare desselben Gemäldes aufzutreten. Nach Sandrart's Angabe hat Le Blond das Baseler Original an Johann Köffert abgetreten, nach einer handschriftlichen Notiz des Remigius Fesch jedoch hätte er es der Königin-Wittve von Frankreich, Maria von Medici, verkauft. Patin will die beiden Berichte dadurch vereinigen, daß er annimmt, Le Blond habe es an Köffert und dieser es weiter an Maria von Medici gegeben. Diese Widersprüche beseitigt Kinkel mit der vielleicht ganz richtigen Annahme, daß Le Blond zwei Exemplare des Bildes besaß, wovon das eine an Köffert, das andere an die Königin kam, und welche beide als Originale passirten. Köffert's Bild ist das in der Dresdner Gallerie. Es gelangte nach dem Bankerott des Besitzers in die Hände eines Avogadro nach Venedig, dort in die Familie Delfino und ist 1743 für Dresden erworben worden. — Das Darmstädter Exemplar, 1822 vom Händler Delahaute in Paris für den Prinzen Wilhelm von Preußen gekauft, gelangte durch Erbgang an seine gegenwärtigen Besitzer Prinz und Prinzessin Karl von Hessen. — Was Kinkel von Le Blond's Handlungsweise vermuthet, bekommt gravirende Bestätigung durch einige historische Zeugnisse über seinen Charakter. In Mr. Sainsbury's vortrefflicher Sammlung von „Papers relating to Rubens“ findet sich ein Brief Balthasar Gerbier's an den Earl of Arundel, dat. Brüssel 30. Januar 1632/33, worin folgendergestalt von Le Blond die Rede ist: „Ich will Acht haben, wie ich etliche Zeichnungen finden kann, aber zu billigem Preise kann ich Nichts versprechen, denn wenn die Dinge schon in Holland theuer sind, so sind sie es hier erst recht, wo Tulpen- und Muschelliebhaber so geliebene Leute sind wie Le Blond, der die Waaren mit fremdem Gelde kaufen kann, wie ich denn auch in der That überzeugt bin, daß er zu jenen Sachen durch das Geld meines werthesten

und allezeit hochzuverehrenden seligen Lords gekommen ist; ich war ehemals Le Blond's Freund, weil ich ihn für einen ehrlichen Mann hielt; seit er sich aber so verändert hat, kann er umso weniger der meinige sein, denn er betrügt sich ja schandbar und echt amsterdammisch gegen einen so edlen Beschützer der Tugend wie Ew. Excellenz.“*)

Wir erklärten bereits, daß wir die Entscheidung der Frage, ob das Dresdener Bild Copie oder Original sei, bis zu einer Confrontation desselben mit dem Darmstädter vertagen möchten. Einiges Thatsächliche mag aber schon jetzt festgestellt werden: das Dresdener Exemplar ist jünger als das andere, der Gesamttön ist bleicher und es zeigt weder die Fülle des Colorits, noch hat es überall dieselben Farben wie das Gegenbild. Das Kleid der Dresdener Madonna ist grün, die Ärmel haben keine Goldlichter, das so hoch bewunderte Antlitz zeigt ganz andere Züge und Formen, die Gestalt ist von der Brust abwärts in die Länge gezogen, und zwar dermaßen, daß das Christuskind nicht mehr an Leib und Hüfte der Mutter ruht, sondern offenbar in Gefahr ist, hinter dem Arme hinabzugleiten. Auch ist der Mantel nur ganz unmerklich über den Bürgermeister gebreitet; und dieser selbst hat seine Hände nicht auf die Schulter des Knaben gelegt. Ferner kniet die zunächst der Maria angebrachte Frauengestalt nicht im Schatten der Heiligen, sondern empfängt volles Licht auf das Profil. Die Nischenconsolen beginnen eintige Zoll oberhalb der Köpfe, und der Bogen selbst ist wesentlich in die Höhe gestreckt, sodaß er keinen Halbkreis mehr bildet; der Teppich ist dagegen viel kürzer und hat weniger Farben. Die größte Abweichung aber liegt im Gesicht des Jesuskindes. Dies hat in Dresden eine so kränkliche Farbe und so melancholisches Aussehen, daß man die Entstehung der allbekanntesten müßigen Legende wohl begreifen kann, wonach die Madonna das eigene Kind auf den Boden niedergesetzt und dafür den kranken jüngsten Meyer auf den Arm genommen haben sollte. Hätte das Darmstädter Bild nur das eine Verdienst, dieser Deutung der Composition ein Ende gemacht zu haben, so wäre das schon ein Gewinn für die Kunstgeschichte. —

Zwei Bildnisse, eines v. J. 1533, das andere von 1541, beide auf kaltem blauen Grunde, vervollständigen die Reihe authentischer Arbeiten Holbein's. Es sind schöne noble Leistungen der Porträtmalerei und lassen,

*) „I will watch how some drawings may be found, though good cheape I cannot promise; for if thinges are deare in Holland, they are dearer here where tulip and cockle-shells-lovers are as full of trickes as le Blon who can buy marchandise with other man's moneyes, as I verily thinke he hath those thinges in his handes with the money of my most deare and ever to be hounered late Lord; I was once le Blon's friend while I thought him an honest man; but since he is changed much lesse can he be mine considering his foolish and Amsterdam — like carriage to soe noble a Patron of Vertue as your Exe.“

wenn man sie mit dem dicht daneben hängenden Johann van Eyck vergleicht, in hohem Grade erkennen, welchen Fortschritt die Wiedergabe der Bewegung und der Proportion in dem Jahrhundert gemacht hatte, das zwischen den Arbeiten dieser Meister liegt, und wie Holbein bis zuletzt das technische Geschick für malerische Specialisirung der Gewänder und Stoffe beibehielt. Von den anderen Porträts, die mit seinem Namen geschmückt sind, genügt es, die des Mörz'schen Ehepaars (Eigenthum des St. Annen-Stiftes in Augsburg) hervorzuheben, welche respectable Arbeiten Amberger's sind, während drei andere (im Besitz der Herren Augusti in Stuttgart, Pestalozzi-Wieser in Zürich und Arnhard in München) nicht genau bestimmt werden können. Die von Herrn Landammann Schindler in Zürich ausgestellte Replik der Kais Corinthiaca ist eine zwar verhältnißmäßig moderne, aber sehr weich und schön behandelte Copie. —

Auch was uns die münchener Ausstellung über Albrecht Dürer Neues lehrt, ist nicht ohne Belang. Gerade im Leben der größten Maler gibt es Partien, welche der Forschung spotten. Die Jugend Perugino's und Rafael's z. B. sind uns nur sehr ungenügend bekannt, bei Dürer ist es besonders sein Aufenthalt in Venedig, der Einfluß der dortigen Kunst auf die seinige und der seinigen auf die Venezianer, was uns immer noch zu rathen aufgibt; auch sind wir nicht einmal sicher, ob Dürer nur ein Mal oder zwei Mal in Italien war. Eins der hier befindlichen Bilder, ein Salvator mundi aus dem Besitz des Herrn Reichardt in München, regt interessante Fragen über diesen Punkt an. Bevor wir aber näher auf dasselbe eingehen, wird es sich empfehlen, an einige Thatsachen zu erinnern, die mit Dürer's Leben und Werken während der Zeit seiner italienischen Reise Zusammenhang haben. Aus eigenen Briefen des Meisters sowie aus anderweiten Quellen ist uns bekannt, daß er 1505 — 1506 in Venedig gewesen ist. Als alter Verehrer Mantegna's hegte er den Wunsch, diesen berühmten Meister persönlich kennen zu lernen. Ob er sich nun unmittelbar bei demselben einzuführen suchte, wissen wir nicht; aber da er mit den Fugger in Verbindung stand, für die er Aufträge hatte, war am einfachsten, sich an die Bellini zu wenden, die mit Mantegna verschwägert waren. Er suchte denn auch den Giovanni Bellini auf und wurde mit großer Auszeichnung von ihm aufgenommen, war er doch auch bereits als ein vielversprechendes Talent in seiner Kunst bekannt. Bei Bellini konnte er Empfehlungsbriefe nach Mantua erbitten und diese sind vielleicht nur deshalb nicht abgegeben worden, weil Mantua 1506 durch Quarantäne von Venedig abgesperrt war, wegen der dort grassirenden Seuche, an welcher Mantegna selbst in eben diesem Jahre starb. Dürer machte sich unterdessen in Venedig zu thun. Er war zu einer Zeit dahingekommen, da zwei wichtige Strömungen in der Kunstthätigkeit

bemerkbar wurden. Seit dem Auftreten Donatello's in Padua und Venedig um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts kam das Studium der Antike, dem sich der große florentinische Kunstreformer gewidmet hatte, im ganzen Norden in Schwang. Mächtig wirkte es auf Mantegna, die beiden Bellini, die Vivarini; die älteren Arbeiten Gentile's und Giovanni's sogar wie des Antonio da Murano und Bartolommeo Vivarini legen Zeugniß davon ab. Antonello da Messina's Ankunft jedoch (1473) lenkt die künstlerische Intention in eine andere Bahn; selbst Giambellino, welcher in der Deltechnik mit Antonello wetteiferte, wendet sich von der Antike ab und gibt sich ganz und gar dem Ehrgeiz hin, das Farbelement auszubilden. Hier hat die Schule ihren Ursprung, welche den Giorgione und Tizian hervorbrachte, Giorgione bei Antonello und Bellini, Tizian nur bei Bellini lernend, und zwar eben zu der Zeit, als Dürer nach Venedig kam. Noch bestanden die beiden Richtungen neben einander, die Donateske aber im Niedergang, Antonello's Tendenz intensiv und extensiv im Wachsthum. Dieser Sachverhalt lehrt verstehen wie es kam, daß Dürer brieflich gegen Pirckheimer klagen konnte, in Venedig fände man seine Arbeit nicht genug im Geiste der Antike, während von ihm zugleich auch gesagt wurde, daß er kein rechter Colorist sei. Den Einblick in das geistige Ringen des großen Nürnbergers, den solche Aeußerungen geben, unterstützt nun unserer Meinung nach das vorliegende Salvator-Bild, das wir für eins aus der Reihe seiner Werke halten, welche eben diesen Zeitpunkt charakterisirt. Die Geschichte der Tafel sagt, sie sei in Dürer's Atelier bis zu seinem Tode unvollendet geblieben, dann in Pirckheimers Besitz gelangt; von ihm haben sie die Imhof geerbt und von diesen bekam sie Haller von Hallerstein. Es ist ein Brustbild: Christus hat die Rechte zum Segen erhoben und in der Linken die juwelenbesetzte kristallene Weltkugel; als Folie dient dem Kopfe ein grüner Grund von giorgionesker Tonfülle. Das Haar fällt in reichen braunen Locken auf die Schultern herab, einzelne ausgeführtere Partien sind mit der minutiösen Sorgfalt behandelt, von welcher Romazzo so bewundernd spricht; dünner Flaumbart bedeckt Lippen und Kinn. Die Hände sind schmal und langfingerig; die Zeichnung, die hier und auch am Haupte durchscheint, läßt erkennen, daß die ganze Figur zuerst mit sehr spitzer Feder in blasser Tinte angelegt und schattirt gewesen ist. Die rothen und blauen Töne des Gewandes sind von venezianischer Leuchtkraft und auf der Glasugel meisterlich reflectirt, wie auch Perlen und Amethyst am Knopfe des Reichsapfels prächtig im Widerscheine spielen, Specialitäten, die bei Dürer höchst merkwürdig sind. Das Ganze sieht sich an wie ein Probestück; als hätte man ihm den coloristischen Sinn abgesprochen und er sich hingesezt, um ausschließlich venezianische Farbenwirkung herauszubringen. Und man kann nicht leugnen, er hat das erreicht, genau wie die Venezianer und mit Darangabe

der strengeren Grundsätze seiner eigenen Kunst, auf Kosten des edlen Ernstes im Ausdruck, der reinen Formgebung und Proportion. Aber ist das Bild wirklich von Dürer's Hand? Die Stilkritik wird bei diesem befremdlichen Sachverhalt manche Bedenken haben. Man ist versucht, an Catena oder Basaiti zu denken, aber dennoch ist es Dürer's Arbeit, wir wenigstens halten es entschieden dafür. Schade nur, daß fast die ganze Uebermalung abgeschunden und dadurch grade der Reiz der ausgeführteren Theile verloren gegangen ist.

Nur zwei oder drei Dürer'sche Werke aus derselben Periode lassen sich diesem hier gegenüberstellen. Das eine ist die Madonna in Strahow (Maria von Heiligen umgeben, den Kaiser Max mit Rosen krönend); auch dieses arg lädirt, aber es enthält einen zu Füßen Maria's auf der Viola spielenden Engel, welcher beweist, daß Dürer, wenn es seinem Zweck entsprach, auch bellineske Züge entlehnte. Hierher gehört denn auch der gekreuzigte Christus aus der Sammlung Böhm, jetzt im Dresdener Museum, mit der Jahreszahl 1506 (nicht 1500!), wo Hintergrund und Landschaft ganz die Farbestimmung der Venezianer und dabei die wunderbarste Detailvollendung haben. Bekundet jenes Salvator-Bild den Einfluß der Venezianer deutlich genug, so ist er auch in diesem Crucifixus wahrnehmbar, aber uns dünkt, daß selbst die Venezianer an diesem Werke noch hätten lernen können. Denn angesichts dieses Bildes möchte sich Tizian wohl gedrungen gefühlt haben, seinen Farbenreiz noch durch einige Detailausführungen zu erhöhen. — Dr. v. Zahn hat in einer trefflichen Monographie seine Ansichten über den Einfluß der Renaissancekunst auf Dürer dargelegt. Wenn er die Frage künftig wieder aufnimmt, wird er auch den Punkt, den wir hier berühren, näher ins Auge zu fassen haben; denn erschöpft ist er noch lange nicht.

Einige andere sogenannte Dürer in der Münchener Ausstellung erregen kein besonderes Interesse. Das Studium zu einem Kopfe, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1511 (Besitz des Herrn Professor Mezger in Augsburg) ist völlig übermalt. Das dem Grafen Törving gehörige Porträt eines alten Mannes mit dem Datum 1520 ist moderne Replik des dem Hans von Kulmbach zugeschriebenen angeblichen Jakob Fugger im Berliner Museum oder desselben Bildes in Tempera, welches die Pinakothek in München besitzt. Der „Christus unter den Schriftgelehrten“ (Sammlung des Grafen Salm) mit Monogramm, durchaus neu, wird von Einigen für ein Hoffmann'sches Nachwerk angesehen.

Aus Holzschuher'schem Besitz aber sind zwei Porträts von Dürer's Hand ausgestellt. Das eine (Bes. Herr Regierungsrath v. Holzschuher in Augsburg), ein alter Mann von feurig rothem Teint, in den Lichtpartien etwas
Grenzboten IV. 1869.

retouchirt, ist mit ungemeiner Meisterschaft gezeichnet; man sieht das Geäder unter der Haut, eine Warze, die schwarz und weiß melirten Haare der Brauen und olivengraue Streifen eines groben, nicht besonders glatten Bartes. Gemalt hat Dürer das Bild lange nach der Zeit, in welcher ihm die Venezianer zu schaffen machten. — Um 1526 sodann ist das zweite dieser Porträts (Eigenthum des Freiherrn von Holzschuher in Nürnberg) entstanden. Auf dem graubraunen Grund, von dem sich der Kopf abhebt, lesen wir: „HIERONIM⁹ HOLTSCHVER ETATIS SVÆ 57 ANNO DONI 1526; auf dem Schieber, der im Rahmen läuft und das Bild bedeckt, ist das Holzschuher'sche Wappen mit dem Datum MDXXVI. Der alte nürnbergische Patrizier hat rothe aber klare Gesichtsfarbe, Haupt- und Barthaar ist silbergrau und so fein detailirt, daß es wirklich schwebt, die Cirkelform der Augen ist die von heißblütigen, zur Apoplexie geneigten Personen. Der alte Herr trägt eine Schaub von Bisampelz über dem schwarzen Wams. Das Ganze, von dem zu jener Zeit üblichen schwarzen Rahmen umschlossen, ist ein wahres Wunderwerk von Ausführung und lohnt allein schon die Reise nach München.

(Schluß folgt.)

Die Gräfin, Trauerspiel in fünf Aufzügen.

Leipzig, S. Hirzel 1868.

Die kritische Würdigung eines Dramas findet am zweckmäßigsten dann statt, wenn dasselbe seine Theaterprobe bereits gemacht hat. Der Bühnenwirkung ist es im Ganzen vorthailhaft, wenn das Stück in der Darstellung zu vollem Leben erblüht, bevor das Publicum vom Gesumm der Kritik eingenommen ist. Dann ist es auch billig, daß der Kritiker dem Dichter die Aufführung vorausschickt, denn durch sie kann der Dichter zu Aenderungen veranlaßt werden, welche das ästhetische Urtheil wesentlich modificiren. Darum empfiehlt sich heut noch, ein neues Stück nur im Manuscript drucken zu lassen und erst nach vollendetem Bühnenlauf der Lesewelt zu übergeben, obgleich unsere Gesetzgebung den Dramen des Buchhandels die Honorarrechte der Manuscripte zu erhalten bemüht ist. Indes ist das genannte Drama seit einem Jahre im Buchhandel erschienen; und es scheint fast, als ob die deutschen Theater aus landüblichem Schlandrian dasselbe als Bücherdrama betrachten, welches außerhalb des Kreises ihrer Aufgaben steht. So wird die Erinnerung nicht unnütz sein, daß hier ein Theaterstück vorliegt, welches