



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

C.: Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München. II. : (Schluß
zu Nr. 40.)

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

des Gesetzentwurfs einer Proceßordnung in bürgerlichen Rechtsstreitigkeiten „für die Staaten des norddeutschen Bundes“ berufene Commission jetzt, nach kaum zwei Jahren, einen solchen Entwurf „für den norddeutschen Bund“ vorlegt, der also inzwischen die „Staaten“ schon mehr und mehr absorbirte; — politisch betrachtet ist die in diesem Entwurf durch Beseitigung der Patrimonialgerichtsbarkeit ausgesprochene Verurtheilung des ständischen Princips von nicht minderer Wichtigkeit. Die Proceß-Ordnung zeigt auf's Neue, daß der Bund, wo sich dem Ausbau seiner Institutionen Hindernisse in den Weg stellen, diese einfach beseitigt, um Platz für jene zu gewinnen, und geschieht dieser Abbruch auch nur stückweise, so schreitet er doch stätig und um so sicherer fort, als die Lücken alsbald durch die sich hineindrängenden Neubildungen ausgefüllt werden, also kein Platz bleibt zur Wiederaufrichtung des einmal Beseitigten. Mit jedem Artikel, den der Mecklenburger aus seinem landesgrundgesetzlichen Erbvergleich im Verfolg der fortschreitenden Bundesgesetzgebung streicht, schiebt er den Zeitpunkt näher rücken, wo diese älteste und darum trotz ihrer jetzt zu Tage tretenden Mängel immerhin historisch ehrwürdige deutsche Verfassungsurkunde gegenstandslos und Mecklenburg seine volle Lebensthätigkeit als Glied im Organismus des Bundes entwickeln wird. Dieser Zeitpunkt aber wird nicht nur in Mecklenburg mit Sehnsucht erwartet, sondern überall mit Freuden begrüßt. Deshalb verdient es auch registriert zu werden, wenn derselbe durch ein einzelnes Bundesgesetz plötzlich so viel näher gerückt ist, daß von den ursprünglichen 530 Paragraphen der L.G.G.B. 53 Paragraphen d. h. der ganze vom Justizwesen handelnde 21. Artikel, so weit derselbe überhaupt noch praktisch war und nicht Dinge enthält, die sich auch im modernen Staate von selbst verstehen, als da sind Ausschluß der Cabinets-Justiz u. s. w., aufgehoben wird und mit ihm gerade dasjenige Institut des ständischen Staats in den Staub sinkt, das wie die Patrimonialgerichtsbarkeit so recht eigentlich zu seinem innersten Wesen gehörte.

—b—

Die Ausstellung von Gemälden älterer Meister in München.

II.

(Schluß zu Nr. 40.)

Mit Holbein und Dürer hat man die Reihe deutscher Bilder erschöpft, die auf der Ausstellung besondere Beachtung verdienen. Was uns sonst noch an Arbeiten deutscher Meister geboten wird, ist fast durchweg von

zweifelhafter Herkunft und willkürlich getauft; die Bilder selbst haben wenig Anziehungskraft. Nur ein einziges, die „Aussendung der Apostel durch Christus“ von Wohlgemuth (jetzt in die Münchener Frauenkirche gehörig), können wir als zweifellos dieses Namens würdig bezeichnen. Es hat das volle Gepräge des rauhen und derben Realismus, welcher an diesem Meister bekannt ist; die unersreulich häßlichen Gesichter sind übrigens hier durch Uebermalung über das gewöhnliche Maß verunstaltet. — Und was von der deutschen Schule, das gilt in noch höherem Grade von der flämischen. Denn unter den zahlreichen Porträts und Heiligenbildern, die uns mit niederländischen Künstlernamen vorgestellt werden, befindet sich nur von Einem Meister etwas wirklich Hervorragendes, und dies ist glücklicher Weise Van Eyck. Eins von den fünf Bildern, die ihm zugeschrieben sind, steht auf absoluter Höhe. Es ist das dreiviertel nach rechts gewandte Brustbild eines Mannes von 60 Jahren, der Kreuz und Glöckchen des Antoniusordens um den Hals trägt; die Augen blicken grad heraus, der Mund steht halb offen, die Hände hält er leicht geballt in die Höhe der Brust, eine Bewegung, deren Absicht nicht deutlich ist, nur hat er in den Fingern der Rechten drei milde Nellen (daher die Benennung *l'homme a l'oeillet*). Den Kopf bedeckt eine Pelzmütze und ein Saffianband hält den Kragen des grauen Pelzrockes zusammen.

Als das Bild vor Jahren in der Sammlung des Herrn Engels in Köln ausgestellt war, stritt man, ob es für echt zu halten sei, und selbst heute werden seltsamer Weise noch immer einzelne Zweifel laut. Und doch würde es schwer sein, unter Van Eyck's sonstigen Porträts ein einziges aufzuweisen, das so durch und durch den eigenthümlichen Charakter des Meisters trüge und das höheren Rang verdiente, als eben dieses. Vergleicht man Van Eyck mit Holbein, wozu hier die seltenste Gelegenheit gegeben ist, so muß man anerkennen, daß es der Augsburger Meister dem niederländischen an Fleiß und Geduld gleichthut, aber dabei wird einzuräumen sein, daß jener ohne den Vortheil des Fortschritts, den das Jahrhundert, das ihn von Van Eyck trennt, mit sich gebracht, wol kaum auf Einer Stufe mit diesem stehen, noch die Meisterschaft seiner Detailmalerei erlangt haben würde. Angesichts der hier vorliegenden Porträts von Beiden ergreift bei Holbein die wahre Proportionalität und Freiheit der Auffassung, bei Van Eyck die wunderbar scharfe Naturbeobachtung und Genauigkeit. Van Eyck kann nicht verbergen, wie sehr er die Sitzungen seines Originals braucht; der Alte hat die Hände aufgehoben und hält sie so lange in dieser Weise, daß sie durch Ermüdung zusammengezogen sind, das Antlitz hat den Grad von Starrheit, den ein Mensch annimmt, der die Gesichtsmuskeln so wenig als irgend möglich bewegen darf; der Mund ist geöffnet, damit das Athmen unmerklicher von

statten gehe. Die Maaße des Kopfes und der Hände stimmen nicht zusammen, letztere sind zu klein, aber für sich betrachtet pulsen sie vor Leben. Auf dem verwitterten welkenden Fleisch sieht man die Erhebungen und Tiefen genau; die Contouren sind von höchster Reinheit, alle Einzelheiten schlechtthin vollendet; Licht und Schatten haben breiten Fluß und aus einem gewissen Abstand betrachtet, wirkt Halbdunkel und Farbe meisterhaft. Aus der Nähe sieht man noch mehr: die Modulationen des Tons der einzelnen Partien in ihrer subtilen Abwägung, einen so feinen Formenausdruck und so weiche Uebergänge, daß sich die Mache nirgends aufdrängt.

Als Graf de Laborde vor etwa 15 Jahren die erste Nachricht von einer in Nantes aufgefundenen Madonna Johann's van Eyck gab, war die Freude der Liebhaber über seine glückliche Entdeckung sehr groß. Heute, da wir das Gemälde in dem Schmuck des neuen Firnisses vor uns haben, durch den es für das prachtvolle Cabinet des Herrn Suermondt in Aachen hoffähig gemacht war, können wir jenes Entzücken nicht ganz theilen. Den Namen, der ihm gegeben worden ist, scheint der Anblick des Bildes allerdings zu bestätigen. Es ist eine kleine, oben rund abgeschlossene Tafel: die Jungfrau, aufrecht im Schiff einer Kirche stehend, hält das Kind fest an ihre Brust; durch die Oeffnung des Lettners sieht man im Chor zwei Engel, die von einem Buche abfangen, dämmeriges Zwielficht hüllt den Raum und die Figuren, scharfe Färbung der Säume von Maria's Kleid, sowie ein greller Lichtstrahl, der durch die Scheiben der gothischen Spitzbogenfenster auf Wand und Fußboden fällt, steigert die Dunkelheit des Uebrigen. Van Eyck's Kunstidiom ist unverkennbar, es sind seine Köpfe und Figuren, und man wird an das Altarbild im Dresdener Museum erinnert; aber dort ist mehr Silberton, mehr Sorgfalt und Reinheit, das Impasto weniger flüssig und zäh. Es ließe sich recht wohl denken, daß ein Mann wie De Hooghe eine Copie nach Van Eyck zu Wege gebracht, die so ausfähe. Immerhin mag es Van Eyck selbst gemalt haben, dann aber hat das Bild jedenfalls fremdartige neue Einwirkung erfahren.

In der Nachbarschaft finden wir eine zweite Madonna von größeren Dimensionen, ebenfalls dem niederländischen Altmeister zugeschrieben, aber wie verschieden! Eine Vergleichung der Madonna des Kanonikus Paele in Brügge mit den Arnolphini-Porträts der Londoner Nationalgallerie lehrt, daß Johann van Eyck einmal derb, ein andermal sauber malen konnte; jene Werke tragen beide Etwas an sich, was nach dem Meister aussieht. Hier haben wir das gröbere Korn des Gemäldes in Brügge und Züge, die auf Van Eyck's Schüler schließen lassen. Der aus Rosen, Drangen und Cyressen bestehende Hintergrund hat sein Vorbild an einigen Stellen des Berliner Agnus Dei, Gesicht und Gestalt der Jungfrau sind charakteristisch ungeschönt.

und die Gewandung hat den herkömmlichen knitterigen Fall; aber man kann schwer glauben, daß Van Eyck so fades Fleisch und so blöde braunrothe Draperie gemalt haben sollte, abgesehen von der ungewöhnlich falschen Perspektive des Springbrunnens, der seitwärts von Maria angebracht ist. Wir sind geneigt, das Bild für eine Arbeit des Christus oder irgend eines anderen Ateliergenossen Van Eycks zu nehmen. Wenigstens hat diese Madonna viel nähere Verwandtschaft mit Christus' Manier, als die Krönung Kaiser Friedrichs des III., die hier seinen Namen trägt, und man darf nicht vergessen, daß Christus im 15. und nicht im 16. Jahrhundert arbeitete.

Ebenso wenig vermögen wir für die beiden Bilder aus der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen (Maria und der Verkündigungsel) Van Eyck's Namen in Anspruch zu nehmen, wie echt auch ihr flämischer Charakter und wie deutlich das Gepräge der Schule von Brügge ist, das sie an sich tragen. Beide Bilder rühren von einem Maler her, dessen Werken man ihre kunstgeschichtliche Stellung angewiesen hat, ehe man von seinem Namen wußte, den man aber heute als David von Brügge kennt. Sein Stil bezeichnet hier wie anderwärts die höchste Stufe der Sorgfalt und Nettigkeit, seine Carnation ist leuchtend, aber bleich, die Köpfe zeichnet er groß und oval, Figuren und Extremitäten schlank und sauber. So beweist seine Manier, wie die Farbe bei aller Fülle doch eisig kalt sein kann. In seinen bekannteren Bildern thut sich David durch die Vollendung der Landschaft hervor; ein Beispiel davon gibt die Taufe Christi in der Akademie zu Brügge. Und diese Specialität des Malers sowie sein Geschick in der Behandlung von Baum- und Felsenwerk mit tiefgrünen Tinten und in kalten Farbenaccorden tritt uns hier in seiner „Verlobung Katharina's“ vor Augen, einer lockeren Composition, welche Maria in zahlreichem Gefolge heiliger Frauen auf einer Wiese darstellt. Höchst charakteristisch ist der Contrast zwischen dem tief und reich gefärbten Hintergrunde und dem wachsblassen Fleisch der Figuren, eine Eigenheit, die Mostart nachahmt, aber der Reiz der Durchführung ist durch umfassendes Abreiben und Retouchiren verloren gegangen.

Vergebens suchen wir nach einem echten Stück von Van der Weyden oder Memling. Bosch entschädigt für ihre Abwesenheit nicht, obgleich er durch zwei unverkennbare Specimina vertreten ist, ein Jüngstes Gericht, sehr geschickt und fein für diesen Meister, und eine Versuchung des heil. Antonius, die im Katalog irrthümlich unter dem Namen des alten Breughel aufgeführt steht.

Die jüngeren holländischen und flämischen Schulen sind ebenfalls nicht stark vertreten: Rubens durch eine seiner reichhaltigen virtuososen Entwürfe, Van Dyck durch eine geistreiche Skizze en grisaille zur Kreuzigung, Jor-

daens durch die Replik seines Bildes im Louvre, welches einen Patriarchen und seine Familie darstellt, wie sie sich zugleich in Wein, Brod und Musik gütlich thun. — Von Zeitgenossen und Schülern des Rubens ist Nichts vorhanden. Die Skizze aus der Sammlung Suermondt kann sehr wohl für eine Originalstudie zu dem riesenhaften Bilde des „Sturzes der Verdammten“ in der Münchener Pinakothek gelten, an welchem der größere Theil offenbar von Schülerhänden herrührt. Geist und Phantasie sind in der Composition des vom Himmel herniederfallenden Sündergesindels höchst bedeutend. Könnte man einen der Kirchenpfleger von Parma, der dem Correggio vorwarf, er habe ein Frosch-Haché in die dortige Domkuppel gemalt, an diese Keinemand führen, so würde ihm vermuthlich vor Schreck der Witz vergehen. Auf unserm Entwurf sind zum Glück für den Beschauer so massenhafte Motive und solche Mannigfaltigkeit der Handlung in kleinem Raum zusammengedrängt, daß man für die Details keine Muße behält. Wer sich auf eine Analyse einlassen wollte, würde bald durch die vorherrschende Rohheit abgestoßen werden, aber die Meisterschaft, womit die teuflische Gewalt der Qual und die furchtbare Energie der Verzweiflung zum Ausdruck gebracht sind, behält nichtsdestoweniger ihre Krone. Auch die Ausführung ist bewunderungswürdig, das Fleisch mit durchsichtigster Klarheit gemalt und durch den Contrast der Himmelsstrahlen mit dem qualmenden Brodem und den lichtlosen Flammen der Hölle eine packende Wirkung erreicht. — Neben diesem Meisterstück von Gruppierung und Behandlung sehen wir einen vorzüglichen Kopf von derselben Hand, voll Feuer im Ausdruck und mit dem Schwunge vorgetragen, der Van Dyck's Stärke war.

Unter den holländischen Porträtmalern stehen hier Franz Hals, Rembrandt, Terburg und Reyzer obenan. Es wird berichtet, Rembrandt habe in jungen Jahren sehr unter dem Eindruck des vortrefflichen Hals'schen Stiles gestanden, sich nachmals jedoch davon frei gemacht. Das von dem großen Coloristen hier ausgestellte Bildniß eines alten Mannes (bei Suermondt) hat mit dem Frauenporträt von Hals wenig gemein. Letzteres (im Besitz des Herrn Sedelmeyer in Wien) ist früher gemalt, es hat die Jahrszahl 1634, und mit der Leichtigkeit ausgeführt, welche wir bei Velasquez in seiner späteren Periode wahrnehmen. Die Fleischpartien bestehen lediglich aus nebeneinander gesetzten flauen Tönen von dickem Impasto, die nur hier und da zusammengearbeitet, häufig mit absichtlicher Rauheit Streifen an Streifen stehen gelassen sind. Nichtsdestoweniger geben dieselben, zumeist in Grau gestimmt, wie sie sind, aus einiger Entfernung gesehen einen wunderbaren Accord. Die Augen, mit eigenthümlichem Glanz im Blick, sehen wie Schlehen aus; Krause und reichgestickter Aufschlag sind von Einem Ton, das Kleid schwarzer Damast mit eingewebten Arabesken und Vögeln; Hals- und

Armband von Perlen vollenden die Toilette, — Alles auf vermishtem grauen Grund. Mit flüchtiger derber Hand gibt der Maler die feine Blässe von Leuten aus distinguirtem Stande wieder. — Das Rembrandt'sche Bildniß (Cab. Suermondt) ist von 1645, reich und warm schattirt und belichtet, hervortretende Stellen, wie die untere Gesichtshälfte und Hand, überraschend modellirt, die umgebenden Partien von mysteriöser Tiefe. Die eigenthümliche Textur, die Rembrandt seinen Bildern mittels des Borstpinsels gibt, das Körnige und die weiche Transparenz der braunen Töne findet sich in der bekannten Weise vor und ist in seiner Art vollendet. — Kräftigere Tiefen, besonders in gewissen rothen Nüancen, und ziemlich harter, schwarzer Umrisse in einigen Contouren zeichnet die nicht mit Signatur versehene, aber ebenfalls unter Rembrandt's Namen ausgestellte „Ruhe auf der Flucht“ aus. Das Bild, äußerst sorgfältig gemalt, hat verhältnißmäßig glatte Oberfläche, hier und da durch zarte Rasuren modificirt. Ungemein licht und breit behandelt ist der Kopf des Joseph. Es sind Zweifel laut geworden, ob Rembrandt in irgend einer Periode seiner Kunstthätigkeit so gemalt haben könne, doch dürfte es beim Antritt des Beweises sehr schwer fallen, einen Maler ausfindig zu machen, der sich dem Meister in solchem Grade nähert. Der Hintergrund der Composition hat italienischen Charakter, wenigstens erinnert die Verbindung von Felsabhängen und Wasserfall, wie sie diese Landschaft bietet, eher an Tivoli als an die Ufer der Maas. Die Sonne ist verhüllt, bloß Maria mit dem Kind auf dem Schooße sowie das sinnende Antlitz Josephs und sein Geräth, Korb, Stab und Lederflasche, werden von schmalen Lichtschein beleuchtet. — Dicht neben diesen anziehenden Gemälden finden sich ein Paar Studien, Fischerknaben und Mädchen, von Hals. Man könnte sich vorstellen, daß der Meister diese Bambocciaten in der Weinlaune mit fecker, aber nicht gerade sicherer Hand hingeworfen habe. Eins davon stellt ein Weib mit der Deckelkanne in der Hand und einer Cule auf der Schulter vor, ein zweites (beide aus der Sammlung Suermondt) einen schielenden Jungen mit gesunder Gesichtsfarbe, das dritte (Bes. Herr Rauter in München) ein junges Mädchen auf Rembrandt'schem Hintergrunde.

Von diesen Menschenbildern niedrigsten Schlages hinweg wendet man sich mit Vergnügen den beiden Flügelstücken eines Triptychons von De Keyser zu (Sammlung Suermondt), welche den Stifter mit seinem Sohn und die Stifterin mit der Tochter enthalten, die mit dem reichen, steifen Kostüme der Zeit angethan, aber lebensvoll und höchst aristokratisch ihre Andacht verrichten. Was wir daneben von Bol sehen, ist, wenn auch nicht unverdienstlich, so doch im Vergleich damit kalt, und sein „Mann mit der Goldwaage“ (Bes. Baronin Uretin in München) steht nicht auf dem gewohnten Niveau der Einzelfiguren, die er darstellt. Flink, der den Rembrandt häufig mit

Geschild nachahmte, erweist sich mit dem männlichen Porträt, das wir hier sehen (Eigenthum des Herrn Arnold in Nürnberg), als des großen Meisters würdiger Schüler, und Terburg gibt in einem mit seiner grauen, weichen Manier vorgetragenen viertellebensgroßen Bürgermeisterporträt (Cab. Suermondt) ein treues Abbild der Natur. Zu den vorzüglichsten Leistungen holländischer Bildnißmalerei gehört auch Metsu's „Brustbild seiner Mutter“ (bei Suermondt), einer alten Dame, die sich das Band ihrer schwarzen Haube hält; es ist ein Gemälde, in welchem Feinheit der Färbung und breiter Vortrag sich aufs trefflichste verbinden.

Der kürzlich jung verstorbene und sehr betrauerte französische Kunstkritiker Jules Thore-Bürger hat manches Jahr seines Lebens darangesetzt, die Werke der Van der Meer festzustellen. Wir danken ihm manche Belehrung über diese Meister, aber er hat die Dunkelheit, die über ihnen schwebt, nicht beseitigen können. Hier liegen uns fünf Bilder unter jenem Namen vor: zwei dem Van der Meer von Haarlem, drei dem Van der Meer von Delft zugeschrieben, sämmtlich aus dem Cabinet Suermondt und mit einer einzigen Ausnahme lauter vortreffliche Exemplare. Es ist nicht ersichtlich, nach welchem Gesichtspunkt die Bilder classificirt sind. Nehmen wir die Stücke, welche dem Haarlemer zugewiesen werden, so finden wir auf einem die Signatur „J. v. Meer“. Es ist eine flach-hügelige sandige Landschaft, durch ein Stück dunkeln Wald unterbrochen, meisterhaft behandelte Fernsicht, worauf die Baumpartien und der ausgefogene gelbe Boden mit dem umwölkten Abendhimmel höchst wirkungsvoll contrastiren. Das andere trägt keine Bezeichnung und ist eine gewöhnliche holländische Stadtansicht mit Häusern, Mühlen und Schiffen, in der Weise von Ruysdael's Schülern gehalten. — Das erste Bild von Van der Meer von Delft, in dem braunen Ton und mit den lafirten Lichtern Rembrandt's, ist ein enger Hofraum hinter einer Hütte mit Ziegeldach, Staffage ein „Belleblaser“ d. h. ein Junge, der sich mit Seifenblasen erlustigt; das zweite ein Lichteffectstück: schräg einfallende Nachmittags-sonne wirft flimmernde Schatten auf Holz- und Mauerwerk des Häuschens; im linken Vordergrund ein Buchenstamm; dazu ein Paar meisterhaft hingeworfne Figürchen. Hier wird man theils an Adriaen van der Velde, theils an Ruysdael erinnert. — Das dritte der Bilder ist bezeichnet „I. v. Meer“, das Sujet ein Mädchen in gelber Jacke, das in ihrem vom Lichtstrahl beleuchteten Zimmer vor dem Spiegel stehend sich das Halsband umlegt. Der Maler könnte fast de Hooghe sein, dessen Namen ein Bild van der Meer's in der Dresdener Gallerie trägt, das diesem hier sehr ähnelt. Die weichen Lichter und sammetenen Schatten bekunden großes Talent, die Sauberkeit der Stoffmalerei reicht an Netscher heran, wenn auch die Vortragsweise feiner und kühner ist. Das Räthsel lösen zu wollen, welches Bürger-Thore's Scharfsichtigkeit aufgibt, scheint uns

vergebene Mühe; wir müssen es auf sich beruhen lassen und geben jedem Urtheilsfähigen anheim, sich seinerseits darüber zu entscheiden, ob er in den hier aufgeführten Bildern die Hand zweier oder mehrerer Künstler annehmen will. —

Im Allgemeinen dürfen wir nach unserer Umschau sagen, daß wir ein Duzend Privatsammlungen in Europa kennen, die auf dem Gebiete holländischer Genre- und Landschaftskunst besser furnirt sind, als die diesjährige Münchener Ausstellung. Capitalstücke von Teniers, Steen oder Adriaen van Ostade sind nicht vorhanden. Flüchtigen Interesses ist ein kleines Bild des Letzteren, Bauern in der Kneipe (Bes. Graf Berchem in München), und eine braune unsorgfältige Skizze von Steen, eine Gesellschaft Spieler (Eigenthum des Herrn Rauter in München) werth. Das beste und wohl auch das einzige echte Stück von Teniers jun. ist der Entwurf zu den „Amoretten in einer Schmiede“, wo die Feinheiten des Stilllebens mit großer Schärfe gegeben und zwei muntere Kinderfiguren mit einem Linien Schwung und einer durchsichtigen Pinselführung hineingesezt sind, deren sich Rubens nicht zu schämen brauchte.

Unter den Landschaften ist nichts sehr Hervorragendes. Eine kleine Bedute repräsentirt die flache harzige Malweise Van Goyen's, drei Canal- und Weidenpartien mit Schiffen lassen Salomon Ruysdael's wolligen Vortrag erkennen, ein Reiter en vedette in einer Richtung stehend ist das beste unter den Jacob Ruysdael's. Zwei Sachen von Philip de Koninck, ein Falkenbeizzug in bewaldetem Hügel land und ein Forst (bei Berchem und Rauter in München) sind ebenso charakteristische Proben vom Feingefühl des Künstlers in der Wiedergabe des atmosphärischen Lebens, wie von der Unsitte, alle seine Bilder durch aufgesetzte Flecken von Schwefelgelb zu entstellen. Von Hobbema haben wir in einer Waldlandschaft mit Figurenstaffage (bei Gontard in Frankfurt) wenigstens eine interessante Skizze, wenn auch kein ausgeführtes Bild. Eine schwache Vorstellung von Wynant's Talent gibt die kleine melancholisch gestimmte Landschaft von 1666. Both wird nur durch eine große bedeutende Abendlandschaft (bei Rauter) mit dünnbelaubten Bäumen vertreten; im Vordergrund sieht man Reiter, die einen pfeifenden Schäfer nach dem Wege fragen. Unter die werthvollen Beiträge dieser Gattung ist dann noch ein nächtliches Lichteffectstück Van der Neer's zu zählen, welches das Geschick des Meisters in der Darstellung weiter Flächen überschwemmten Landes auf voller Höhe zeigt.

Vermuthlich ist es mit Viehstücken und Stillleben bestellt, wie sie durch die Berghem, Ostade, Cuyp und Potter, durch Jyt, Huisum und Heem zur höchsten Vollendung gebracht sind. Von Berghem sehen wir hier gar nichts, von Cuyp nur Copien oder dermaßen entstellte Arbeiten, daß sie allen Kunst-

geschichtlichen Werth verloren haben. Ein schöner Potter macht sich jedoch bemerklich: Hirten mit Rinder-, Ziegen- und Schafheerde, dahinter Baumgruppen, Gebüsch und Wiese (bei Herrn Hartmann in München). Das Bild gehört weder zu den zarten Abendidyllen des Meisters noch zu den Mittagstimmungen, es ist ruhig und etwas grau gehalten, die Details des Vordergrundes von firnißartiger Durchsichtigkeit und hornähnlicher Patina, aber hochvollendet: Daphnis flötet Chloen an, indeß die Kühe friedlich wiederkäuen und die Geiß am Laube zupft. Was Potter den großen Bierfüßlern, das ist Fyt den Hasen und Vögeln: seine Kasse, welche das Hasen-, Enten- und Hühnerwildpret mausend beschleicht (bei Baron Getto in München) ist von der frappantesten Lebenswahrheit, aber fest ausgeführt und ohne die porzellanmäßige Politur, die wir bei Huysum oder Heem finden, von denen Blumen- und Früchstückchen daneben hängen.

In einem der Hauptzimmer ziehen zwei einander gegenüber angebrachte Porträts die Augen auf sich, das eine lebensgroßes Kniestück, das andere ganze Figur in kleinerem Maßstabe (beide bei Suermondt). Letzteres von Coello gemalt, stellt Philipp den zweiten dar, ersteres, dem Velasquez zugeschrieben, einen spanischen Granden. Coello gehört nicht zu den Stilisten und unter den Spaniern gebührt ihm nicht eben hoher Rang; das hier vorliegende Königsbildniß macht keinen Anlauf, sich über die conventionelle Steifheit und Ruhe zu erheben, aber man liest mit Interesse in den blassen und impassibeln Zügen dieses Monarchen, von dem die Geschichte uns ein so erschreckendes Bild in die Seele geprägt hat. Soll man annehmen, daß Coello die individuelle Erscheinung desselben nicht getroffen, oder war Philipp's physiognomischer Ausdruck nur im Alter düster? Im Technischen haben wir hier genau das Gegentheil von dem, was wir bei Tizian und Velasquez erwarten; der Farbenauftrag ist sauber, rund und in Grau abschattirt und das Bild verträgt insolge dessen weit näheren Standpunkt als diejenigen Tizians. Als Königin Maria von Ungarn im Jahre 1533 ein Porträt Philipps an den Gesandten Renard nach London schickte, wies sie ihn an, es der Königin im rechten Lichte und in der rechten Distanz zu zeigen; „denn wie alle Gemälde Tizian's“ — schrieb sie — „versehlt es den Eindruck der Aehnlichkeit aus zu großer Nähe!“ Velasquez nun malte in seiner späteren Periode mit derselben meisterhaften Breite und Flüchtigkeit wie der große Venezianer um 1550, und aus diesem Grunde zögern wir, das vorliegende Porträt als Arbeit seiner Hand anzuerkennen. Der ernste Spanier mit dem krausen Haar und den das gebräunte Gesicht einrahmenden Büscheln an der Seite, tritt voller Leben und Grandezza, mit einem Amtsstab in der Rechten, in Galacostüm daher, großen goldenen Ordenskragen um die Schultern, rothe Schärpe um die Taille, alles Andere, Wams, Koller, Hosen

schwarz. Wenn man das Bild betrachtet, fühlt man sich aufgefordert, das „rechte Licht“ und „eine gewisse Distanz“ zu suchen, obwohl auch bei näherer Befichtigung keine Unklarheit bemerkbar scheint. Wenn es Velasquez wirklich gemalt hat, dann ist es ein Unicum in seiner Art, eine seltsame Mischung aus seinem und Murillo's Stil. — Was die Ausstellung sonst noch unter Velasquez Namen bietet, reizt näheres Eingehen nicht. Wir werfen nur noch einen Blick auf die italienischen Bilder. Sind sie auch der Zahl und der Bedeutung nach gering, so enthalten sie doch wenigstens zwei Stücke, welche Aufmerksamkeit verdienen.

Hart, steif und ohne Reiz der Zeichnung, merkwürdig nur durch sein Gemisch von Gold und Polychromie steht uns die Krönung Maria's von Paolo von Venedig an (Bes. Herr Maillinger in München). Charakteristisch für die Altvenezianer ist bekanntlich das zähe Festhalten an uralten Handwerksformen. Das Byzantinische stand bei ihnen als lebendige Tradition in Ehren und sie begnügten sich länger als andere Schulen Italiens, die archaischen Formen wiederzugeben ohne sie an der Natur zu corrigiren. Bis gegen Ende des 15. Jahrhunderts kann man unter ihnen noch keinen Coloristen und keinen Bruch mit den altheiligen Schulgesetzen nachweisen. Warum das so war, dafür gibt die hier aufgestellte, mit der Jahreszahl 1358 versehene Tafel des Magister Paulus von Venedig eine Erklärung mehr; denn es wird schwer halten, im ganzen Trecento ein Bild von kindischerer Formbehandlung zu finden. Solche Specimina besitzen freilich nicht die geringste ästhetische Anziehungskraft, aber sie gehören zu den werthvollsten Urkunden, die dem Forscher begegnen können. Die Signatur nennt als Verfertiger den Paulus und seinen Sohn Johanninus. — Zu ein Paar kleinen, ganz durch Uebermalung ruinirten Bildern — Auferstehung des Evangelisten Johannes und Heim-suchung — muß Simone di Martino den Namen hergeben. Sollte der Eigenthümer (Herr Prof. Sepp in München) nicht wissen, daß das eine die Nachbildung des Frescogemäldes von Giotto in einer Capelle zu S. Croce in Florenz von weit modernerer Hand und das andere ein Schulstück gleichen Schlages von einem Giottisten vierter Classe ist?

Dagegen hat Herr Widmann in München eine echte Arbeit von Sandro Botticelli (Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes) beige-steuert, eines jener grauen fleckigen Hausaltarstücke, von denen bei Lebzeiten des Meisters so viele Wiederholungen gemacht wurden, daß er sich durch ihren Verkauf selber schadete. Eine zweite Madonna mit Kind unter Botticelli's Namen (Bes. Graf Berchem) sieht kaum nach florentinischem Ursprung aus, wie es denn handfest in Del retouchirt ist. Dem Sandro wird es schwerlich nachzuweisen sein. — Andrea del Sarto figurirt mit zwei Bildern: einem dunkeln grauen Porträt (Bes. Dr. Trettenbacher in München), Schul-

bild irgend eines Nachfolgers von Francia Bigio, und einer heiligen Familie in lebensgroßen Figuren (Bes. Graf Berchem), Replik des Bildes im Palazzo Barberini in Rom, welches auf einer Stufe mit denen der Großvenetianer Sammlung und der Madrider Gallerie steht. — Unter dem Titel Sassoferrato ferner begegnet uns eine Molinari'sche Copie des bekannten „Silence“ genannten Bildes im Louvre, das dem Annibale Caracci zugeschrieben wird. Ebenso ist der „S. Sebastian von Guido“ eine Copie, auch der heilige Hieronymus, welcher für Correggio gilt, hat nicht das mindeste Recht an diesen Namen. Das Porträt, Kniestück, eines Edelmanns, das dem Paris Bordone zugewiesen ist, läßt ungeachtet der Beschädigung erkennen, wie meisterlich der Venezianer durch die Hand des Georg Pencz nachgeahmt wurde. Die „Tizian'sche Madonna, ein unechtes Stück aus der ehemaligen Artaria'schen Sammlung in Wien, ist immerhin ein interessantes Bild, das man am ersten dem Polidoro Lanzani wird zuschreiben dürfen.

G.

Victor Cherbuliez.

„Genf ist die Welt in einer Nuß“, — es will scheinen, als ob diese Worte, die Bonstetten gegen Ende des vorigen Jahrhunderts schrieb, sich immer mehr und mehr bewahrheiteten. Ist doch der Genfer je länger je mehr Cosmopolit geworden; in einem Contingent, wie es schwerlich eine andere Stadt aufweisen wird, sendet es seine Söhne und Töchter in die Familien aller Länder, und nicht geringer ist der Gegenstrom fremder Einzügler. Zu den mannigfaltigen Gattungen derselben kommt in unseren Tagen wohl eine ganz neue: die jungen Helden von Frankfurt, welche um procul militiis leben zu können, ins Land der Winkelriede verstoßen werden. Die Stadt am Lemman hat für den Pulsschlag der Fremde gleichsam ein doppeltes Sensorium und es spiegeln sich ja in dem inneren Leben des kleinen Staates die religiösen und socialen Gegensätze, welche die Welt bewegen, concentrirter und schärfer als je. Aber gerade in Bonstettens Sinne treffen seine Worte nicht mehr zu. Denn was er hervorheben wollte, war jenes harmonische Zusammenleben und gegenseitige Aufeinanderwirken der geistigen Aristokratie, vor allem der literarischen Größen, die hier residirten und in ihrem Verkehre die Reize der Pariser Geselligkeit, die man in der großen Stadt nur zerstreut zu genießen vermochte, in holderer Enge vereinigten. Diese Eigenschaft mußte Genf, je mehr es selbst große Stadt und namentlich Fremdenstadt wurde, verlieren;