

BELVEDERE

Monatsschrift
für Sammler und Kunstfreunde

9. Jahrgang
1930

Amalthea-Verlag

Zürich · Leipzig · Wien

Drei Jahrhunderte vlämischer Kunst

Ausstellung in der Wiener »Sezession«

Von *Gustav Glück*

I.

Die großen Leihausstellungen alter Kunst scheinen eine Erfindung der Engländer zu sein. Wenigstens ist das erste ganz umfassende Unternehmen dieser Art, das seither wohl niemals an Bedeutung und Umfang übertroffen worden ist, in England geplant und durchgeführt worden, und zwar nicht, wie man zunächst denken sollte, in London, sondern, was auf den ersten Blick überraschend klingt, in der Industriestadt Manchester. Englische Fabrikanten sind die Entdecker des Gedankens der gewaltigen Ausstellung von 1857, und rein kaufmännische Interessen haben sie zu dem Plane geführt. Sie fanden, daß die englischen Musterzeichner für Stoffe mit den französischen nicht wetteifern konnten und daß jenen die Erziehung zum guten Geschmack fehle, welche diesen durch ihre Umgebung von vornherein gegeben sei. Nichts schien den Geschäftsleuten geeigneter, den herrschenden Erziehungsfehler zu verbessern, als die durch eine Darbietung alter Kunst gebotene Anregung. Obwohl seither der kunstgewerblichen Bewegung die damals noch beliebte Nachahmung älterer Vorbilder fast völlig fremd geworden ist, so liegt doch in dem Gedanken der Fabrikanten von Manchester etwas Großes, weithin Wirkendes. Denn nicht nur die Erziehung von ein paar Musterzeichnern wird durch solche Ausstellungen angestrebt und erreicht, sondern die Erziehung einer größeren Allgemeinheit zur Kunstliebe, zum Kunstgeschmack und zum Kunstverständnis. Das Publikum ist es, das die Erziehung dringend braucht, und wie sehr solche Unternehmungen zur Hebung der künstlerischen Kultur beitragen, das beweist allein schon der wahrhaft ungeheure Besuch der Londoner Leihausstellungen alter Kunst, die seither zu einer ständigen Einrichtung des Kunstlebens der englischen Hauptstadt geworden sind.

Man sollte glauben, daß dieselbe Wirkung auch schon von den Museen ausgehen müßte. Allein dies ist leider nicht ganz und nicht immer der Fall. Die Leihausstellungen haben vor den Museen zwei große Vorteile voraus: den einen, daß sie dem Beschauer Neues und Unbekanntes bieten, den anderen, daß sie sich auf ein besonderes und daher leichter überschaubares Gebiet beschränken können. Das Publikum unserer Tage meint einerseits, wenn auch sicher mit Unrecht, das in den Museen Vorhandene schon zu kennen, und andererseits wird es von der großen Menge des hier Dargebotenen so sehr überwältigt, daß es zu keinem ruhigen Genuß kommt. Es ist daher begreiflich, daß es die Leihausstellung vorzieht, die ihnen Neues auf einem in sich abgeschlossenen Gebiete darzubieten vermag. Aber auch dem großen Museum, das heute durch die Anzahl seiner Bestände auf manchen Besucher verwirrend wirkt, kann die Leihausstellung einen wesentlichen Dienst leisten, indem sie auf einen Teil des in der öffentlichen Sammlung Dargebotenen, zu welchem sie eine Art von Ergänzung bildet, das Interesse hinlenkt oder mindestens vertieft. Welchen Nutzen Ausstellungen unbekannter oder wenig bekannter Kunstwerke – abgesehen von der Wir-

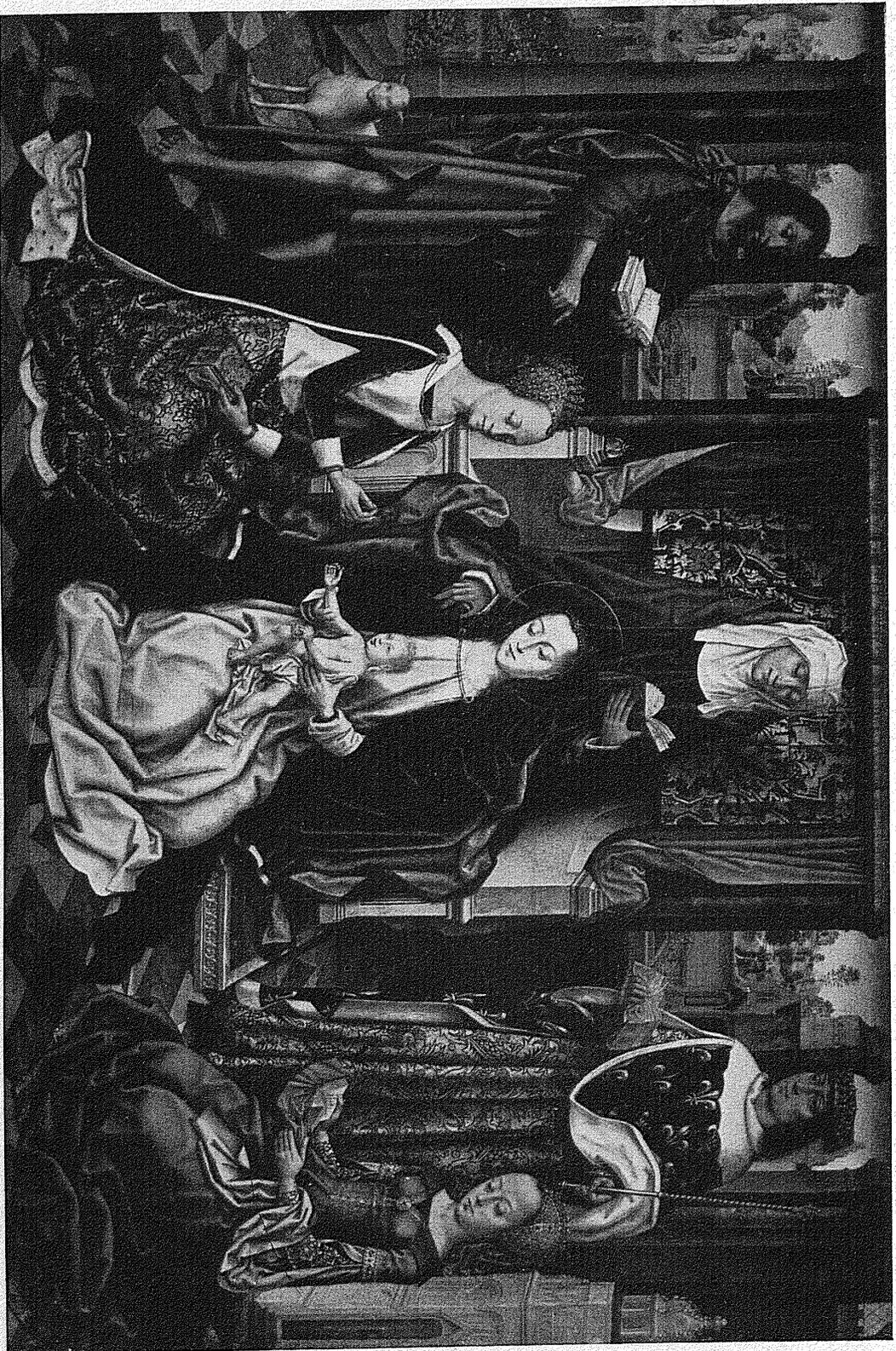
kung auf das große Publikum – der kunstgeschichtlichen Forschung bringen, braucht an dieser Stelle kaum gesagt zu werden. Das Wichtige bleibt aber dabei, daß Neues geboten werde. Deshalb verfolgen wir nicht ohne Bedenken den neueren Brauch, Leihausstellungen in der Hauptsache aus den Beständen der Museen zu bilden. Der Vorteil, der hier durch die Vereinigung von zusammengehörenden Werken geboten wird und der in einzelnen Fällen zu wichtigen wissenschaftlichen Ergebnissen führen mag, wiegt den ungeheuren Nachteil nicht auf, der in der Gefahr der Versendung kostbarer Werke aus den Museen für ihren Erhaltungszustand, ja für ihre Existenz liegt. Die Museen müssen durch ihre eigenen Bestände, durch deren übersichtliche Aufstellung und wenn irgend möglich durch die Anregung neuer Erwerbungen wirken, dürfen aber nicht dadurch Freunde werben wollen, daß sie die ihnen anvertrauten Kunstwerke auf Reisen schicken.

Trotzdem wird ein Teil des großen Publikums, und gerade nicht das schlechteste, bei der heute herrschenden Verarmung der gebildeten Stände, die das Reisen erschwert, ja unmöglich macht, dafür dankbar sein, daß einzelne Meisterwerke aus Museen auf solchen Ausstellungen erscheinen. Dies zeigte sich auch bei der Ausstellung »Drei Jahrhunderte vlämischer Kunst«, welche der Verein der Museumsfreunde im Jänner, Februar und März dieses Jahres in den Räumen und mit werktätiger Unterstützung der »Vereinigung bildender Künstler Wiener Sezession« veranstaltet hat und welche sich den früheren Darbietungen desselben Vereins würdig anschließt. Dank dem großen Entgegenkommen der belgischen Regierung konnte hier eine kleine Anzahl von Meisterwerken aus belgischen Museen gezeigt werden: aus Antwerpen kamen Jan van Eycks unvergleichlich köstliche Madonna am Springbrunnen und Quinten Metsys' hellfarbige, zart empfundene hl. Magdalena, aus Brüssel Hans Memlings lebendiges Bildnis eines etwas feisten Mannes vor landschaftlichem Hintergrund und Hugo van der Goes' noch etwas befangenes Jugendwerk »Die hl. Anna selbdritt mit einem geistlichen Stifter«, dessen richtige Zuschreibung an den Meister der deutschen Forschung, vor allen A. Scheibler und M. J. Friedländer, zu danken ist. Einen wertvollen Schmuck der Ausstellung bilden auch einige plastische und kunstgewerbliche Gegenstände, welche das Musée Cinquantenaire in Brüssel und das Diözesan-Museum in Lüttich zur Verfügung gestellt haben. Endlich muß auch des Entgegenkommens der schwedischen Regierung dankbar gedacht werden, welche ein künstlerisch und kunstgeschichtlich wichtiges Bild des 17. Jahrhunderts aus dem Nationalmuseum zu Stockholm dargeliehen hat, von dem später noch gesprochen werden soll.

Im übrigen war es das Bestreben der Veranstaltung, möglichst wenig Bekanntes und nicht leicht Zugängliches darzubieten. Eine leichte Ausnahme wurde nur noch mit einigen hervorragenden Werken gemacht, die in dankeswerter Weise von den geistlichen Stiften, wie dem Schottenstift, St. Florian und Kremsmünster, und von den altererbten Wiener Sammlungen, wie der Czerninschen und der Harrachschen Galerie, zur Verfügung gestellt wurden; dazu kamen aus öffentlichem Besitz eine feine Auswahl von Handzeichnungen aus der Albertina, ein paar wertvolle Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek und einige interessante Skulpturen aus dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Was



51. Dirk Bouts, Die Schmerzensmutter
Wien, Baron van der Elst



52. Meister der Ursulallegende, Die hl. Anna selbdritt mit anderen Heiligen
Wien, August Lederer.

sonst gezeigt wird, stammt durchwegs aus Privatbesitz, in dem außer Österreich auch Belgien, Deutschland, Holland, Schweden, die Schweiz und die Tschechoslowakei vertreten sind. Erstaunlich reich an Meisterwerken dieser Zeiten und Schule erwies sich der heimische Besitz; aber auch manche ausländische Liebhaber, wie besonders die Herren Legationssekretär Baron J. van der Elst in Wien, S. del Monte in Brüssel und August Neuerburg in Hamburg, haben durch freigebigste Beteiligung aus den reichen Schätzen ihrer Sammlungen Wertvollstes beigetragen.

Die ganze Ausstellung bietet ein sehr reiches, wenn auch nicht vollauf erschöpfendes Bild der Entwicklung der südniederländischen Malerei von der kleinodartigen, unsäglich feinen Weise der Kunst des Jan Van Eyck an bis zu dem breiten, großartigen Stil Rubens' und Van Dycks und ihrer Nachfolger. Was aber daran fehlt, kann sich der Beschauer leicht durch die Betrachtung der wahrhaft ungeheuren Schätze der Wiener öffentlichen Sammlungen zu einer vollkommenen Anschauung ergänzen. Auch abgesehen von jenen unschätzbaren Leihgaben der belgischen Museen enthält schon das dem 15. Jahrhundert gewidmete Kabinett der Ausstellung eine Reihe von hervorragenden Gemälden, die sich, in der Anordnung unterbrochen durch einige vorzügliche plastische Werke derselben Zeit, hier vortrefflich ausnehmen. Die seltene Kunst des Meisters van Flémalle ist freilich nur durch eine tüchtig gemalte, wenn auch wohl erst um 1500 entstandene Wiederholung der bekannten Komposition der Madonna mit zwei Engeln in einer Nische (25, Coray, Zürich¹) vertreten. Viel bedeutender ist das, was den Namen seines mutmaßlichen Schülers Roger van der Weyden trägt: außer einem ohne Zweifel auf den Meister zurückgehenden, im Motiv sehr reizvollen Halbfigurenbilde der Maria mit dem Kinde, das mit seiner Zehe spielt (38, S. del Monte, Brüssel; Wiederholung in Dijon), ist eines seiner Hauptwerke »Der heilige Lucas, die Madonna malend« in einem vorzüglichen Exemplare aus dem Besitze des Grafen Wilczek auf Burg Kreuzenstein (27) zu sehen (Taf. 49). Auf der Ausstellung erwies sich dieses – entgegen früheren Zweifeln, die an eine Entstehung im 16. Jahrhundert denken ließen – als ein höchst sorgfältig gemaltes Werk, das ohne Zweifel noch vor dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden ist, dem Meister selbst mindestens noch sehr nahesteht und in keinem Pinselzug den Eindruck einer Kopie macht. Die warme, tiefe, kräftige und schöne Färbung verleiht diesem Exemplar einen besonderen Reiz und spricht allein schon gegen eine Entstehung im 16. Jahrhundert, in dem die malerische Behandlung zu helleren und leichteren Tönen fortgeschritten war. Tritt uns in diesem wundervollen Bilde die Persönlichkeit Rogers voll entgegen, so erkennen wir deutlich Ausstrahlungen seiner Kunst in der von dem entsprechenden Flügel des Columba-Altars abhängigen anmutigen »Darstellung Christi im Tempel« (31, Czerninsche Galerie), welche Georges Hulin mit guten Gründen für einen Bestandteil eines von Hans Memling noch in der Werkstatt Rogers gemalten Altars hielt (Taf. 50), und in der prächtigen, großen Tafel mit der Legende der hl. Katharina (23, Baron van der Elst), deren Urheber ohne Zweifel die Werkstattüberlieferung Rogers fortsetzt, heute nach dem hier gezeigten Bilde benannt wird und nach

¹ Die Angaben beziehen sich hier und weiterhin auf den Katalog der Ausstellung.

einem sehr beachtenswerten Einfall Max J. Friedländers mit des Meisters Sohne, der den väterlichen Beruf ergriff, mit Peter van der Weyden identisch sein dürfte (Taf. 58). Als ein unzweifelhaft eigenhändiges Werk Dirck Bouts stellt sich auf der Ausstellung durch die feine Ausführung und die tiefe, ursprüngliche Empfindung das aus der Spiridonschen Sammlung in Paris stammende Halbfigurenbild der Schmerzensmutter (36, Baron van der Elst) heraus (Taf. 51), das, wie Werkstattwiederholungen, besonders in der National Gallery zu London und im Louvre zu Paris, beweisen, eine Darstellung Christi mit der Dornenkrone zum Gegenstücke gehabt haben muß¹. Dem zu vermutenden Urtypus dieses Christusbildes, der aus zahlreichen Nach- und Umbildungen der Schule und Nachfolge Dirck Bouts' erkennbar ist, scheint ein Kopf des Heilands mit der Dornenkrone (30, Graf Seilern), ein sehr edles, durch tiefe, kräftige Färbung ausgezeichnetes Original, nahe verwandt, wenn auch ein gewisser herber, fast asketischer Zug, der darin liegt, nicht recht mit Bouts' Empfindung vereinbar ist und vielleicht auf einen mehr südlich gelegenen Ort der Entstehung hindeuten mag. Ein besonders feines, offenbar frühes Werk des Albert Bouts, ein kleiner Flügel mit der Figur des hl. Johannes des Täufers (42, G. von Benda) schließt sich dem bedeutenderen Werke des Vaters an. Ein etwas steifer und unfreier, daher altertümlich wirkender, zugleich handwerklich sehr tüchtiger Brügger Zeitgenosse Memlings, der sogenannte Meister der Ursula-Legende, ist durch eines seiner Hauptwerke, der »Hl. Anna selbdritt mit anderen männlichen und weiblichen Heiligen« (24, August Lederer, Wien) aufs glänzendste vertreten (Taf. 52).

Aus dem Übergang vom 15. zum 16. Jahrhundert ist eine ganze Reihe von interessanten Stücken zu sehen. Dem – wohl in Brüssel oder Mecheln tätigen – Meister der Magdalenenlegende möchten wir, als mutmaßlich frühes Werk, eine kleine Madonna (41, Baron van der Elst) zuschreiben, wenn auch das reizende Bildchen fast über die künstlerischen Kräfte dieses zumeist etwas derben Malers hinauszugehen scheint. Goswin van der Weydens, des Enkel Rogers, bedeutende, aus sieben Tafeln bestehende Folge aus dem Leben der hl. Dymphna (53, 54, 58, 59 [Taf. 53] 62–64, Baron van der Elst) zeigt trotz der altertümlichen befangenen Erzählungsweise doch besonders in den landschaftlichen und in den sittenbildlichen Teilen kräftig realistische Züge, die schon wie eine Vorahnung der großen Kunst des Bauerbruegel anmuten. Von Juan de Flandes, dem phantasievollen, nach Spanien übersiedelten Niederländer, ist ein gutes Stück aus seiner bekannten Serie von 44 kleinen Bildchen aus dem Leben Christi, die er für Isabella die Katholische geschaffen hat, zu sehen: die Dornenkrönung (49, J. Goudstikker, Amsterdam); auch in diesem Stück zeigt sich der Meister eigenartig und geistreich, wie in den andern Teilen dieser von Dürer bewunderten Reihe, von der auch das Wiener Kunsthistorische Museum zwei Stücke besitzt. Sehr interessant ist ein kleines Gemälde mit der Darstellung Josephs, der im Kerker die Träume des Mundschenken und des Bäckers deutet (24, Baron Louis Rothschild, Wien, Taf. 54).

¹ Eine bei Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei III.* 1925, S. 124, Nr. 83, nicht verzeichnete, etwas veränderte Wiederholung dieses Christus soll sich (nach Angabe des neuesten Katalogs der National Gallery in London) in der Eremitage zu Leningrad befinden.



53. Goswin van der Weyden, Zwei Männer erfahren
den Aufenthalt der flüchtigen hl. Dymphna
Wien, Baron van der Elst



54. Jan Mostaert (?), Joseph im Kerker die Träume deutend
Wien, Baron Louis Rothschild

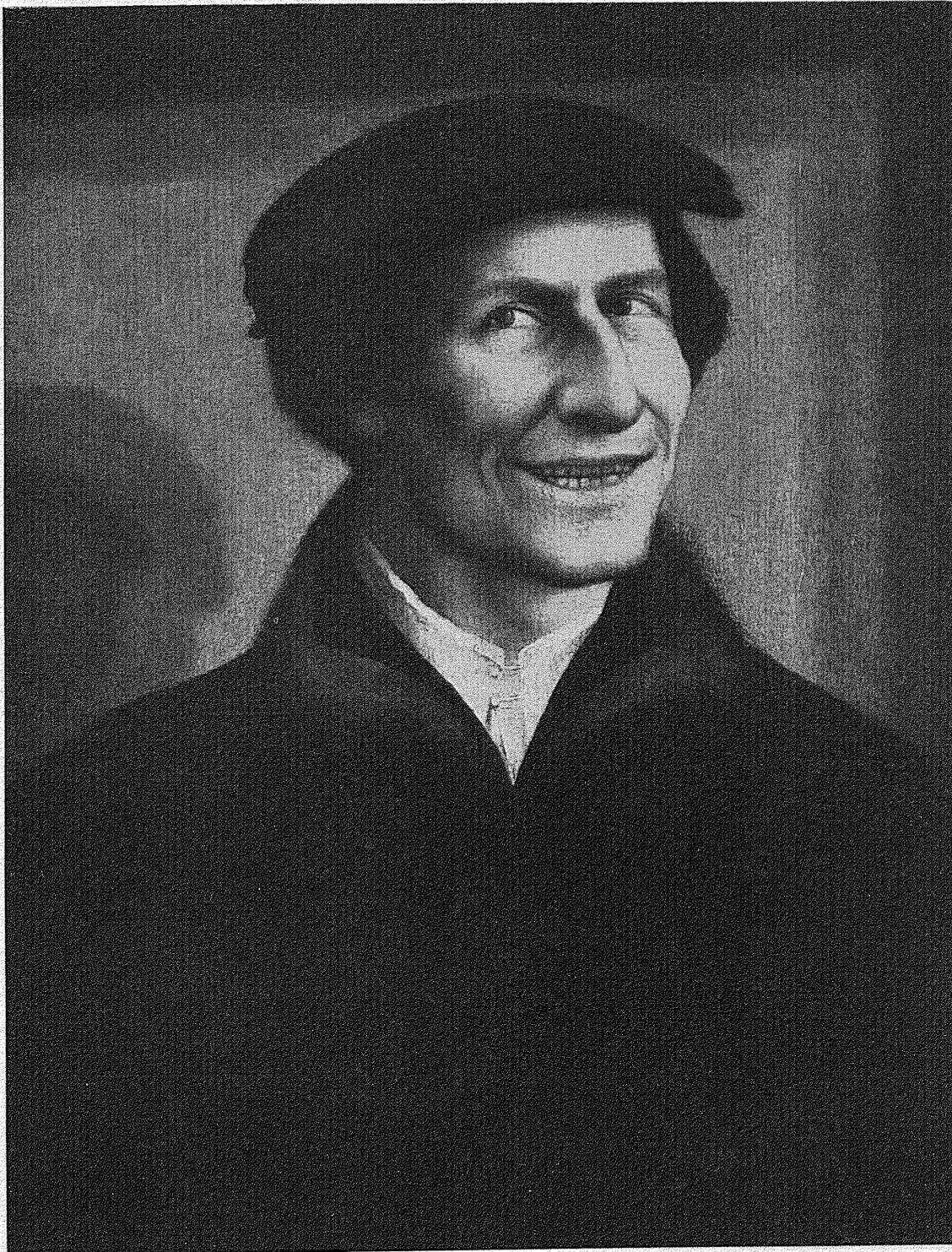
Dieses Bildchen fällt ein wenig aus dem Rahmen der Ausstellung heraus, da es ohne Zweifel holländischen Ursprungs ist. Otto Pächt hat dabei an ein frühes Werk Jan Mostaerts gedacht, und wir sind durchaus geneigt, dieser Vermutung zuzustimmen. Man vergleiche, um nur ein Argument der Bestimmung als Beispiel anzuführen, den Kopf des am Tische sitzenden Alten mit dem Joseph von Arimathäa, der auf dem Oultremontschen Altar den Leichnam Christi hält. Im übrigen sind die Neigung zum Sittenbildlichen und die Art der Darstellung des Innenraums ganz ähnlich wie in der Heiligen Familie beim Mahle im Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, einem merkwürdigen Werke, das wir schon vor Jahren glaubten Jan Mostaert zuschreiben zu sollen¹, wie es scheint, ohne damit die Zustimmung Max J. Friedländers zu erreichen, der das ohne Zweifel interessante Bild nur »einem stark durch Geerstgens angeregten Meister« zuweist². Unserer Meinung nach handelt es sich hier, ebenso wie bei dem »Joseph im Kerker«, um ganz frühe Arbeiten Mostaerts, die vielleicht noch vor 1500 und sicherlich unter starkem Anschluß an Geerstgens Kunst entstanden sind.

Von dem großen Begründer der Antwerpener Malerschule des 16. Jahrhunderts, von Quinten Metsys, ist außer jenem wundervollen Bilde der hl. Magdalena des Antwerpener Museums ein kunstgeschichtlich recht interessantes Werk³ zu sehen: die bildnisartige Halbfigur eines lachend den Beschauer anblickenden jungen Mannes (67, P. de Boer, Amsterdam, Taf. 55). Neben der Wiedergabe physiognomischer Merkwürdigkeiten scheint – vielleicht im Anschluß an sein bevorzugtes italienisches Vorbild Lionardo – den nach Erweiterung des künstlerischen Gesichtskreises strebenden Meister die Darstellung der Gemütsbewegungen, besonders auch des Lachens, das in der religiösen Malerei der vorhergehenden Zeit nicht vorkommen hatte können, sehr interessiert zu haben. Eine Anregung dazu mögen die Bilder von Hofnarren geboten haben, wie ja auch schon um dieselbe Zeit die deutsche Kunst ein solches Narrenporträt in einem kleinen Gemälde der Sammlung Osborn Kling in Stockholm aufzuweisen hat, das nach einer verblüffenden, aber ohne Zweifel richtigen Bestimmung Max J. Friedländers von dem Meister des Angerer-Porträts herrührt. Metsys lachender junger Mann dürfte aber kaum als Narr zu deuten sein, da er keines der üblichen Attribute, wie Kappe, Peitsche und Schellen auch nur andeutungsweise zeigt, sondern durchaus moralisch gekleidet ist. Vielleicht ist es nur eine Naturstudie, wobei Metsys etwa einen jungen Schüler als Modell benützt haben könnte. Sittenbildlich aufgefaßte Porträtstudien kommen schon in dieser Zeit auf, wie zum Beispiel die Darstellung eines den Beschauer anlachenden jungen Mannes mit einem Weinglas in der Hand, welche uns in zwei gleichlautenden Exemplaren im holländischen Kunsthandel (Hageraats im Haag) und im Wiener Privatbesitz bekannt geworden ist und welcher offenbar ein Original eines wohl holländischen Meisters um 1530 zugrunde liegt. Hierin liegen die Vorstufen zur Wiedergabe lachender Halbfiguren, wie sie in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, etwa bei Hals und Terbruggen, vorkommen. Auch hier erweist sich, wie sonst, Quinten Metsys als ein einflußreicher Vorläufer der späteren niederländischen Kunst. Wie fortschrittlich erscheint er

¹ Beiträge zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 70. ² Max J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, V. 1927, S. 137, Nr. 33. ³ Max J. Friedländer, a. a. O., VII. 1929, S. 122, Nr. 55.

gegenüber einem bedeutenden Zeitgenossen, wie etwa Gerard David, dem Ludwig Baldass – wohl mit Recht – ein noch altertümlich wirkendes, feines kleines Männerbildnis (45, Bachstitz, Berlin) zugeschrieben hat.

Vortrefflich vertreten ist auf der Ausstellung der große Kreis, der sich um Metsys gebildet und ihm die wichtigsten Anregungen zu danken hat. Von Joos van Cleve, dem Meister des Todes Mariä, sieht man zwei hervorragende Werke aus seiner späten Zeit, eine betende Maria (71, Czerninsche Galerie) von edlem Stil, und eine lebhaft bewegte Madonnenkomposition (74, St. von Auspitz, Wien), auch in der Färbung von großem Reiz, von dem Meister der weiblichen Halbfiguren, dessen Namen wir trotz vielfachen Bemühungen noch nicht kennen, drei Gemälde, die die verschiedenen Seiten seiner Kunst zeigen, vor allem eines seiner Hauptwerke »Die musizierenden Damen« (51, Harrachsche Galerie), eine kleine Verkündigung Mariä (73, P. de Boer, Amsterdam) und einen hl. Hieronymus in Landschaft (52, Galerie St. Lucas, Wien). Die Antwerpener Manieristen treten fast vollzählig auf, darunter der Meister von 1518 mit einem reichen Kreuzigungstriptychon (157, Galerie St. Lucas, Wien), Jan de Beer mit einer Heiligenlegende (75, Harrachsche Galerie), Dirck Vellert mit dem aus der Lippmannschen Sammlung in Berlin bekannten Flügelaltar der Anbetung der Könige (137, Stefan von Auspitz, Wien) und der von L. Baldass zuerst veröffentlichten heiligen Sippe (155, Stift Kremsmünster) und endlich Peter Coecke van Aelst mit der zweitältesten Version einer bekannten Komposition des Abendmahls, welche die Jahreszahl 1528 trägt (140, Egon Müller, Wien). Den seltsam krausen, die unruhige Bewegtheit der Spätgotik mit künstlich abgeleiteten Formen der italienischen Renaissance zu einem wunderlichen Ganzen vermischenden Stil, der zu seiner Zeit sich einer großen Beliebtheit in ganz Europa erfreute, stellen diese Beispiele erschöpfend dar. Als eine Nebenerscheinung tritt der im südlichen Flandern tätige Jean Bellegambe hinzu, von dem eine figurenreiche Marter der hl. Barbara (66, Dr. V. Bloch, Wien, Taf. 56), gezeigt wurde, die mit einem von Max J. Friedländer richtig benannten Gegenstücke in der ehemaligen Lippmannschen Sammlung in Berlin zu einem Altar gehört haben muß. Neben Barent van Orley, dessen Kunst leider nur durch eine Handzeichnung der Albertina vertreten ist, ganz aber nicht anders als durch einige der von ihm entworfenen Wandteppiche hätte gezeigt werden können, wenn nicht dazu der Raum gefehlt hätte, ist der einflußreichste Meister aus dieser der italienischen Renaissance zugewendeten Richtung Jan Gossaert, genannt Mabuse. Eine köstliche eigenhändige Halbfigur der Maria mit dem schlafenden Kinde (68, Dr. Benedict & Co., Berlin) zeigt die runde Bewegtheit seiner Formen; das bekannte großartige Bildnis des Erzbischofs und Kanzlers Jehan Carondelet (69, Rudolf von Gutmann, Wien, Taf. 57), das mit der Halbfigur des hl. Donatius im Museum zu Tournai ursprünglich zu einem Diptychon vereinigt war, und eine tüchtige Replik des Porträts der Anna von Bergen, der Gemahlin Adolfs von Burgund (161, Fürstin Thurn und Taxis, Wien), von dem andere Exemplare im Gardner Museum zu Boston und in der ehemaligen Sammlung Lord Brownlows bekannt sind, vertreten die Porträtkunst des Meisters aufs würdigste. Wie sich in dieser Zeit die Landschaft – zunächst im Anschluß an Bosch



55. Quinten Metsys, Ein lachender junger Mann
Amsterdam, T. d. Boer



56. Jean Bellegambe, Die Marter der hl. Barbara
Wien, Dr. Victor Bloch



57. Mabuse, Jehan Carondelet
Wien, Rudolf von Gutmann



58. Meister der Katharinenlegende, Geschichte der hl. Katharina
Wien, Baron van der Elst

und Metsys – zur selbständigen Geltung zu entwickeln beginnt, davon zeugen charakteristische Werke von Joachim de Patinir (50, L. Blumenreich, Berlin) und Herri met de Bles (142, J. Goudstikker, Amsterdam).

Die niederländische Malerei der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die im Kunsthistorischen Museum zu Wien so reich und so gut vertreten ist wie in keinem anderen Museum der Welt, konnte und sollte hier nur durch einige wenige Beispiele veranschaulicht werden. Hieher gehören Frans Floris' kraftvolle Kreuzigung Christi (152, P. de Boer, Amsterdam), Jan Metsys' hellfarbige hl. Magdalena (143, Dr. Otto Fröhlich, Wien), Joachim Bueckelaers durch reiche Bewegtheit der Komposition ausgezeichnete hl. Sippe (141, Dr. H. Burg, Berlin) und desselben Künstlers sittenbildlich ausgestaltete, kleinfigurige Darstellung des Ecce Homo (144, Schottenstift, Wien), Marten van Cleves St. Martins-Feuer (150, Wiener Privatbesitz), endlich zwei vorzügliche weibliche Bildnisse von Frans Floris und Anton Mor (153 und 151, S. del Monte, Brüssel). Von der unvergleichlichen Kunst des alten Peter Bruegel bieten nur einige köstliche Handzeichnungen der Albertina eine Vorstellung. Nur sein Sohn Peter Bruegel der Jüngere ist durch einige Werke vertreten, darunter ein vortreffliches Exemplar der in vielen Wiederholungen bekannten Komposition der hl. drei Könige in einer Winterlandschaft (105, Prof. Josef Engelhart, Wien), von der es noch nicht feststeht, ob sie auf die Erfindung des Vaters zurückgeht. Damit sind wir schon in das 17. Jahrhundert gelangt, dessen Besprechung einem besonderen Kapitel vorbehalten sein soll.

Zu Dürers »Rosenkranzfest«

Von Otto Benesch

Das Hauptwerk von Dürers zweitem Venedigaufenthalt war in den ersten Tagen seiner Schausstellung in den Räumen des Germanischen Museums so von Bewunderern belagert, daß man kaum zu seiner ruhigen Betrachtung kommen konnte. Die alte Erzählung Carels van Mander wurde lebendig, der berichtet, daß die Kapelle des Genter Altars der Van Eyck an den Festtagen, da er öffentlich gezeigt wurde, von Künstlern und Kunstfreunden wie ein Fruchtkorb von Bienen umschwärmt wurde. Alle sah man lebhaft diskutierend und deutend, denn nicht minder stark wie der Eindruck war die Beunruhigung durch die Frage: Was ist ursprünglich, was ist ergänzt und übermalt? Eine quälende Frage, denn der Kunstfreund will sich rückhaltlos dem Genusse eines Werkes hingeben, dabei aber nicht Restauratorenarbeit als Meisterarbeit bewundern. Die vor dem Original entstehende Diskussion mußte um so lebhafter werden, als der Fall des Rosenkranzbildes in manchem verhältnismäßig leichter durchschaubar ist als andere. Ausbesserungen von Schäden und Übermalungen sind vielfach so plump und stechen von der Bildstruktur so sehr ab, daß der Gegensatz auch dem aufmerksamen Laien ins Auge springt und zur selbständigen Urteilsbildung über Original und Ergänzung auffordert. Dann gibt es aber wieder Stellen,