



VAN EYCK PINX.

GAILLARD SCULP.

L'HOMME A L'ŒILLET.
[GALERIE DE M^{rs} SUERMONDT.]

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. A. Salmon, Paris.



B. Suermond.
Nach einer Zeichnung von L. Knaus.

Die Galerie Suermond.

Von Alfred Woltmann.

Mit Illustrationen.

I.

Einleitung. — Die ältere deutsche und niederländische Schule.

Bis vor kurzem, bis zur Auswanderung von Aachen nach Brüssel, stand die Sammlung des Herrn Barthold Suermond als die erste Privatgalerie im deutschen Reiche da. Im Frühling 1873 ward eine große Anzahl von Gemälden nach Brüssel gesendet, um während einiger Monate den wichtigsten Bestandtheil einer Gemälde-Ausstellung zu bilden, welche die Niederländische Wohlthätigkeitsgesellschaft veranstaltet hatte. Das große Interesse, welches diese Kunstwerke erregten, rief eine neue Ausstellung der Niederländischen Gesellschaft hervor, die beinahe die ganze Suermond'sche Sammlung, und nur diese, umfasste und Ende December eröffnet ward. Die Bilder werden nicht mehr nach Deutschland zurückkehren. Herr Suermond hat ein schönes, von Cluyfenaer gebautes Haus in der rue des arts zu Brüssel erworben, in dessen Garten ein besonderes Galeriegebäude errichtet werden soll, und wird hier von nun an seine Wohnung aufschlagen.

Der Ruhm der Sammlung ist seit etwa zwei Jahrzehnten begründet. Zu den ersten wichtigen Erwerbungen des Herrn Suermondt (1850) gehörte eine Reihe spanischer Gemälde aus der Sammlung des Obersten von Schepeler, der eine Zeit lang preussischer bevollmächtigter Minister am spanischen Hofe gewesen war. Zahlreiche einzelne Ankäufe in den verschiedensten Ländern kamen hinzu, und als Waagen im Jahre 1859 einen Katalog der Sammlung verfaßte, konnte er schon betonen, daß dieselbe mit einer seltenen Allgemeinheit des Standpunktes angelegt sei. Ein Jahr später gab W. Bürger eine geistvolle und inhaltreiche Studie über die Galerie, von einer Uebersetzung des Waagen'schen Katalogs begleitet, heraus, und von nun an durfte man sagen, daß diese Sammlung eine bestimmte Stellung in der Kunfliteratur gewonnen hatte.

Aber die wichtigste Periode ihrer Weiterentwicklung stand erst bevor. Von einer Reihe bisher unbekannter Schätze konnte Bürger in mehreren größeren Aufsätzen der Gazette des Beaux-Arts von 1869 Rechenschaft geben. Die Zeitschrift für bildende Kunst hat ebenfalls mehrfach von hervorragenden Werken der Galerie gesprochen und Radirungen von solchen gebracht. Der frühere Waagen'sche Katalog zählte 131 Nummern. Einzelnes davon hat Herr Suermondt, der in seinen Anforderungen immer strenger wurde, fortgegeben, der jetzige Katalog der Brüsseler Ausstellung weist aber 275 Nummern auf. Unausgesetzte Erwerbungen, stets gewählt, oft überraschend, kamen hinzu. Einige Meisterwerke aus der Schönborn'schen Galerie in Wien verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Aber auch an anderen Orten war der glückliche Sammler stets zu guter Stunde auf dem Plage, wenn sich irgend die Möglichkeit einer passenden Erwerbung bot. Doch nicht glänzende Mittel allein können die Entstehung einer derartigen Galerie erklären, sondern sie ist der Triumph praktisch angewandter kunstwissenschaftlicher Bildung und kunstverständigen Entdeckerblickes. Herr Suermondt zögerte nicht, bei dieser oder jener Gelegenheit die größten Summen daran zu setzen, um zu erwerben, was er wollte, aber eben so häufig waren seine Ankäufe ein Aufspüren und Finden, das noch Unbeachtetes hervorzog und ihm die rechte Stelle anwies. Auf seinem praktischen Wege hielt er überall mit der neueren Entwicklung der Kunstwissenschaft gleichen Schritt; gerade von Meistern, denen sie gesteigerte Theilnahme zuwendete, wußte er Bilder zu erwerben, doch nicht etwa erst unter Einfluß der kunstgeschichtlichen Literatur, sondern gleichzeitig mit dieser, unter der Herrschaft eines verwandten geistigen Zuges.

Man kann oft hören: heutzutage läßt sich gar nichts Gutes mehr kaufen, die Konkurrenz ist zu groß, die Preise sind zu ungeheuer. Eine bequeme Entschuldigung für die meisten Verwaltungen öffentlicher Galerien! Freilich gehört Geld, viel Geld dazu, um Meisterwerke älterer Malerei zu erwerben, aber nicht zum ersten Geld, zum zweiten Geld, zum dritten Geld, nein nur zum dritten, zum ersten aber volle Sachkunde und zum zweiten unausgesetzte, hingebende Thätigkeit, die alle Wege des Kunsthandels kennt, immer aufspürt, immer das einmal in's Auge Gefasste verfolgt, keine Mühe scheut, keine Entfernungen kennt, stets im rechten Moment zur Stelle ist. So hat Herr Suermondt gesammelt. Eins freilich half ihm: er war sein eigener Auftraggeber, er hatte auf keine Kommissionen zu hören, keine Instruktionen einzuholen, keine Grenzen sich vorschreiben zu lassen.

Ich habe das Glück gehabt, die Galerie nach Pausen von ein bis zwei Jahren stets von neuem zu sehen, und konnte daher seit einiger Zeit ihre Entwicklung gut verfolgen. Zuletzt verlebte ich im September 1872 einige Tage angenehmen und lehrreichen Studiums

in den wohlbekanntten Räumen zu Aachen, dann sah ich die Sammlung Ende December 1873 in Brüssel wieder. Was war allein seit diesen fünfzehn Monaten hinzugekommen! Vier Bilder von Frans Hals, unter diesen drei von unbedingt erster Qualität, zwei Bildnisse in ganzer Figur von Th. de Keyser, jener wundervolle Hobbema, der im Herbst 1873 eine Zierde der Ausstellung aus dem Wiener Privatbesitz gebildet hatte, ein hübscher Brouwer, ein Ribera, wie er kaum zum zweitenmale wieder vorkommt, von ältern Werken ein Cornelis Engelbrechtsen, sonst unfindbar, dann ein Meisterwerk der Dürer'schen Schule, von Hans von Kulmbach, und ein Holbein'sches Porträt allerersten Ranges. Wo ist eine öffentliche Galerie, die annähernd Erwerbungen von ähnlicher Bedeutung während eines gleichen Zeitraums aufweisen könnte!

Die ganze Sammlung machte bei dieser Ausstellung einen würdigen Eindruck. Ihr waren im Museum drei große neue Säle mit Oberlicht gewidmet, die eben erst für die Zwecke dieser Kunstanstalt erbaut worden waren. Der erste und längste enthielt die modernen Gemälde und die Handzeichnungen, der zweite und der dritte waren den Werken älterer Meister geweiht. Der Katalog, anfangs nicht fehlerfrei, liegt jetzt in sorgfältig durchgesehener zweiter Auflage vor und enthält bei eleganter Ausstattung alles Nöthige, auch Nachweise der Herkunft und Literatur und in vielen Fällen Citate von Aussprüchen bekannter Autoritäten über einzelne Bilder.

Die Werke aus der altniederländischen und deutschen Schule sind hier nicht zahlreich, aber außerordentlich an Werth und Schönheit. Sie repräsentiren das Herrlichste, was eine bestimmte Epoche kunsthistorischer Entwicklung zu leisten im Stande war, sie sind nicht bloß historisch merkwürdig, sondern von absolutem Kunstwerth und behaupten sich daher in eigenthümlicher Kraft unmittelbar neben dem Besten aus Perioden von größerer malerischer Entwicklung im modernen Sinne.

An der Spitze stehen drei Arbeiten von Jan van Eyck. Die älteste ist jenes Madonnenbild, von welchem der zweite Band der Zeitschrift einen Holzschnitt brachte. Im Text zu demselben schrieb es Gotho, wie bereits früher Héris, dem Hubert van Eyck zu. Gotho, der auch geneigt ist, am Genter Altar dem älteren Bruder einen weit größeren Antheil zuzuschreiben, als die vergleichende künstlerische Kritik es sonst thut, blieb hierin konsequent, Waagen hat ihm aber im dritten Bande der Zeitschrift mit guten Gründen widersprochen. Noch zwei Gemälde von Jan van Eyck sind vorhanden, auf welchen die Figuren ganz dasselbe Motiv zeigen; das erste in der Sammlung von Herrn A. J. Beresford Hope in London stimmt auch in der Größe und in der Behandlung völlig mit dem Suermondt'schen überein und gehört ebenfalls der früheren Zeit des Meisters an, hat aber keine Landschaft, sondern das Innere einer gothischen Kapelle zum Hintergrunde. Das zweite, ein kleines Bild mit dem Namen des Meisters und der Jahrzahl 1439 bezeichnet, also aus der spätesten Periode des Künstlers, ist aus der van Erborn'schen Sammlung in das Museum zu Antwerpen gekommen. Auf dem Suermondt'schen Bilde ist die Ausführung des Beimerks, des ehernen Brunnens, der Gebüsch, der Hecke, der südlichen Gewächse, namentlich der Citronenbäume, nach denen es gewöhnlich „*vierge aux citronniers*“ genannt wird, ganz wunderbar. Diese südliche Pflanzenwelt lernte der Meister kennen, als er in den Jahren 1428—1429 nach Portugal gesendet worden war, um das Bildniß der herzoglichen Braut zu malen; Waagen hat also wohl Recht, wenn er die Entstehung des Gemäldes in eben diese Zeit setzt. Selbst auf den Hintergründen im Genter Altar ist die Vegetation des Südens nicht mit so unbedingter

Wahrheit und Schärfe, nach so unmittelbarer Anschauung gegeben, wie hier. Die Figuren haben etwas Großartiges, die edlen Züge Maria's sind streng und fast herb, bei dem nackten Kinde, das die Mutter zu umarmen strebt, fällt die gewaltfame, nicht ganz korrekte Drehung des linken Armchens auf. Von besonderer Schönheit sind die noblen, aller Kleinlichkeit haaren Motive der Gewandung.

Noch viel mächtiger wirkt das zweite Bild, das wir jetzt in dem meisterhaften Stiche von Gaillard mittheilen können, der bereits 1869 in der Gazette des Beaux-Arts erschien und das Porträt unter dem Namen „l'homme à l'oeillet“ berühmt gemacht hat. Dieser Name paßt eigentlich nicht ganz. Nicht „der Mann mit der Nelke,“ höchstens der Mann mit den Nelken könnte man sagen, und es wäre vielleicht richtiger, nach einem viel bezeichnenderen Merkmal, ihn den „Mann mit den St. Antoniuskreuz“ zu nennen. Denn ein solches, in der bekannten T-Form mit einem Glöckchen, trägt er um den Hals. Der bartlose alte Herr, dessen Brustbild dreiviertel-lebensgroß erscheint, ist reich gekleidet, in eine Schaub von rothem Atlas mit köstlichem Pelzbesatz und in eine große Pelzmütze. Das Gesicht ist in vollem Licht genommen, die beiden Hände erscheinen etwas klein im Verhältniß, sind aber höchst ausdrucksvoll. In der beringten Rechten hält er die Nelken. In einer aus derselben Zeit, dem 15. Jahrhundert, herrührenden Anweisung zur Blumen-sprache, heißt es: „eine Nelke soll tragen, wer sich auserwählt ein Lieb, das ihm lustlich und herziglich ist, und sich dem allein ergeben hat“ u. s. w. *) Solche Bedeutung der Blumen wäre bei dem vornehmen Alten freilich verwunderlich, offenbar kann die Symbolik dieser auf Bildnissen beliebten Blume allgemeiner gefaßt sein, sie kann als ein freundliches Sinnbild überhaupt und namentlich als ein Ausdruck mehr persönlicher Beziehung zu denen, für welche das Porträt bestimmt war, gelten. Die Züge des Mannes prägen sich unwiderstehlich ein, eine Kraft und eine Willensfähigkeit ohne Gleichen ist ihnen aufgedrückt. Das Gebieterische kommt in dem scharfen Schnitt des Mundes mit seinen schmalen Lippen zur vollen Geltung. Jede Runzel der Stirn, jede Falte um die kleinen Augen und am starken Halse ist mit äußerster Schärfe und mit derselben unbedingten Wahrheit und realistischen Sicherheit wie die Stoffe des Anzugs gegeben. Selbst auffallende Eigenthümlichkeiten, wie die abstehenden Ohren, sind ohne Schönthuerei festgehalten und gehören mit zum Charakter des ganzen Mannes. Aber die schärfste Vollendung bis in den feinsten Zug wirkt doch niemals peinlich, der Sinn für malerische Gesamtwirkung beherrscht doch das Ganze. Es giebt wohl kein besseres altflandrisches Porträt, Jan van Eyck's Stifterbildnisse auf den Flügeln des Genter Altars in Berlin, vollendet 1432, sein Familienbild des Arnolfini in der Londoner Nationalgalerie, bezeichnet 1434, lassen sich zum Vergleich heranziehen. In dieselben Jahre möchte Bürger unseren Alten setzen, die Madonna des Kanonicus van der Pael zu Brügge, von 1436, bezeichnet vielleicht die Grenze nach der anderen Seite hin. Das Porträt befand sich in der Sammlung Engels in Köln, sonderbarerweise als „Holbein,“ und ward im Jahre 1867 von Herrn Suermondt erworben.

Wohl noch etwas später, als dieses Bild, in die letzte Epoche des Künstlers, ist das dritte zu setzen: eine ganz kleine Darstellung der stehenden Madonna mit dem Kinde in einer gothischen Kirchenhalle. Es ist die nämliche Komposition, die wir auf dem

*) Grimm, altdeutsche Bilder I, 156. Vergl. Wadernagel, die Farben- und Blumensprache des Mittelalters. Kleine Schriften I, S. 236.

einen Flügel jenes kleinen, früher den Memling zugeschriebenen aber mit einem aus O und H gebildeten Monogramm bezeichneten Diptychons im Museum zu Antwerpen erblicken. Aber das dortige Bild ist nur eine Kopie, die unendlich gegen das Original zurückbleibt. Welch' ein seelenvoller Ausdruck liegt hier in den Köpfen! Wie reizend ruhen die Händchen des Kindes an der Mutter Brust! Hier ist das feinste Naturgefühl sogar mit einem wahrhaft klassischen Adel in den Formen verbunden. Das Innere der Kirche ist aber mit solcher Schönheit und perspektivischen Meisterschaft gemalt, daß die größten Architekturmaler des 17. Jahrhunderts nichts Reizvolleres zu Stande gebracht haben. Da entfaltet sich überall auf Stellen, die nicht größer sind als ein Stecknadelkopf, das feinste Leben in Ausdruck und Farbe. Man braucht nur die kleinen Engel in Messgewändern, welche fern im Chor ihren Lobgesang anstimmen, durch die Lupe zu betrachten, dann die farbigen Statuen des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die sich über dem Letzner erheben, endlich die leuchtende Krone von Gold und Edelsteinen, welche die Madonna trägt. Durch die Kirchenfenster mit theils weißen, theils gemalten Scheiben fallen die glühenden Strahlen des Abendlichtes in das Gotteshaus. Es ist ein Lichteffect, der an Kraft, Schönheit, poetischem Zauber mit allem wetteifert, was die eigentlichen Maler des Hellbunkels später geleistet haben. In der Galerie Suermondt hat man ja Gelegenheit, Meisterwerke des Delft'schen van der Meer zum unmittelbaren Vergleich heranzuziehen. Auf dem kleinen Bilde des Jan van Eyck finden wir bereits das gleiche Princip der Lichtwirkung, die gleiche Meisterschaft der Luftperspektive. Das, was die beiden großen Perioden der niederländischen Malerei Gemeinames haben, tritt uns hier sichtlich entgegen. Um den Rahmen dieses Kleinods ist ein Hymnus an Maria geschrieben mit den Schlußworten: *flos. florum appellaris*, „die Blume der Blumen sollst du heißen.“ Auch auf das Kunstwerk kann man diese Worte anwenden.

Aus der älteren flandrischen Schule ist noch das ganz kleine Porträt eines betenden Ritters, ferner eine kleine Madonna von Gerard David zu nennen. Dann hat Herr Suermondt kürzlich ein altholländisches Bild von besonderer Wichtigkeit erworben, das sich früher im Besitz des Barons von Werther, ehemals preussischen Gesandten in Wien, unter dem Namen Lucas van Leyden befand und als ein solcher auch in Waagen's Handbuch erwähnt wird. Herr Suermondt hielt diese Benennung nicht für richtig, er glaubte die Hand vom Meister des Lucas van Leyden, von Cornelis Engelbrechtsen zu erkennen, und mit vollem Rechte, wie eine unmittelbare Vergleichung mit dessen einzigem beglaubigtem Werke, dem Triptychon der Kreuzigung im Museum der Stadt Leyden dargethan hat. Es stellt eine Schachpartie zwischen einem Herrn und einer Dame mit zehn Zuschauern dar. Die kleinen Figuren bis zum Knie sichtbar, sind mit höchster Bestimmtheit und außerordentlich plastisch modellirt, bei zartem und reinem Fleischton, scharf aufgesetzten Lichtern, tiefen und kräftigen Tönen der Gewänder. Alles zeigt ein ähnliches charaktervolles Naturgefühl wie Lucas van Leyden, ist aber von dessen Plumpheit, seinen schwülstigen Motiven, seinen Ausartungen frei. Das Bild stimmt mit dem Werke zu Leyden in allen den erwähnten Punkten überein, namentlich aber auch in dem Ausdruck tiefer Empfindung, in dem Seelenleben der Figuren. Denn das ist das Merkwürdige, daß der Ausdruck überall von einer Tiefe ist, die bis zur Erregung geht. Diese Leute machen so ernste, tragische Gesichter, als ob sie nicht um einen Spieltisch, sondern etwa um den Leichnam des todten Heilands versammelt wären. So wird dieses Werk auch in ästhetischer Hinsicht interessant, es bildet ein Doku-

ment für die Entwicklung der Genremalerei. Mit den Gegenständen aus dem wirklichen Leben ist den Künstlern dieser Periode noch keineswegs das Gefühl für genrehafte Darstellung erschlossen; dieses beginnt erst, seit der Humor sich geltend macht und tonangebend wird, und von diesem ist bei Cornelis Engelbrechtsen ebensowenig eine Spur, als sie in den verschollenen Genrebildern von Jan van Eyck gewesen sein kann. In manchen älteren holländischen Kupferstichen hatte dagegen der Humor sich angekündigt, in Werken deutscher Kupferstecher, namentlich Dürer's, entwickelte er sich dann zu voller Freiheit, hierauf erwachte er bei Lucas van Leyden, und somit war erst der Geist begründet, der Hollands spätere Sittenmalerei erfüllt.

Wie die flandrische Malerei des 15. Jahrhunderts durch Jan van Eyck, so ist die deutsche des 16. vornehmlich durch Dürer und Holbein repräsentirt. Manche große Museen sind nicht im Stande, ein Bild von Dürer aufzutreiben, Herr Suermondt aber erwarb im Jahr 1869 von Herrn von Holzschuher in Nürnberg den außerordentlich lebendigen Kopf eines Apostels mit langem Silberbart, durch die Energie des Ausdrucks und die feine Behandlung jedes Härchens interessant.

Noch bedeutender ist aber eine andere Erwerbung aus den letzten Jahren, das eigene Bildniß des Meisters, ein zweites Exemplar jenes berühmten Bildes in der Münchener Pinakothek, das den Meister im langen Lockenhaar, ganz von vorn, im Pelzkleide, die rechte Hand auf der Brust zeigt. Ich bin der Überzeugung, daß dies Exemplar der Suermondt'schen Galerie ein Original von des Meisters eigener Hand ist; ich halte für nachweisbar, daß dasselbe vor dem Münchener Bilde entstanden sei, ja noch mehr: mir scheint die Originalität des Münchener Exemplars höchst zweifelhaft. Ist dies gegründet, so haben wir einen Fall, wie bei der Holbein'schen Madonna des Bürgermeisters Meyer. Gegen das weltbekannte Bild in einer berühmten öffentlichen Galerie tritt ein zweites Exemplar in die Schranken mit dem Anspruch, das eigentliche Original zu sein.

Die wirkliche Lösung einer solchen Frage ist nur durch unmittelbare Zusammenstellung beider Exemplare möglich, das hat uns der Streit über die Holbein'sche Madonna gelehrt. Wenn ich mich jetzt über den Punkt ausspreche, so geschieht dies nur, um die Existenz einer solchen Frage über Dürer's Bildniß zu betonen, um einer Zusammenstellung beider Bilder das Wort zu reden, nicht aber um ein anspruchsvolles Votum abzugeben. Ich bemerke ausdrücklich, daß sehr viele Fachgenossen, welche das Suermondt'sche Bild gesehen haben, zwar derselben Ansicht sind, daß aber andere wissenschaftliche Freunde, und auch unter ihnen Männer, denen vorzugsweise ein Urtheil in diesen Dingen zusteht, auf dem entgegengesetzten Standpunkte stehen.

Das Münchener Bild gilt für dasjenige, welches früher in der Silberkammer des Nürnberger Rathhauses war, kam aber nicht direkt aus dieser nach München. Es trägt eine Inschrift, welche weder nach der Form der Schriftzeichen noch nach dem Wortlaut echt sein kann: „Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus aetatis anno XXVIII.“ Fällt hier namentlich der wunderliche Ausdruck *propiis coloribus* auf, so sind doch ebenso Charakter und Anordnung der Schrift, innerhalb eines verschmückelten Täfelchens, dessen Rand sie überschreitet, anstößig. Unter dem Monogramm steht ferner die Jahreszahl 1500. Dürer ist aber auf dieser Darstellung sicher kein Mann von 28 Jahren, er steht vielleicht Ende der Dreißiger. Der Vergleich mit andern Bildnissen läßt dies konstatiren. Dieses ist später als sein Porträt auf dem Rosenkranzfest

und auf der Marter der Zehntausend (1506 und 1507), dagegen früher als das auf dem berühmten Allerheiligenbilde in Wien (1511).

Die Unechtheit der Inschrift beweist freilich noch nichts gegen die Echtheit des Bildes. Gegen dieses erwachen aber andere Bedenken, die auf der künstlerischen Qualität beruhen. Solche haben sich schon lange geregt, und als Beispiel möchte ich eine Aufzeichnung von Waagen citiren, die nicht datirt, aber, nach dem Papier zu schließen, schon ziemlich früh gemacht ist. In den sehr gründlichen Excerpten über Dürer, in denen er eine Analyse aller Gemälde, welche er selbst gesehen, niedergelegt hat, heißt es über dieses Porträt:

„Ein schönes, regelmäßiges Gesicht, von großen Formen und sehr ernstem Ausdruck; sehr tiefe Auffassung einer bedeutenden Individualität. Die Zeichnung des Kopfes ist sehr richtig, die Ausführung so groß, daß jedes Haar einzeln gemacht ist. Die langen, gescheitelten Haare fallen zu beiden Seiten bis auf die Schulter herab, doch bilden sie zu viele einzelne magere Partien, so daß die einzelnen wie gedrehte Strippen erscheinen, und mit den vielen einzelnen Lichtern eine unangenehme Wirkung machen. Das Fleisch hat im Localton wenig Natur und ist dunkler und undurchsichtiger als auf seinen meisten anderen Bildnissen, die Lichter haben etwas, als wenn sie auf Metall fielen, alle Schatten sind sehr dunkel. Die Augen sind von einer unbestimmt grünlichen Farbe. Der Hals ist gegen den Kopf etwas vernachlässigt zu nennen. Die Hand, mit der er an seinen braunen Pelz faßt, ist gelb, geschmacklos gestellt und so häßlich, daß er sie wohl nicht nach seiner eigenen gemacht hat, indem seine Hände von ausgezeichnete Schönheit gewesen sein sollen.“

Ich finde diese Analyse außerordentlich korrekt und treffend. Waagen verwirft die Originalität des Bildes nicht, kritisiert aber dessen Behandlung scharf. Je besser wir Dürer kennen lernen, um so mehr sehen wir ein, daß wir seinen echten Gemälden solche Schwächen, wie sie hier hervorgehoben werden, nicht zuschreiben können. Sind solche irgendwo vorhanden, so ist das Grund genug, um von der Echtheit der betreffenden Arbeit nicht so leicht überzeugt zu sein, und zwar um so mehr, sobald ein anderes Exemplar, das von solchen Schwächen frei ist, nachgewiesen werden kann.

Das Suermondt'sche Bild ist wohl erhalten bis auf kleine Ausbesserungen an der linken Schläfe und an der rechten Wange und bis auf den Grund. In diesem wurde eine alte Uebermalung entfernt, aber da der Hintergrund ganz zerrissen war, hat der Restaurator ihn neu übermalt und dabei Dürer's Monogramm an derselben Stelle neu hingesezt, an welcher er die Spuren eines solchen auf dem halb zerstörten alten Grund bemerkt hatte. Die Auffassung und der Ausdruck haben eben jene Schönheit und Tiefe, von welcher Waagen bei Gelegenheit des Münchener Bildes spricht, ja in noch höherem Maße. Dies hat etwas Typisches, etwas dem Dürer'schen Christustypus Verwandtes, das Suermondt'sche Exemplar dagegen ist viel individueller. Das rechte Auge ist etwas größer das untere Lid mehr herabgezogen, offenbar vom Einklemmen der Lupe. Vorzüglich ist die Zeichnung des Mundes, der Haarbüschel auf der Stirn ist etwas spärlicher. Wie der Urheber des Münchener Bildes diesen Büschel, wie er den Pelz des Anzuges statlicher erscheinen ließ, so hat er auch die Brust des Dargestellten erweitert. Die rechte Schulter ist mehr herausgerückt und einer der Schlitze am Ärmel, die man auf dem Suermondt'schen Bild erblickt, ist hier kaum sichtbar. Diese Aenderungen sind derart, daß sie uns deutlich für den späteren Ursprung des Münchener Bildes zu sprechen scheinen

Höchst charakteristisch ist das Weiß an den Aermelschlitzgen; auf dem Münchener Bilde würde der Stoff sich schwer konstatiren lassen; hier dagegen sieht man klar an den Ausschnitten, daß es das Leder des Pelzes ist. In der malerischen Behandlung fehlen jene Schwächen, die wir in der Waagen'schen Analyse des Münchener Exemplars durch den Druck hervorgehoben haben. Auch hier eine feine Durchbildung aller Haare, aber keineswegs peinlich, nicht strippenartig, nicht von dieser Härte in den Lichtern. Ebenso wenig ist auch der Fleishton undurchsichtig, metallern, ohne Natur, sondern gelblich, aber wahr und fein. Er übertrifft den ziegelrothen Ton des oben erwähnten Apostelkopfes, mag dieser sonst noch so vortrefflich sein. Man hatte in der Suermondt'schen Ausstellung mehrere Meisterwerke zur Vergleichung bei der Hand, jenes andere Dürer'sche Bild, Holbein'sche Porträte ersten Ranges u. s. w., aber Dürer's eigenes Porträt behauptete sich siegreich in dieser Nachbarschaft durch seine schlichte, anspruchslose, aber wahrhaft meisterliche Malerei. Auch die Hand, wengleich ihr Motiv keineswegs glücklich ist, wirkt nicht so unangenehm, da sich hier Zeigefinger und Mittelfinger wenigstens um etwas näher stehen. Nur der Hals ist auch hier etwas vernachlässigt.

Zwei kleine Bilder aus Dürer's Schule, Altdorfer's Satyrfamilie von 1507, aus der Sammlung Kränner in Regensburg, und die Steinigung von Susanna's Verläumdern, von Heinrich Aldegrever, sind schon früher mehrfach gewürdigt worden. Aber eine neue Erwerbung aus dieser Schule verdient besondere Aufmerksamkeit. Es ist die große Halbfigur eines heiligen Hieronymus in seiner Zelle, bisher in der Sammlung Haffenscheid zu Amsterdam unter dem Titel *Quentin Massys*. Aber Herr Suermondt ließ diesen Namen fallen, ebenso wie er es mit dem großen Namen Lucas van Leyden bei der Schachspielszene gethan hatte, weil er erkannte, daß dieser Hieronymus das Werk eines deutschen Künstlers sei. In der zweiten Auflage des Katalogs führt er den Namen Hans von Kulmbach, den ich selbst bestimmt habe und den ich glaube verantworten zu können.

Der Heilige, im rothen Cardinalsgewande, sitzt, den Kopf in die linke Hand gestützt, da. Vor ihm ein Gebetbuch mit Miniaturen auf einem kleinen Pulte, ein Crucifix Schreibgeräth, Bücher, ein Schädel, ein kleiner bemalter Holzbecher, im Hintergrunde Büchergestelle. Dieses Beiwerk ist mit höchster malerischer Sicherheit behandelt. Mit der Zeichnung der Dürer'schen Schule, die uns im Kopfe und in den höchst charaktervollen Händen entgegentritt, vereinigt sich ein malerisches Gefühl, das über die Grenzen des Dürer'schen Stils, ja der deutschen Kunst überhaupt, hinausgeht. Hans von Kulmbach war, ehe er zu Dürer kam, der Schüler des Jacob Walch (*Jacopo de' Barbari*) gewesen und hatte durch diesen die Principien der venetianischen Schule kennen gelernt. Sein Altar in der St. Sebaldskirche zu Nürnberg, seine Anbetung der Könige bei Herrn J. Lippmann in Wien sind als Kompositionen reicher und zeigen seine ganze Richtung in weit umfassenderer Weise, aber in rein malerischer Hinsicht ist dieser Hieronymus, bei der Einfachheit des Motivs, noch geschlossener und harmonischer. Das leuchtende Roth des Gewandes bildet den herrschenden Ton. Der Vortrag ist von jener nur Hans von Kulmbach eigenen Flüssigkeit und außerordentlichen Leichtigkeit, welche die Zeichnung durchscheinen läßt, zugleich aber von großer Kraft des Hell dunkels, von eigenthümlicher Breite und von größter Zartheit der Uebergänge.

Lucas Cranach erscheint in drei Bildern von seiner besten Seite. Das in kühlem Ton fein gestimmte Bildniß einer Frau mit mildem Ausdruck und zusammengelegten Händen, nach Ermittelung des Herrn de Brou die Herzogin Sibylle von Cleve, ist



Bildniß eines Engländer.

Zeichnung in Deckfarben von H. Holbein d. J. in der Galerie Suermondt.

schon von Waagen und Bürger hinreichend hervorgehoben worden. Eine stehende Lucretia, bezeichnet 1533, ist eins jener Juwelen ganz kleinen Formates, in denen man bei liebevoller Durchführung und feiner Behandlung des Nackten ganz die eigene Hand des Meisters erkennt, und auch eine größere Halbfigur der Judith im Zeitkostüme mit dem Haupte des Holofernes, bezeichnet 1531, ist ein vortreffliches Werk.

Glänzend endlich ist Hans Holbein der Jüngere vertreten, durch drei Porträte von vorzüglicher Qualität. Zwei davon sind längst bekannt und gewürdigt: das Bildniß eines schwarzgekleideten jungen Mannes aus der Galerie Schönborn, von 1533, das Bildniß eines Engländers von 1541, aus der Sammlung Merlo in Köln. Hierzu kam neuerdings noch ein drittes Werk, welches erst kürzlich aus französischem Privatbesitz erworben wurde. Wenn man bedenkt, daß sich überhaupt kaum mehr als achtzig gemalte Bildnisse von Holbein nachweisen lassen, so sind drei für eine neue Privatsammlung kein kleiner Besitz, und interessant ist namentlich, daß durch diese drei Bildnisse alle Perioden von Holbein's englischer Zeit repräsentirt werden. Die beiden anfangs genannten gehören dem Beginn seines zweiten Aufenthaltes in England und dem Schluß seines Lebens an, das neu erworbene läßt sich nach der Behandlung mit Bestimmtheit seinem ersten Aufenthalt in England, den Jahren 1527—1528 zuweisen.

Es zeigt einen bartlosen Mann in sehr reicher Tracht. Der Kopf, in vollem Licht genommen, ist mächtig im Ausdruck, von einer großartigen Plastik, bei feinen grauen Schatten. Der scharfe Schnitt des Mundes mit der rasirten Oberlippe, die Behandlung des Kinnes und der Augenpartie sind besonders bewundernswerth. Augen und Haar sind dunkelbraun. Der Mann scheint verwachsen zu sein, seine braguette (Schamkapsel) sitzt wenigstens auffallend hoch. Auch die Hände, in ganz dünnen Lederhandschuhen, die alle Gelenke durchscheinen lassen, und lebhaft bewegt, sind nicht ganz normal gebildet. Aber gerade so sind sie für den Mann charakteristisch, und deshalb zeigt sie der Künstler naiv und offen. Der reiche Anzug dagegen hat die Bestimmung, die körperlicher Mißbildung etwas zu verdecken und ist mit einer Vollendung behandelt, die selbst bei Holbein in Staunen setzt. Ein dunkles, reichgeschligtes Wamms, ein umgeworfener Mantel von gemustertem weißen Damast, mit goldenen Säumen besetzt, am Hemde ein Kragen mit Gold- und Silberstickerei, an dem Barett ein Dnyr mit der Darstellung von Venus und Amor. Eine goldene Kette mit einem Ringe hängt um die Brust des Mannes; am Handgelenk Spangen mit kleinen herabhängenden Fischchen aus Gold, ein herrlich gearbeiteter Schwertknauf, am Gurt ein goldenes Schlüsselchen und ein Dolch, an dessen Scheide die Buchstaben ATRE QVE VOV . . . stehen. Es ist bemerkenswerth, daß nirgend Blattgold aufgesetzt, sondern das Gold überall durch Farbe wiedergegeben ist, was die Wirkung viel ruhiger macht. Der Hintergrund ist grün. Bei unvergleichlicher Ausführung ist doch der Eindruck einer kühnen, ehernen Großartigkeit überwiegend. Die beiden andern Bildnisse von Holbein werden durch dieses, das unbedingt mit dem Porträt Warham's in Lambeth House wetteifert, im ersten Eindruck überboten; die hinreißend zarte Vollendung des Bildes von 1541 muß man nicht unmittelbar mit dieser imponirenden Strenge zusammenstellen. Dagegen hält das neu erworbene Bildniß die unmittelbare Nachbarschaft von Jan van Eyck's Altem mit dem Antoniuskreuz aus. Die Entwicklung ist fortgeschritten, aber das malerische Princip bleibt von van Eyck bis Holbein das gleiche.

Zu diesen drei Gemälden kommt noch jene Zeichnung von Holbein, die ich in Nr. 21 der vorjährigen Kunstchronik ausführlich schildert. Dieses in Deckfarben, so wie

kein anderes Holbein'sches Blatt, selbst kaum der junge Gotsalve der Windsorjammlung, durchgeführte Blatt, wird jetzt den Lesern in Holzschnitt mitgetheilt. Der derbe, kräftige Engländer mit dem sonnenverbrannten Gesicht ist in aller Nüchternheit, die ihm zukommt, aber in feinsten Lebendigkeit dargestellt. Die Aehnlichkeit mit dem Charles Wingfield unter den Windsorzeichnungen, die ich früher aus der Erinnerung zu erkennen glaubte, hat sich bei der Vergleichung nicht bestätigt.

Unter sonstigen deutschen und altniederländischen Handzeichnungen ist ein betender Mann aus der van Eyck'schen Schule und ein jugendliches Brustbild von Memling, beide in Silberstift, hervorzubeben. Von Lucas van Leyden sind zwei vortreffliche Federzeichnungen, beide mit seinem Monogramme, da, Christus als Knabe im Tempel und drei Landsknechte.

Von Dürer sehen wir drei sehr schöne Federzeichnungen: einen Dudelsackpfeifer von 1514 (Koll. Leembruggen); den Zeichner der Laute (Koll. Thibaudeau), zum Holzschnitt in dem Werk über Meßkunst (Bartsch 147), endlich die heilige Familie unter einem Baum, aus der wir ein Stück in Holzschnitt mittheilen; bezeichnet 1516, auch aus der Sammlung Thibaudeau. Ob die Jahrzahl echt ist, kann bezweifelt werden, das mit weißen Lichtern erhöhte Blatt hat etwas gelitten, ist aber köstlich. Das Kind auf Maria's Schooß ist allerliebste bewegt und höchst anmuthig sind auch die beiden Engelknaben, die Blumen und Früchte reichen.

Eine Madonna am Fenster, dem Kinde die Brust reichend, ist eine allerliebste Federzeichnung von Barthel Beham und stimmt mit seinem herrlichen Kupferstich Bartsch Nr. 8 überein, nur daß der architektonische Hintergrund fehlt.

Der Entwurf zu einer Façadenmalerei von 1537, Hercules mit den Harpyen kämpfend, trägt die moderne Bezeichnung H. B. und kann nicht von dem ältern Hans Burkmaier, dem sie zugeschrieben wird, herrühren, da er 1531 schon gestorben war, ist aber wohl eine treffliche Augsburger Arbeit.

Der sitzende Landsknecht von Holbein, ein kleines Fragment in getuschter Federzeichnung, ist mit Unrecht von Zahn (Jahrbücher V, S. 206) für zweifelhaft erklärt worden.

Endlich sei noch einer sehr schönen Federzeichnung von Lucas Cranach (Koll. Andreossy) gedacht. Der Künstlernamen auf dem Blatt ist nicht alt, wohl aber die Jahrzahl 1514 darüber. Es ist ein modisch gekleidetes Liebespaar, das unter hohen Bäumen sitzt, mit Aussicht auf eine Burg, ein Blatt ersten Ranges, mit vortrefflicher Landschaft, für den Meister höchst charakteristisch.

