

**Gemälde aus der Sammlung des
Univ.-Professors Dr. Freih. Wilh.
von Bissing von Hermann Nasse**

**SONDERABDRUCK AUS DEM MÜNCHNER JAHRBUCH
DER BILDENDEN KUNST :: 1910 I. HALBBAND ::
VERLAG VON GEORG D. W. CALLWEY IN MÜNCHEN**

GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG DES UNIV.- PROFESSORS DR. FREIH. FR. W. VON BISSING ZU MÜNCHEN

VON HERMANN NASSE

I. Teil

Aus dem reichen Bestand von Gemälden aller Zeiten und Schulen soll hier eine Anzahl besprochen werden. Ein großer Teil stammt aus der Sammlung Otto Wesendonck, Berlin. Diese Galerie ging nach dem Tode ihres Gründers in den Besitz der Erben: des Herrn Dr. K. v. Wesendonck, (Berlin,) und des Herrn Prof. Fr. W. v. Bissing (München) über.¹⁾ Die zum unteilbaren Familiengut gehörenden Gemälde mit wenigen Ausnahmen²⁾ wurden von den Erben leihweise der Stadt Bonn überwiesen. Nur diese sind der Oeffentlichkeit bekannt, was von den übrigen im Privatbesitz der genannten Erben befindlichen meist bisher nicht der Fall war. Ein 2. großer Teil der Gemälde des Herrn von Bissing ist erst nach und nach vom Besitzer selbst gesammelt worden, auf Versteigerungen³⁾ und im Kunsthandel.⁴⁾ Manche Bilder der Wesendonckschen Galerie waren übermalt, eine Anzahl dieser und der neuerworbenen ist erst in der letzten Zeit von Uebermalungen und Zutaten älteren und neueren Datums befreit worden. Einzelne der alten Benennungen hatten sich nicht aufrecht erhalten lassen, einige gar zu fragmentarische Stücke sind fürs Erste fortgelassen. Andere wieder, gut erhaltene, darunter alle modernen und die in der Zwischenzeit neu erworbenen, mußten trotz ihres wissenschaftlichen oder künstlerischen Wertes einstweilen ausscheiden.

In allen irgendwie zweifelhaften Fällen hat mir die Autorität des Herrn Direktors Dr. Wilhelm Schmidt in freundlichster und entgegenkommendster Weise beratend zur Seite gestanden.

¹⁾ Im Text als K. W. (Katalog Wesendonck) bezeichnet. — Hier kommt nur Katalog B in Betracht, da Katalog A die als Fideikommißgut im Familienbesitz verbleibenden alten Gemälde enthält. Im Jahre 1888 wurden beide Kataloge von Herrn Otto Wesendonck aufgestellt, wobei im Katalog A die nach Wesendoncks Ansicht besten und unzweifelhaftesten Bilder Aufnahme fanden.

²⁾ Bei Herrn von Bissing befinden sich noch: „Zeitblom“: „Verkündigung“ und Pereda: „Traum des jungen Ritters“, im Kaiser Friedrich-Museum 6 Bilder: Lorenzo Costa, J. Patinir, A. v. Ostade, J. v. Ruysdael, Jan Vermeer v. Haarlem und Hobbema, außer dem Costa alles Landschaften.

³⁾ A. K.: Auktionskatalog.

⁴⁾ K. H.: Kunsthandel. A. K. H.: Auktionskatalog Helbing.

Von den deutschen Bildern stammt „der heilige Benedikt von Nursia“ (K. H.) (Nr. 1, Abb. I)⁵⁾ laut nicht völlig intakter, aber wohl richtig ergänzter Inschrift aus dem Jahre 1484. Porträtartig, in schwarzgrauer, faltenreicher Kutte, steht der geistliche Herr vor rotvioletter schmaler Brüstung. Scharf umrissen hebt sich die Silhouette vom oft durchschimmernden, gelblichen Grunde



2944.

Abb. I. Bayrisch „1484“. Hl. Benedikt

ab. Das knallrote Buch mit gelblichem Schnitt läßt unleserliche Schriftzeichen sehen. Die Gewandfalten sind archaisierend ziemlich schematisch hineingearbeitet, Runzeln der Stirne, Fingernägel (nur je 4 Finger) als weiße Tupfen (wie die Lichter in den Augen) schematisch gezeichnet. Das rötlich-grauliche Fleisch, die hinabgezogenen Mundwinkel, das verkümmerte kleine Ohr fallen auf. Die Farbe

⁵⁾ Die Bilder sind fortlaufend numeriert.

ist dünn und zäh, der Erhaltungszustand trotz Uebermalungen ein guter. Sehr entfernt erinnert der Dargestellte an Porträts des Gailer von Kaisersberg (etwa Schleisheim: „Burgkmair“). Aber der Ausdruck ist weit ruhiger. Bestimmtere Aehnlichkeit, auch in der Malweise, hat das Bild mit dem früher „Olmdorf“, jetzt dem Pollak-Kreis zugeteilten Porträt des Herzogs Sigmund in Schleisheim (Nr. 48). Mit Sicherheit gehört darnach unser Bild der bayrischen Schule (anfangs vermutete ich Augsburg), vielleicht ebenfalls dem Pollak-Kreise an. Auch die Holzart (Fichte) spricht dafür. Zwei, derb und breit gemalte Altarflügel (Nr. 2a und 2b), deren Vorderseiten auf dem mit gemodelten Goldornamenten bedeckten Hintergrund die Grablegung und Auferstehung Christi, deren Rückseiten die Heiligen Martin (mit kl. Bettler) und Pantaleon, Dorothea (mit kl. Christus) und Stephan, zu je zweien nebeneinander auf Steinbrüstung am Bildrand und vor gemusterten Teppichen auf schwarzem Grunde stehend, zeigen, gehören (trotz des Eichenholzes!) der schwäbischen, speziell Memminger Schule um 1490/1500 an. (A. K. Helbing 14. XII. 05.) Die langen gebogenen rachitischen Nasen der Männer erinnern an Zeitblom. Die gedrunghenen Figuren selbst, ihre sehr kurzen verquetschten knittrigen Finger und Handrücken, die weißlichen Gesichter der Frauen mit kleinen Stulpnasen, kleinem Mund und sanften braunen Mandelaugen, eine gewisse sichere Plastik (z. B. der Steinsarg, die Beine der Wächter!) einerseits, die archaisch eng gedrängte flächige Komposition andererseits, Details, (der Scheibenhinterkopf des knieenden Johannes, dessen Fuß beispielsweise!) erinnern mehr etwa an den (allerdings früheren) „Tod Mariae“, „schwäbisch um 1480“, Augsburg, an die „hl. Michael und Elisabeth“ ebenda („schwäbisch 1497“). In den besten Partien nähern sie sich Arbeiten, die dem sog. „Meister des hl. Quirinus“ zugeschrieben werden; ferner Arbeiten, die der älteren Gruppe der unter dem Namen „Meister von Sigmaringen“ gehenden Bilder angehören. Als Parallele käme vielleicht auch der Altar der Priesterbruderschaftskapelle der Frauenkirche in München: „Claus Strigl de Memmingen 1500“ in Betracht.

Eine „Flucht nach Aegypten“ (Nr. 3) K. H., ähnlich der „niederrheinisch um 1500“ genannten der alten Pinakothek, ist niederdeutsch.

Nach Tirol, vielleicht in die Werkstatt der Pacher um 1500, führt eine in starker Plastik und guter Raumperspektive (Schlagschatten!) mit tiefen Farben ausgeführte „Anna Selbdritt“ (Nr. 4) (A. K. Helbing, 12. XII. 06). Wie auf Holzschnitten der Zeit, sitzt die „Schutzpatronin in Pestgefahr“ in einem willkürlich ornamentierten Gehäuse, das auf einem Fliesenboden steht. Sie hält (roter Mantel, grüngelbliches Kleid) auf dem rechten Knie das nackte Christkind (mit der Traube), auf dem linken die kleine Maria (im blauen Kleidchen). Die Gewandung zeigt stark betonte Querfalten mit aufgesetzten Lichtern und läuft am Boden wieder in unzählige, knittrige Falten aus; kanzelartiges Felsgebilde und unbedeutende landschaftliche Teile sitzen dem Gehäuse auf.

⁶⁾ Auf den Rückseiten finden sich in nur wenig modellierter schwarzer Umriß-Pinsel-Zeichnung auf bräunlichem Grunde die „Schmerzensmutter“ (5a) und „Christus an der Martersäule“ (5b). Auf der Rückseite 5a außerdem die Jahreszahl „1521“.

Gute Ulmer Schule in der Art des Martin Schaffner sind die beiden Altarflügel (Nr. 5a und 5b): „Christus in der Vorhölle“ und „Christus am Kreuz“ (Abb. IIa und IIb) (K. H.). Sämtliche Kompositionen sind mehr oder weniger veränderte Kopien Dürer'scher Stiche.



a. Christus in der Vorhölle



b. Christus am Kreuz

Abb. II
Art des M. Schaffner „1521“

Die „Vorhölle“ ist frei kopiert nach Dürers Stich vom Jahre 1512 (B. 16). Statt der (bei Dürer) noch im Fegfeuer schmorenden drei Köpfe im Vordergrund grinst uns hier der große Rachen eines Höllenungetüms an. Ziegelrotes Mauerwerk schafft eine Art Bühne, aus der Johannes der Täufer in dickem gelben Fell unvermittelt emporsteigt. Der Stab des Höllenwächters oben ist kürzer und

mit zwei Zinken versehen. Die enggedrängten schlanken Gestalten der Erlösten im rechten Hintergrund fehlen bei Dürer. (Komposition und Farben sind übrigens ähnlich der „Vorhölle“ von Schaffner in Stuttgart.) Christi weiß leuchtender Körper umhüllt ein blaßrot-weißer Mantel. Das Kolorit des Adam ist gelblich, das der Eva hell bläulich-weiß. In den Akten der „Erlösten“ sind überall die blauen Vorzeichnungen erkennbar. Die „Schmerzensmutter“ ist ganz Dürer nachempfunden.

Der zweite (auch in den Farben) bessere Flügel (5b) lehnt sich, ohne direkt zu kopieren, an die von Dürer im Jahre 1511 gestochene Kreuzigung (B. 13) und in den Figuren völlig an das „kleine Christuskreuz“ (B. 23) an, der landschaftliche Hintergrund ist selbständige Arbeit. Der „Christ an der Säule“ der Rückseite ist freie Kopie nach Dürers Stich (B. 20). Aber die Zeichnung weicht überall von Dürer ab. Sie ist ruhiger (die Falten!), flacher und ängstlicher. Die birnenförmigen Gesichter der Frauen mit den weißen Kopftüchern, sind relativ leer, mit Mandelaugen, kleinen Lippen, dickem Munde, unschöner Knollennase. Alle Figuren sind lang und steil. Es ist der Typ, wie er bei Schaffner (die Rückseite der Münchner Tafeln, die Kreuzigung bei Hemminger in Regensburg, Wettenhausener Passion!) vorkommt! Johannes trägt sehr schön geordnete Locken auf dem edel gebildeten Schwärmerkopf. Im linken Vordergrund des Kreuzigungsbildes fehlt nicht der große alte, bis zum Rahmen aufsteigende, „wetterzerzauste“ Fichtenbaum (hier allerdings ohne Flechten), der Hintergrund mit nicht bedeutender Staffage schließt ziemlich rasch (diagonal zusammenehend) ab.

Die Farben sind heiter in den Gewändern der Frauen (Maria: dunkelgrünes Untergewand, weißer, in den Schatten blaßvioletter, an den Rändern schwarzer Mantel), kräftig (dunkel) in denen der Männer, (Johannes: rot-gelber Mantel, olivgrüner Rock; der Hauptmann: in blaugrüner Stahlrüstung mit länglich ovalem gelb-schwarzem Schild). Ein tiefes Grün in Gewändern und Bäumen, ein hell „irisierendes“ Rot, Blau und Grün in der schimmernden Gewandung Magdalenenens, die Lichter und die flimmernden Strahlen-Aureolen könnten dazu verführen das Bild Hans Baldung Grün nennen zu lassen. Aber nur im Kolorit sind solche Anklänge an Grün vorhanden, die Zeichnung ist die Schaffners. Zudem ist Braun doch der vorherrschende Gesamton. Ich möchte an Schaffners „Christi Abschied“ in Schleisheim, an „Christi Auferstehung“ in Stuttgart erinnern.⁷⁾

Bestimmt aus der Werkstatt L. Cranachs d. Älteren, wahrscheinlich von der Hand des Meisters selbst, stammt die kleine Tafel (Nr. 6) (Abb. III), K. H., die links unten mit der echten Schlange mit aufrechten Flügeln bezeichnet ist. „Adam und Eva“ hieß sie im Kunsthandel. Eva also mit Kain und Abel! Was aber soll dann der Löwe neben Adam? Möglich ist, daß die ursprünglichen Spitzohren des Mannes, wie viele Stellen im Inkarnat, im Boden, im Buschwerk übermalt sind.⁸⁾ Dann hätten wir ein dem Donaueschinger Bilde, und der be-

⁷⁾ Wie Pückler Limburg in seiner Schaffner-Biographie bemerkt, kopierte Schaffner vielfach Stiche und Holzschnitte Dürers.

⁸⁾ Jetzt ist das Bild gereinigt und gefirnist worden. Die Abbildung zeigt es noch mit allen Uebermalungen.

kannten „Wirkung der Eifersucht“ (Weimar, Wien 1530) ähnliches Bild vor uns. Möglich ist auch, daß allegorisch Kraft und Liebe („caritas“) oder dergl. unter der Gruppe verstanden werden soll. — Der allerdings etwas späteren „Caritas“



2946

Abb. III. L. Cranach d. Ä. Mythologische Darstellung

(mit 3 Kindern) in Antwerpen steht das Bild am nächsten, fast ähnlich im Motiv und in der Zeichnung der stillenden Frau. Bei ihr ist das Inkarnat von besonders schöner, hell leuchtender rötlich weißer Farbe, mit gelbblonden Ringelhaaren.

Das Laubwerk ist tiefgrün mit gelblichen Lichtern, der Hintergrund (kein Mittelgrund!) heller mit kleiner blauer Hügel- und Burglandschaft. Recht ähnlich ist auch die „Diana“ des Berliner Bildes von 1530! — Ein mit der Schlange mit liegenden Flügeln bezeichnetes, also nach 1537 entstandenes „Täffelein“ zeigt auf, jetzt durch Uebermalung etwas stark hellblau geratenem, früher dunklerem Grunde, das gut erhaltene Brustbild ($\frac{3}{4}$ Face nach links) einer älteren Frau, deren Züge an Katharina von Bora erinnern. (Nr. 7, Kunsthandel.) Doch hat die Dargestellte in der Tracht (weiße, leicht durchsichtige, nach hinten erhöhte



Abb. IV. L. Cranach d. Ä., Werkstatt. Der betrogene Alte

Kopfhäube mit zwei steifen herabhängenden Falten, schwarzes Kleid mit weißem Pelzbesatz, der eckige Brustausschnitt mit dickem roten Halsband, von dem an gotischer Perlenschnur ein perlen- und edelsteinbesetztes Medaillonkreuz herabhängt), in der Haltung der hart am unteren Bildrande übereinanderliegenden Hände größte Aehnlichkeit mit einem nach Michaelson⁹⁾ aus der Sammlung Suermondt in Aachen im Jahre 1860 verkauften Bilde. Dies fälschlich „Sibille von Cleve“ genannte Porträt soll, wie jene Beterin auf dem Flügel des Meißner Dombildes von 1534, Barbara, Herzogin von Sachsen, Tochter Kasimirs IV. von Polen,¹⁰⁾ darstellen. Nach der Photographie weicht unser Bild nur in ganz ge-

⁹⁾ Lucas Cranach, Leipzig 1902.

¹⁰⁾ 1496 mit Georg v. Sachsen vermählt.

ringfügigen Einzelheiten von ihm ab. Darnach wäre es als gute Werkstattarbeit in den Ausgang der 30er Jahre des XVI. Jahrhunderts zu setzen.

An dem dritten Cranach Bilde, der „betrogene Alte“ (Nr. 8 Abb. IV), K. H. hat der Meister die Köpfe und alle Fleischpartien, Schmuck und Ornamentik sicher selbst ausgeführt. Die schwächeren Partien in den Gewändern, in den Stoffen sind wohl von Schülerhänden. Auch dieses Bild ist rechts oben mit großer gelber Schlange mit einem liegenden Flügel bezeichnet. Der Gesamteindruck ist ein sehr guter und bestechender. Die Einzelheiten entsprechen dem nicht ganz. Die Farben sind bunt und leuchtend, aber etwas hart und gläsern. Ein dunkles Purpurrot, gelbliches Grün, sammtblau und hellweißblau, ein krasses Gelbrot in den Gewändern, ein Flachsgelb in den Haarflechten der Mädchen, ein kräftiges Gelb und Braun in dem Schmuck und das dünne Goldgelb in den eingeritzten Ornamenten stehen vor dem dunklen Olivgrün des Vorhangs im Hintergrund. — „Herakles am Spinnrocken“ (von 1535 ab in Kopenhagen, 1537 in Braunschweig) ist in der Komposition, das „Gastmahl des Herodes“ von 1533 (Städel) in den Farben unserem Bilde am ähnlichsten. Ein gleiche sittenbildliche Darstellung findet sich sonst meines Wissens nirgends. Es dürfte bald nach 1537 entstanden sein.

An Cranachs Madonnen, aber auch an Rafael (dessen „Madonna mit der Rose!“) und an oberitalienische Eklektiker erinnert das Bild der „Maria mit Jesus und Johannes“ (Nr. 9, Abb. V.) „vor der Orangenlaube“ (A. K. H. 30. X. 02 dort als „Kulmbach“ Abb.), das unten rechts auf der Brüstung ein Monogramm HK mit gekröntem Reif (über dem H) trägt. Die Zeichnung ist ziemlich akademisch und oft unsicher (die rechte Schulter z. B. ganz verkümmert), die Komposition zeigt ängstliche Symmetrie und Regelmäßigkeit im Aufbau, (die Landschaftsausschnitte rechts und links der Mitte), betonte Kontrapost. Das Kolorit ist hell, hart und lebhaft, die Farbe dünn. Die gelbblonden Locken der Maria, die strohgelben des Jesuskindes, das Gelb der Ärmel, ein gelb und ziegelrotes Oberkleid, hellblaues Unterkleid mit goldornamentierten Rändern, ein gelb-grünes Tuch über dem Schoße der Maria bilden mit dem harten Olivgrün der Laube die farbigen Hauptakzente. Das Bild ist sicher in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts entstanden, von der Hand des Cranach-Schülers Hans v. Königswieser.¹¹⁾ Es geht unser Bild nach den Abbildungen mit den beiden

¹¹⁾ Wir wissen von ihm *) daß er, der Sohn des obersten „Trommeten-Musikus“, 1522—1555 bei L. Cranach d. J. auf Veranlassung des Herzogs Albrecht von Preußen in Lehre war; daß er 1555 als Geselle nach Königsberg kam, dort 1559 zusammen mit Adam Lange als Hofmaler des Herzogs fest verpflichtet wurde. Die Mutter soll aus Weißenfels stammen. 1568 wurde er entlassen, um 1583 starb er. Als Proben seiner Kunst schickte er mit Begleitbriefen schon 1555 dem Herzog ein „Tüchlein“, 1554 ein „Täfelein“. Der Herzog ließ sich fast jedes Jahr von ihm porträtieren, sowie Bilder von Luther und Melanchthon anfertigen. Sicher erhaltene Arbeiten**) Königswiesers sind: Das Epitaph Hans Nimptsch, (im Dom zu Königsberg) bez. HK Prutenus faciebat 1557 (Christus am Kreuz, links Stifter im Gebet, rechts Vedute von Königsberg, am

*) H. Ehrenberg: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, Leipzig Berlin, Giesecke & Devrient 1899, S. 29.

**) Vgl. auch Gebser und Hagen: Der Dom zu Königsberg. Königsberg 1835 Hartung. — Zahn Jahrbücher f. K. W. VI, S. 122. — Böttlicher: Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen. Königsberg Heft 8.

Königsberger Bildern gut zusammen. Gleiche Symmetrie, Schwächen in der anatomischen Bildung (der Christuskörper, der verzeichnete Johannes im „Oelberg“) Anlehnung an Cranach (die Engel, die Laubbäume, die Landschaft) und beim „Oelberg“ an Dürer. Keine feste Konturierung! Auch die Farbenskala ist nach den Beschreibungen die gleiche: Goldblonde fein geringelte Haare, olivgrüne



Abb. V. H. von Königswieser. Madonna

Bäume und Sträucher, goldbrauner Gesamtton, rot und gelb schillernde Gewänder! Das gilt auch von der Faltengebung.

Möglicherweise „Oberdeutsch“ um 1535, trotz des Eichenholzes, ist das Giebel Gott Vater mit Engeln), Luther und Melanchthon (Caymen) bez. „HKA 1564 pict.“ und „Christus auf dem Oelberge“ (Dom zu Königsberg) bez. „HK 1571“. Das von Janitschek Königswieser zugeschriebene Bild bei Baron von Niesewand (Unkel a. Rh.) „Christus und die Ehebrecherin“, bez. „HK 1530“ kann schon der Jahreszahl nach nicht von ihm stammen, zeigt überdies nach der Katalog-Abbildung ganz anderen Stil. Ebenso steht es mit dem „Salvator mundi“ im Provinzialmuseum zu Hannover, das „HK 1537“ bezeichnet ist und dort nach Eisenmann als „Hans Krell“ gilt.

wenig übermalte „Porträt eines Rechtsgelehrten“ (Nr. 10 Abb. VI) K. H. Das rötlich braune Gesicht ist stark „rund“ modelliert, der weiße Halskragen über rotem Rock, der braune Pelzbesatz der grauschwarzen Robe gewissenhaft gezeichnet. Die kleine Landschaft mit den Kugelbäumchen, dem bläulichen Vorgebirge ist fein empfunden. Herrn Direktor Schmidt erinnerte das Bild entfernt an den „Meister des Schönitz“¹²⁾ Aber es ist die Landschaft (Passau?) bei allen diesem Meister zugeschriebenen Bildern reicher, die Farben sind dünner, die Modellierung ist flüssiger, die Zeichnung besser.

Als ein recht guter, wenn auch stark beschädigter Kupetzki stellt sich das früher „Skreta“ genannte Porträt (Nr. 11 K. W. 26) Abb. VII nach Entfernung älterer Uebermalungen heraus. Noch Pazaurek¹³⁾ brachte das Bild als „Skreta“ und beschrieb es nach dem damaligen Zustande. Der Bart aber verschwand bei der Restauration, der offene Hals machte einem weißen Hemdausschnitt Platz, das Lockenhaar einer Perücke! Die Tracht ist ausgesprochen die des XVIII. Jahrhunderts. Gelbbrauner Waffenrock über graugrünem Mantel. Der lebendige Kopf mit dem weichen schwärzlichen Fleisch um Kinn und Mund, mit der leicht zurückgehenden hohen Stirn, die sehr lebendig gestikulierenden



Abb. VI. Oberdeutsch, um 1535. Porträt

prachtvoll gezeichneten, muskulösen Hände, der eindringliche Ausdruck, das viele nachgedunkelte Schwarz, alles entspricht bekannten Bildern Kupetzkis.¹⁴⁾ Parallelen zu unserem Bilde finden sich: das Selbstbildnis in Köln und das männliche (überaus ähnliche, ebenso schlecht erhaltene) Porträt in Brüssel! Wie hier rafft auch dort der Dargestellte mit der schönen blaugeäderten Hand den goldbordierten Mantel etwas theatralisch gegen die Brust.

Zwei ausgezeichnete Landschaften von Franz J. Beich seien schließlich hier von den „Deutschen“ noch erwähnt (Nr. 12 und 13). K. H.*)

Unter den Niederländern nimmt eine jedenfalls in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts ausgeführte Kopie nach Roger v. d. Weydens Kreuzabnahme im Escorial zu Madrid einen hohen Rang ein (Nr. 14 Abb. VIII)

¹²⁾ E. v. Marquard das Bildnis des Hans v. Schönitz und der Maler M. Feselen München 1896 und „Illustrated Catalogue of German early art“, London 1906. Burlington f. a. cl.

¹³⁾ G. E. Pazaurek Karl Sckreta, Prag 1889. S. 167.

¹⁴⁾ Ist K. doch wegen seiner Sicherheit in der Zeichnung der Hände „in den schwersten und vorteilhaftesten Stellungen“, bei Vernachlässigung der meist von Schülerhänden ausgeführten Gewandteile und Draperien berühmt! Kupetzki's Bilder sind zudem noch jetzt sehr zahlreich in aller Welt verstreut.

*) Die Bilder sollen als aus dem Rahmen der Sammlung herausfallend, ausgetauscht werden.

K. H. Die sehr schöne Landschaft (statt des Goldgrundes des Originals), in der die Sonne blutrot untergeht, die Höhle im Felsen rechts mit der Gruppe der Grablegung, ist völlig freie Erfindung. Die merkwürdig gebildeten, Korallengewächsen ähnlichen, steif und regelmäßig, wie aufgedruckt hingestellten Bäume der Bildmitte, braunrot und tiefgrün und mit langen getupften Blättern, bezeichnen



Abb. VII. J. Kupetzki. Porträt

ungefähr die Abgrenzung der eigentlichen Kopie von deren Zutaten. Der vordere Landstreifen mit den Blumen und Gräsern ist gleichfalls freie Zutat.

Auch die figürliche Komposition ist stark verändert! Zwar schneidet der Rahmen die seitlichen Figuren genau so ab wie auf dem Original, zwar fehlt im allgemeinen kein Detail, aber aus der Breitkomposition ist eine überhöhte Gruppe, aus der Enge eine gewisse Weiträumigkeit geworden, aus dem Relief eine Bühnentiefe. Es ist Platz zwischen den einzelnen Figuren. Diese haben eine geschmeidigere Stellung, eine bewegtere Drehung (auch Verdrehung) erhalten (vgl. besonders die hier viel weichere Gestalt der Magdalena, das Durchscheinen der Körper-



Abb. VIII. Niederländisch um 1510. Kreuzabnahme

formen). Die Beine des toten Christus liegen hier ziemlich hoch über Magdalenas Kopf (im Original in Brusthöhe). Der Mann auf der Leiter steht hier unter dem Kreuz (im Original Abschneidung des Kopfes durch das Kreuz, Aufstützen der Linken auf den Kreuzesarm). Einzelheiten sind verändert: Aus der runden Kappe des Simon von Kyrene ist ein edelsteinbesetzter Turban geworden, im Barte Simons und Christi finden sich Verschiedenheiten usw.

Völlig neu ist die farbige Behandlung. Wir haben es hier mit dicken, vollen Oelen, mit gleißendem, prunkendem Kolorit, viel Gold, viel Ornamenten (den Buchstaben auf dem tief sitzenden Gürtel der Magdalena, an den Säumen mancher Gewänder) mit Tönung, betontem Hell und Dunkel zu tun. Wir haben im Hintergrunde eine Stimmungslandschaft. Im See spiegeln sich die Wolkenzüge; der Himmel ist glutrot. — Die Berliner Kopie von 1488, die im Prado, in Löwen zeigen alle Goldgrund, ängstliche Nachahmung. Hier haben wir eher eine Umsetzung. Die Frage nach dem Künstler dürfte schwer zu beantworten sein. Ist Colin de Coter der Urheber der Berliner Kopie, dann käme er für unser um eine Generation späteres und ganz anders gemaltes Bild nicht in Betracht. Aber im südlichen Belgien oder am Niederrhein, wo (nach Crowe-Cavalcaselle) noch während der ersten 50 Jahre allenthalben Variationen des Werkes Rogers vorkommen, im Anfang des XVI. Jahrhunderts, ist unser Bild (Eichenholz!) sicherlich entstanden. Man könnte an den Meister der hl. Sippe denken. In der Nürnberger Kreuzigung ist die Gruppe links sehr ähnlich, im Motivbild Carstanjen die Landschaft. In der Brüsseler Kreuzigung die Farben. Helle Schillerfarben, kräftige Plastik zeichnen ihn wie den Urheber unseres Bildes aus. Aehnlich schematisch mit vielen kleinen Lichtpunkten gegen den Himmel gesetzte, silhouettierte Bäume, ähnliche Gruppierung finden sich auch schon beim Meister von St. Severin, der aber zarter und heller in der Farbe ist. Eher könnte man an den Meister des Bartholomäus denken. Dessen beide Bilder, die Kreuzabnahme im Louvre und in England bei Mrs. Meynall Ingram¹⁵⁾ sind Parallelen. Gewänder mit tiefen, glühenden Tönen (Goldbrokat) (Samtrot, -tiefgrün, Pelz) mit stimmungsvoller Landschaft, zeichnen auch das Triptychon jenes Meisters¹⁶⁾ im Priesterchor (links) des Aachener Münsters aus, der nach Clemen stilistisch zwischen dem der hl. Sippe und dem Meister von St. Severin steht. Dort ist namentlich die Gestalt der Magdalena in der Grablegung sehr ähnlich, wir sehen auch dort die Zeugen des Vorgangs weinen, wir finden ganz ähnlich die Betonung des Details, der Episoden (der Affe, das Windspiel und andere Nebenfiguren). Wir sehen, wie manche Figuren ganz ähnlich die Glieder verrenken etc.; aber die Zeichnung in den landschaftlichen Teilen, z. B. der Bäume mit den gerollten Wipfeln, ist doch eine andere, die Farbgebung, z. B. das Grasgrün der Pflanzen, verschieden; die Farben sind dort verriebener, hier mehr gestrichen.

¹⁵⁾ Abb. s. Z. f. chr. K. Bd. XIII. 1899, S. 9.

¹⁶⁾ Vgl. Abb. 1: Meisterwerke deutscher Malerei auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf, 1904 von P. Clemen und G. Firmenich Richartz München 1905, Tafel 16, 17. Auch kurze Beschreibung im Katalog d. Ausst. u. R. f. K. W. 1900 S. 258. Von demselben Meister: Kreuzigung London, N. G. Nr. 1049 (dort „westphälisch XV. Jahrhundert“) mit den Flügeln Nr. 19 und 248 (Kreuzabnahme und Pilati Handwaschung) in Liverpool.

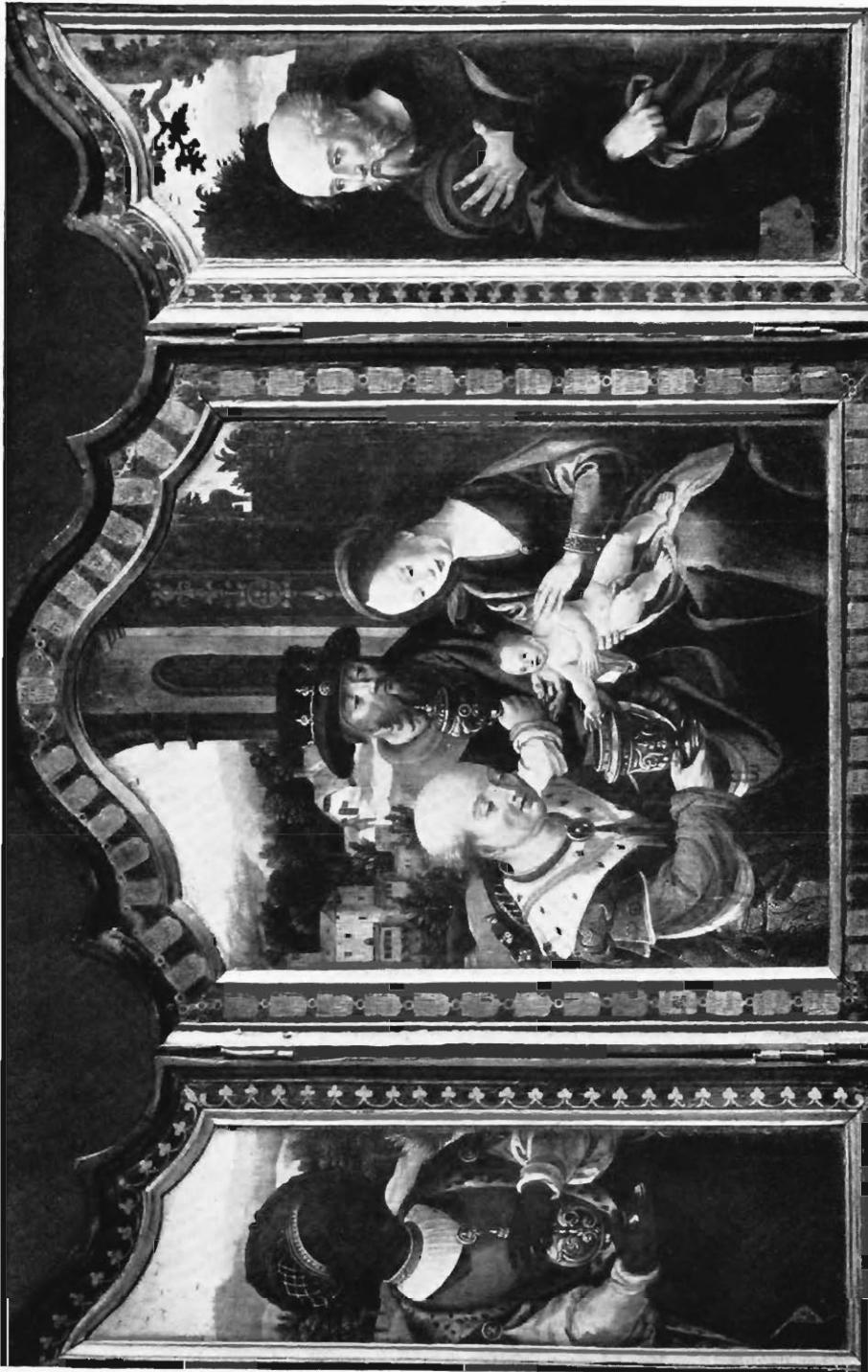


Abb. IX. L. de Vos. Triptychon

Der Maler des Anbetungs (Dreikönigs)- Triptychons (Nr. 15 Abb. IX A. K. H. 14. XII. 05, Abb., als „Dirk v. Bouts“, K. H., heißt nach der eleganten Kapitalinschrift¹⁷⁾ der Außenseite des rechten Flügels: L. de Vos aus Gent! Die Jahreszahl lautet: 1517! Dieser L. de Vos dürfte der sogenannte Meister der Utrechter Adoration sein, von dem die zahlreichen als „Bleß“, als „J. Corneliszen“, „Jan Swart“, „Orley-Schüler“ (Valentiner in R. f. K. W. XXVII, S. 254) angeführten ähnlichen Darstellungen stammen. Die Zeichnung und Komposition nicht allein, sondern auch die Farbgebung des gut erhaltenen (nur das Schwarz des Mohren ist wenig übergegangen) Altärchens stimmen in allem mit denen überein, die von dem Gemälde im Utrechter erzbischöflichen Museum¹⁸⁾ berichtet werden; der zerzaute Bart Josephs, die Handhaltung, der Mantelwurf, das punktiert gegebene Laub der schlanken hohen Bäume in der graugrünen Landschaft, die scharf umränderten Finger, das „Windschiefe“ einzelner Gegenstände finden sich hier wie dort. Ferner haben wir die gleiche dünne, zähe, stumpfe Farbe, ein trübes Feuerrot (Marias Mantel!) ein olivgrünes, trübes Blau (Marias Kleid!) viel Gelb als Gold, Ueberlastung mit solcher goldenen Ornamentik, „ausgewaschenes“ Fleisch, schwärzliche Vorzeichnung.¹⁹⁾

¹⁷⁾ Aen den erverdige Heeren Vader in Gode C. Cuelsbrouck Prelaet van de Kercke en de Abdye van S. Pieters Prins van Camphin Graef v. Harnes Primaet v. Vlaendren Heere v. S. Peeters Swinaerde Seeberghem Afsne de S. Denys Baerle Vesselghem.

Uppghedrege door de vrieneeringhe v. schilders en beeldesnieders der Stede van Ghent

Jan v. der Brughe oeverdekin

L. de Vos schilders s(f?) Jans anno

C/C/C XVII.

(Auf der Außenseite des linken Flügels ein den Stifter rühmendes Gedicht und viele Wappen.)

¹⁸⁾ Vgl. Dülberg, Frühholänder II, Tafel 17, 18.

¹⁹⁾ Nach de Busscher*) erscheint nun der in der Inschrift genannte Jan Vander Brugghen, (denn 1485—1537 gab es vier gleichen Namens!) wahrscheinlich der III., im Jahre 1514 in einem Prozeß der Genter Malergilde gegen einen Maler Sammelins wegen unerlaubten Verkaufs fremder Kunstwerke und Beleidigung der Gilde in seiner Eigenschaft als „dekin vander neeringhe van den schilders“! als Kläger vor dem Schöffengericht. Unter seinen „geschworenen Gesellen“ (Unterdekanen) befindet sich Jan de Smet, Jacob de Visschere, Jan van Dickele und Lievin de Vos! Lievin de Vos war im Jahre vorher schon „Unterdekan“. Aus den Jahren 1522/23 enthalten die Rechnungen der Stadt Gent Erwähnungen einer Lebensrente, die der Maler Lievin de Vos seiner Schwiegermutter Margarethe v. Goethem, Witwe des Guislain v. d. Echoute aussetzt. 1528/29 wird dem Lievin de Vos eine jährliche Rente für seine Ehefrau ausbezahlt.

Lievin de Vos war der Sohn des Matthias de Vos, ebenfalls Maler. Im Jahre 1506 war er Meister, 1514 Geschworener (s. o.). Im Jahre 1531 ist L. de Vos gestorben. Unter dem 3. Nov. 1531 findet sich noch ein Güterverzeichnis des † Genter Malers L. de Vos, aufgestellt von dem Pfleger des einzigen Sohnes Josse de Vos, der nicht Maler wurde. Die Mutter und Witwe führte dann das Atelier des Lievin de Vos fort und trat in alle seine Rechte.**)

Das Triptychon des Lievin de Vos (das übrigens schon Frimmel***) kannte und dem „Utrechter Meister“ zuschrieb, einem „vielleicht holländischen“ Maler, kommt in mannigfachen Wiederholungen

*) E. de Busscher, „Recherches sur les peintres et sculpteurs à Gand au XVI. siècle.“ Gent 1865. S. 234 ff. 240, 242, 264, 265, 266.

**) Erwähnt bei O. Floerke „Studien zur niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte“ Anm. zu S. 116.

***) Frimmel, „Blätter für Gemäldekunde“, Januar, Februar 1908. S. 57 ff. Hier, auch in den folgenden Nummern eine Zusammenstellung aller F. bekannten ähnlichen Altäre! Ferner in „Gemälde im Gräfllich Schönborn-Wiesentheid'schen Besitz. Pommersfelden 1894.“



29/50

Abb. X

LÜTTICHER SCHULE, UM 1520: CHRISTUS AM KREUZ

Der „Christus am Kreuz“ (Nr. 16 Abb. X) K. W. 265^{1/2} (dort „Jan van Scorel, der Meister des Todes Mariae“) geht gut zusammen mit einem Bilde in München (Pinakothek Nr. 130), (worauf mich Herr Dir. Dr. Schmidt hinwies) und gehört demnach in die Lütticher Schule um 1520. Die Farben sind infolge früherer scharfer Behandlung etwas stumpf geworden, die Lasuren abgerieben. Die Figuren der Maria, im graublauen Mantel, weißem Kopftuch und des Johannes mit stumpfrottem Mantel über graublauem Rock, lehnen sich stark an Dürer an. Die gezierte und bewegte Magdalena in eleganter Modetracht, (goldrote blaßviolette Schillerfarben), die Engel (hellweiß, gelbrosa), die gegen den braunen Vordergrund blaugrün ansteigende gotisierende Architekturlandschaft, die abgeschnittenen Bäume rechts, die zerrissenen, schweren bräunlichen Wolken (z. T. übermalt) am tiefblauen Himmel, von dem sich der elfenbeinweiße, schimmernde Christus-Körper in starkem Relief abhebt, sind ausgeprägt niederländischen Geschmacks der Uebergangszeit. In die elegische Gesamtstimmung kommt durch das Flattern des Lendentuches, der Gewandzipfel der Engel, durch die gespreizte Armbewegung Magdalenens, das Funkeln des präziös hingetzten Salbgefäßes, eine kontrastierende Unruhe. Am ehesten wäre, will man einen bestimmten Maler nennen, an Kreuzigungsbilder des „Meisters des Todes Mariae“ zu denken. (Sammlung Weber, Neapel.) Aber dort scheinen mir noch Erinnerungen an R. v. d. Weyden, tieferes Kolorit, bewegtere Körperhaltung aller Figuren zu herrschen. Näher stehen unserem schönen Bilde verschiedene Kreuzigungen, die bald einem „Nachfolger des Meisters des Todes“ (Köln 840, namentlich 841, wo fast genau die gleiche Komposition), bald Josse v. Cleve d. Ae, (Brüssel 583) bald Scorel (Antwerpen 325) zugeteilt werden.

Dem gleichen Jahre, aber nach Dülberg der Leydener Schule gehört eine kleine, etwas handwerkliche „Kreuztragung“ (Nr. 17 K. H.) an. Der lärmende Zug fratzenhafter Henker ist von links aus dem dicken Rundturm hergekommen; dem zusammenbrechenden Christus reicht Veronika kniend das Schweißstuch, ein Kerl haut nach ihm mit dem Knüppel, während Simon (nur dessen Kopf hinter zwei Pferdeköpfen wird am Rande sichtbar) nach dem Kreuze greift. Zwei gebückt schreitende Männer ziehen am Stricke das Kreuz, ein anderer lärmt auf

genau so oder mit geringen Veränderungen, vor. Das Münchner Bild „Niederländisch um 1530“ (Nr. 162—164) ist eine freie Kopie im größeren Maßstabe, verschieden in Einzelheiten, (z. B.: das Szepter des 2. Königs, der Mohr mit Stab und Fahnensträger usw.) Es ist eine um ca. 30 Jahre jüngere Kopie. Aehnlich sind zwei Triptychons in Brüssel*) Nr. 572, 578 (die Flügel: 1. Verehrung des Kindes, Flucht; 2. Verehrung und Beschneidung) und andere dort, ferner ein Bild in Stuttgart (Nr. 121), in Köln (Nr. 463) („Art des B. v. Orely“), in Aachen (Nr. 36) Maria mit Kind und schlafendem Joseph („Jacob Corneliszen“) ein Triptychon von 1519 in Karlsruhe. In Berlin ist eine Anbetung (Nr. 538) („niederländisch um 1496—1510“) stilistisch mindestens sehr ähnlich. Nach der Abbildung und Farbenbeschreibung (bei Frimmel) gehören unserm Meister ferner sicher an:

Eine Anbetung von 1515 in Pommersfelden; 2 Flügel (der Mohrenkönig mit Begleitung, Hl. Joseph) bei Czernin in Wien; Klappaltar in Lemberg.

Alles Wiederholungen mit geringen Abweichungen, auf weiß grundiertem Eichenholz, wie hier. Es wird sich das Werk unseres Meisters leicht noch erweitern lassen.

*) Bei Frimmel auch die ältere Literatur.

langer geschweiften Tuba. Alles ist dichtgedrängt wie etwa auf Holzschnitten Oostsanens. Rechts oben, am Fuße der Schädelstätte, zeigt Veronika Maria, Magdalena und Johannes das wunderbare Tuch mit dem Abdruck. Trübe, schwere, gelbe, braune, schwarze Farben herrschen vor.²⁰⁾

Ein blasser „Frauenkopf“ (Nr. 18, K. W. Nr. 174) („Holbein d. J. oder ein zeitgenössischer Meister“, „Porträt einer Prinzessin“,²¹⁾ abgerieben und an einzelnen Stellen übermalt, gehört der Richtung des Scorel an. Vor dem olivgrünen Grunde ist er fast en face gegeben, mit weißem Kopftuch, offenem spitzen Halsausschnitt, leicht schielenden hervorquellenden Augen (ähnlich auf Porträts B:



Abb. XI. Cornelis Massys. Landschaft

Bruyn's d. J.!); über dem schwarzen Kleid halten beide Hände ein schmales Buch, in dessen Seiten die Linke hineingreift. Auf dem Einband in lateinischen Buchstaben die Endsilbe „gis“.

Weit größeres Interesse als die beiden vorhergehenden Bilder, beansprucht die ausgezeichnet erhaltene kleine „Landschaft mit dem Kindermord“ und der „Flucht nach Aegypten“ von Cornelis Massys (Nr. 19 Abb. XI) K. W. 197. Die unbeholfene, fast kindliche Figurenzeichnung mit den fleckenweise aufgesetzten Farbenlichtern, die ziemlich vereinzelt überall in die rötlich-graubraune, im Hintergrund weißlich blaue Landschaft, und in die Dorfstraße hineingesetzte sehr kleine

²⁰⁾ Rückseite mit zwei handschriftlichen Zetteln in englischer Sprache: Eine Beschreibung der Szene und die Notiz: „Exhibited Bethnal Green Branch of S. K. Museum years 1875/76“.

²¹⁾ Rückseite ein gedruckter Zettel: The Princess Madelaine of France, first queen of James V. of Scotland. Und handschriftlich darunter: „Hans Holbein“.

figürliche Staffage in lebhaften Farben, vielfaches Durchscheinen des Malgrundes, harte, flächige Behandlung, das Uebereinander, nicht Hintereinander im Aufbau charakterisieren den seltenen, als Stecher bekannteren Sohn des Quinten Massys, einen unmittelbaren Vorläufer der Brueghel.

Näher als der Berliner „Landschaft“ (mit „Flucht“, den Weibern und dem Bauernkarren) von 1543 dürfte unser unbezeichnetes Bild der bezeichneten und „1547“ datierten „Landschaft mit dem hl. Hieronymus in Antwerpen“ (Nr. 830) stehen. Die Zeichnung der Bäume, die im Vordergrund von unten bis zum oberen



Abb. XII. D. Teniers d. J. Landschaft

Rand ansteigen, die wunderlichen Kamele, die phantastischen Landschaften, die braungrünliche, blaue Farbengebung stimmen vollkommen überein mit unserem Bilde.

Der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts gehört eine Darstellung des „Gastmahles des verlorenen Sohnes“ an, die wohl dem Joachim Beuckelaer zugeschrieben werden muß (Nr. 20, A. K. H. 25. 2. 07. Abb.). Die Tafel steht unter knorrigen Bäumen, über deren Aesten ein rotes Tuch gespannt ist. Das Stilleben spielt, wie stets bei B., (Fruchtschale, Messer, Brot, Goldstücke usw. liegen auf der Tischplatte, eine Laute liegt am Boden) eine große Rolle. Die Hauptperson (rechts) ist elegant gekleidet, (im Federbarett, hermelinem, innen goldbrokatem Wams, Puffärmeln, engen Schlitzbeinkleidern, gelbroten Trikots, spitzen, geschlitzten Schuhen, kurzem Degen). Er legt einer Schönen (schwarzes Kleid, hellroter Rock mit goldenen Schnüren, langer goldener Gürtel) den linken Arm kosend um die Schultern. Mit dem rechten stürzt er den Inhalt seines Lederbeutels auf den Holztisch. Eine dralle Dirne bringt ihm von links ein Glas hellroten Weines und schiebt einer Alten hinter ihr Geld zu. Der

Dame gießt eine zweite Dienerin aus hoch erhobener Kanne ebenfalls Wein ein. Mit der Linken schöpft sie Wasser aus einem Ziehbrunnen. Eine Alte mit spitzem Gesicht kreidet am Baume die Zeche an. Von links ist ein wilder Geselle, der eine Blechtrommel auf dem Rücken trägt, herbeigeeilt. Im sehr wenig tiefen, graugrünlichen Landschaftshintergrund finden sich als kleine Nebendarstellungen: links des Sohnes Heimkehr und der verlorene Sohn als Schweinehüter, rechts: die Szene, wie er aus den Dirnenhäusern hinausgeworfen wird. Die weichen, inhaltslosen Gesichter der Vornehmen, die dicken Typen der Dirnen, die flüchtige Behandlung des Hintergrundes, die bunte Kleidung, ein gewisses Schmutzig-Grün-



Abb. XIII. Mathias v. Hellemond. Soldatenspiel

und -Braun verbunden mit lebhaftem Rot, alles ist für B. charakteristisch. Das „Ecce homo“ in Neu-Lustheim bei Schleisheim, die „Fischhändlerin“ in Antwerpen, die Frau, die auf dem St. Petersburg-Bilde („Paulus und Johannes heilen Kranke“) einem auf einem Karren gefahrenen Krüppel zu trinken gibt, sind in der Erfindung genau so. Ganz besonders stark ist dann die Uebereinstimmung unseres Bildes in Zeichnung und Farbenbehandlung mit dem Brüsseler gleichen Themas (Nr. 34 dort).

Zu den seltenen Stücken gehört die links unten echt bezeichnete, kleine gut erhaltene Landschaft von D. Teniers d. J. (Nr. 21 Abb. XII) K. W. 280. Es ist eines jener feinen kleinen Landschaftsstücke in goldgelbem Tone, in dem die Figuren sehr zurücktreten. Der „Bauer mit Schubkarren“ in Cassel, eine kleine Landschaft in Brüssel, desgl. in Leipzig, die Fischer vor dem Kastell („l'Après diner“) in Antwerpen sind die nächsten stimmungsvollen Parallelen zu unserem Bilde.

Von Matthias v. Hellemond, dessen Bauernszenen in der Art Teniers bekannter sind, ist ein gutes, voll bezeichnetes²²⁾ Stück „Soldatenspiel“ vor-

²²⁾ „M. v. Hellemond F. 16“

handen, das in der reizenden Erfindung und sehr vollen Färbung große Selbstständigkeit verrät (Nr. 22 Abb. XIII) K. W. 166a. Das Blau der Fahne links, das Rot der Schärpe des kleinen Fahnenjunkers, des tief grüßenden kleinen Kommandanten weiße Stulpen, das Grün des Kollers jenes kleinen Kriegers rechts im hell leuchtenden Panzer hebt sich prachtvoll von dem goldbraunen Gesamtton und der tief-rotbraunen nicht sehr bedeutenden Landschaft, ohne herauszuknallen, ab und verschmilzt auch wieder in den Uebergängen und Schatten mit ihm.

Die gute unbezeichnete, hier abgebildete, Landschaft (Nr. 23, Abb. XIV) K. H. ist eine durchaus charakteristische Arbeit Josse de Mompers. Es ist dessen bizarre großzügige Zeichnung, es sind dessen stets wiederkehrende, dünn hingestrichene dunkle Farben in den drei bekannten Abstufungen. Denn auf den rotbraunen Vordergrund (der große Felsen rechts) folgen hellere, meist grüne und gelbe Töne im Mittelgrund, endlich blaue Täler im Hintergrund, der hier links sehr plötzlich abgeschnitten wird. Das Gesträuch im Vordergrund ist silhouettenhaft gegeben, Staffage ist fast gar keine vorhanden, alles ist auf die absolut notwendigen Motive beschränkt.²³⁾ Die „Hochgebirgslandschaft“ in Köln (Nr. 597) ist unserem Bilde sehr ähnlich.



Abb. XIV. Josse de Momper. Landschaft

Von Pieter Brueghel d. J. sind zwei Bilder in der Sammlung: Beide sind bezeichnet. Eine in sehr bunten Farben gehaltene „Dorfkirchweß“ (Nr. 24a) A. K. H. 30. X. 02, Abb., ohne Jahreszahl, ist jener vom Jahre 1616 (Kopie nach Beham) in Augsburg sehr ähnlich. Bauern und Bäuerinnen tanzen im Vordergrund, vereint und einzeln, um einen Maibaum. Rechts ist ein Zelt aufgeschlagen, vor ihm steht ein Faß mit zechenden Gruppen. Nach links verläuft die Dorfstraße (das Wirtshaus mit dem Schild und der Fahne des hl. Georg, kleine Schenke, am Ende die Kirche) nach einem bläulichen Wald. Im rechten Hintergrund zieht sich an einem Kastell und weißlila schimmernden Bergen ein grünes Flußtal entlang. Die Farben der zahllosen Figuren stehen sehr grell (viel Rot) gegen den braunen Terrainstreifen des Vordergrundes. Ein Original des alten Brueghel dürfte zugrunde liegen.

Großartiger, auch angenehmer in der Färbung (weit verhaltener), ist das

²³⁾ Vgl. Haberditzl im Jahrb. der Kunstsaml. des allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXVII, wo eine Zeichnung des Tobias Verhaegt (in Florenz) abgebildet ist, die bei großen Aehnlichkeiten die doch weit subtilere Ausführung Verhaegts aufweist.

zweite Stück: „Golgatha“ mit der Jahreszahl 1618 (Nr. 24b, Abb. XV) K. W. 115 ¹/₂. Das Bild ist in seiner archaisierenden Behandlungsweise, in der Zeichnung des Baumschlages, der im Gesamton dunkelbraunen, grau- und dunkelgrünlichen Färbung, aus der die einzelnen Lokalfarben (lebhaftes Rot, z. B. ein betontes gelb, schwarz, blau etc.) etwas herausknallen äußerst charakteristisch. Gegen die gelbgrünliche Höhe des Hintergrundes²⁴⁾ baut sich die Stadt in blaugrünlichen dunklen Farben auf, von dort aus wird der Blick noch in ein weites Flußtal

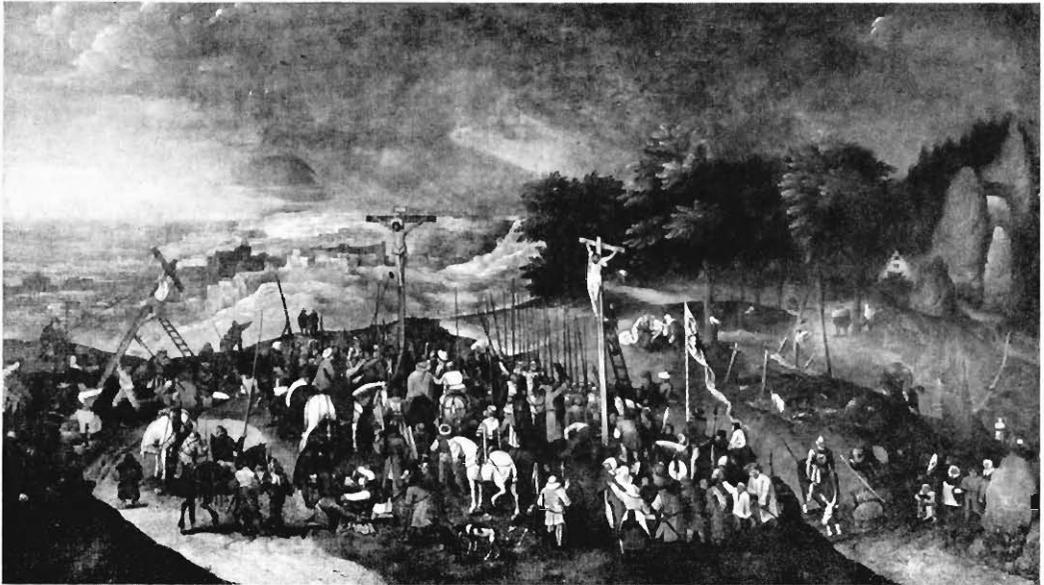


Abb. XV. P. Brueghel d. J. Golgatha

geführt; schweres, (allerdings etwas übermaltes) schwarzes, blaues Gewölk ballt sich über ihr und dem dunklen Waldsaum zusammen.²⁵⁾

²⁴⁾ Nach Dr. Hofstede de Groot ist der Hintergrund von Josse de Momper.

²⁵⁾ Die sämtlichen Gruppen und Figuren des Vordergrundes mit ihrem geschäftigen Lärm und unheiligem Treiben (wie sie tobend das Kreuz des zweiten Schächers emporziehen, um den Rock würfeln und raufen!), die Fahne mit dem Doppeladler (!), die Jungen, die auf Bäume klettern, die Tiergerippe, über die Hunde sich machen, finden sich genau so auf einer Replik unseres Bildes im Hotel z. König v. Spanien in Aachen. Nur der Hintergrund ist abweichend von unserem Bilde. Dort stehen rechts dunkelgrüne Bäume vor steilem Felsenberg. Links findet sich außer der Stadt noch ein Kastell auf hohem Fels, vor ihm Getreidefelder und ein kleiner Hügel mit vielen kleinen Kreuzen usw. Aber der Gesamton ist ebenfalls braun, die Lokalfarben stechen genau so wie auf unserem Bilde heraus. Eine weitere Replik befindet sich nach Bastelaer*) (dort auch die Abb.) in Antwerpen bei Abt Cottelaer; sie ähnelt im Hintergrunde dem Aachener Bilde. In Philadelphia (Museum) soll sich das Original des alten P. Brueghel befinden, auf das dann unsere Kopie und die Repliken zurückzuführen sind.

*) R. v. Bastelaer und G. H. de Loo Peter Brueghel L'ancien, son oeuvre et son temps. Brüssel 1907.



