



DRESDNER GALERIE

Voller Dankbarkeit empfing das deutsche Volk die kostbaren, der Vernichtung entgangenen und von sowjetischen Restauratoren gepflegten und wiederhergestellten Gemälde der Dresdner Galerie, die nun wieder ihren alten Platz im Semperbau einnehmen. Die empfindlichen Lücken, die der unsinnige Krieg in diese einzigartige Sammlung gerissen hat, schmerzen. Um so teurer ist deshalb allen kunst- und friedliebenden Menschen das Erhaltene. Der große Widerhall, den die Übergabe der Gemälde durch die Sowjetregierung im In- und Ausland auslöste, und die sich elementar offenbarende Tatsache, ein wie tiefes Verhältnis die Menschheit zu den Kulturwerten der Vergangenheit gewonnen hat, waren dem Verlag Verpflichtung, weite Kreise an diesen auferstandenen Kunstschatzen Dresdens teilhaben zu lassen. Als Autor wurde einer der besten Kenner der Dresdner Gemäldegalerie gewonnen. Die Auswahl der Bilder erfolgte in historischer Reihenfolge, und in dieser Reihenfolge werden sie auch erläutert. Ein besonderer Abschnitt ist der Entstehung und der Entwicklung der Galerie bis zur Gegenwart gewidmet. Für den anspruchsvollen Leser ist dem Bildwerk ein spezieller Katalogteil beigelegt worden.

DG

A decorative flourish consisting of three stylized, symmetrical scroll-like elements with intricate patterns, positioned below the letters 'DG'.

DRESDNER GALERIE

DRESDNER GALERIE

120 MEISTERWERKE DES 15. BIS 18. JAHRHUNDERTS

AUSWAHL UND EINFÜHRUNG

VON

WOLFGANG BALZER



VEB E. A. SEEMANN · BUCH- UND KUNSTVERLAG

LEIPZIG MCMLVI

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1958 III 214

INHALTSVERZEICHNIS

- 7-12 AUS DER ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER DRESDNER
GALERIE
- 13-16 ITALIENER DES 15. JAHRHUNDERTS
Tafel 1 bis 12
- 16-19 NORDISCHE MALEREI - SPÄTGOTIK UND RENAISSANCE
Tafel 13 bis 22
- 19-23 DIE ITALIENISCHE HOCHRENAISSANCE
Tafel 23 bis 30
- 23-27 DIE VENEZIANER
Tafel 31 bis 44
- 27-32 BAROCKMALEREI IN ITALIEN UND SPANIEN
Tafel 45 bis 56
- 32-36 DIE GROSSEN MALER IN ANTWERPEN
Tafel 57 bis 70
- 36-43 REMBRANDT UND DIE HOLLÄNDER
Tafel 71 bis 101
- 44-46 DIE KLASSISCHE MALEREI DER FRANZOSEN
Tafel 102 bis 105
- 46-48 DAS 18. JAHRHUNDERT
Tafel 106 bis 120
- DIE BILDТАFELN
- I-XIV VERZEICHNIS DER KÜNSTLERNAMEN UND
BILDТАFELN



US DER ENTSTEHUNGSGESCHICHTE DER DRESDNER GALERIE, die im 16. Jahrhundert einsetzt, können hier nur die Hauptabschnitte summarisch charakterisiert und aus unzähligen Daten und Namen, die sie anführt, nur verhältnismäßig wenige, die der vorliegende Band anschaulich werden läßt, herausgehoben werden. In den sächsischen Landen hatte Friedrich der Weise die neuzeitliche Malerei nachhaltig gefördert, vor allem durch die Berufung des älteren Lucas Cranach (1505), der in Wittenberg eine viel beschäftigte Werkstatt gründete und nicht nur die Kirchen mit Altarbildern versorgte, sondern auch dem höfischen Bedarf an Bildnissen und weltlichen Malereien Genüge tat. Als Kurfürst August um 1560 im Dresdner Schloß eine der damals beliebten Kunstkammern anlegte, in der mit naturkundlichen Merkwürdigkeiten, wissenschaftlichen Instrumenten und mechanischen Apparaten Kunstwerke verschiedener Art zusammengestellt waren, befanden sich unter den letzteren wohl vor allem Gemälde der Cranach-Werkstatt. Bereits um 1600 waren andere deutsche und niederländische Meister, ältere und Zeitgenossen, hinzugekommen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden diese Bestände, infolge der persönlichen Beziehungen der Kurfürsten zu Italien, auch durch Erwerbungen in diesem Lande, besonders in Venedig, bereichert; so gelangten damals zwei frühe Gemälde des Rubens nach Dresden. Doch darf man sich nicht vorstellen, daß bei diesem Sammeleifer das rein künstlerische Interesse die Haupttriebfeder gewesen sei. Es überwog bei weitem eine naive Neugier und Freude an allerlei biblischen und heidnischen Historien und Personen sowie an kuriosen Erscheinungen und Vorfällen. Autoren der Zeit wissen in ihrer bombastischen Art die Kunstkammer zu rühmen. Wir erfahren aus Anton Wecks Beschreibung der Residenzstadt Dresden (1680), daß sie aus sieben Zimmern bestand, jedes mit Gemälden geschmückt, namentlich mit „Contrefaiten unterschiedener Potentaten, vieler großer Herren und anderer fürnehmer Personen“. Während der Kunstkammerer Tobias Beutel in seinem „Chursächsischen hohen Cedernwald“ (1671) eines Bildes Erwähnung tut, das „Wahrzeichen“ hieß und „welches eine Jungfer, so sich hinten und vorn bespiegelte, darstellte“. Mit stolzen Künstlernamen pflegte man bei der Zuschreibung der Bilder nicht zu geizen.

Erst unter August dem Starken (1697 bis 1733) wurde das Niveau provinzieller Kunstpflege verlassen. Auf seiner zweijährigen Kavaliertour hatte er an den in- und ausländischen Höfen wahrgenommen, wie viel die Kunst zur fürstlichen Prachtentfaltung beizutragen vermag. Und wie er ein bedeutendes Antikenkabinett in Dresden zusammengebracht hat und zeitlebens ein leidenschaftlicher Sammler von ostasiatischem Porzellan gewesen ist, so hat er auch für den Ausbau der Gemäldesammlung ein nie erlahmendes Interesse bekundet. Mehr als seine Vorgänger konnte er sich dabei auf kluge Ratgeber und Helfer verlassen, vor allem auf den Hofarchitekten Leplat.

Geschickte Agenten und Kommissare betrieben die Bildererwerbungen an auswärtigen Plätzen, unter denen Antwerpen damals die erste Stelle einnahm. Der Besitz schwoll dermaßen an, daß der König 1722 Leplat den Auftrag gab, die an verschiedenen Orten verstreuten Bilder zu inventarisieren und die besten zu einer eigenen Gemäldegalerie zusammenzustellen. Diese wurde in dem dafür hergerichteten zweiten Stockwerk des „Stallgebäudes“ am Jüdenhof untergebracht, Leplat zum ersten „Inspektor“ der Galerie ernannt. Die Auswahlkollektion umfaßte nach den alten Inventaren 1958 Stücke, während die sonst noch in königlichem Besitz vorhandenen Bilder eine weit höhere Ziffer ergaben. 1722 kann also als das eigentliche Gründungsjahr der Galerie gelten. Auch in den folgenden Jahren wurde der Besitz durch stattliche Ankäufe aus Privathand und dem Kunsthandel vermehrt, so daß beim Tode Augusts des Starken die Galerie mit ihrer italienischen, flämischen und holländischen Abteilung bereits zu den bedeutenderen Sammlungen von damals zählte.

Man sammelte natürlich nach dem Geschmack der Zeit. Aber bezeichnend ist, daß jetzt nicht so sehr das Erstaunliche und Kuriose des Themas den Ausschlag gab, sondern die Qualität; wobei sich allerdings die Aufmerksamkeit besonders auf Werke „von köstlicher und mühsamer Arbeit“ richtete. Daher die Vorliebe für die niederländischen Kleinmeister aller Gattungen. Aber diese Vorliebe war nicht exklusiv und vertrug sich mit dem Sinn für dekorative Repräsentation, die man sowohl an den Werken der Zeitgenossen als bei den großen Meistern der Vergangenheit zu schätzen wußte. So haben – um von den zahlreichen vor 1735 erworbenen Meisterwerken nur diejenigen zu nennen, die in diesem Bildband Aufnahme finden konnten – Rembrandts „Hochzeit des Simson“ und Poussins „Reich der Flora“ nicht weniger zum Ankauf gereizt wie Terborchs „Dame beim Händewaschen“ und de Heems „Stilleben mit dem Vogelnest“. Und wie die großen fürstlichen Sammler immer Geschmack gefunden haben an der Darstellung der unverhüllten weiblichen Schönheit, so sind hochberühmte Stücke dieser Art bereits unter August dem Starken in die Galerie gelangt: die Schlummernde Venus des Giorgione und die des Palma Vecchio, Guido Renis Venus und Amor, die Galatea des Albani, die Kopie nach der verschollenen Leda des Michelangelo, wahrscheinlich von der Hand des Rubens, und verwandte Sujets der barocken Zeitgenossen in Italien.

Das Erbe fiel in würdige Hände – für August III. (1735 bis 1763) wurde, neben der Pflege der Oper, das Bildersammeln nun tatsächlich zur Haupt- und Staatsaktion. Die gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Gegebenheiten des Absolutismus kamen der Galerie zugute, die während dieser Jahrzehnte in den Besitz ihrer weltberühmten Meisterwerke gelangt ist. Der Premierminister Graf Brühl stellte hemmungslos Mittel zur Verfügung. Die Gesandtschaften in den

europäischen Hauptstädten wurden in den Dienst der Sache gespannt. Experten von Rang, wie der auf hohe Qualität bedachte Graf Algarotti, der später den sächsischen Hofdienst mit dem preußischen vertauschte, der gelehrte Venezianer Zanetti, der diplomatisch vorsichtige Guarienti, der neben dem brauchbaren Böhmen I.G. Riedel Galerieinspektor war, der kenntnisreiche Sekretär und Ratgeber Brühls, Karl Heinrich von Heinecken, dem jener das Hauptverdienst an der Galerieschöpfung zuschrieb – sie alle sorgten, neben gewerbsmäßigen Aufkäufern und namhaften Künstlern, für einen nie intermittierenden Zustrom von Kunstwerken. Es war keineswegs immer ein harmonisches Zusammenarbeiten, sondern zuweilen ein geheimes Ränkespiel, und der Gesamtverlauf dieser Kunstpolitik ist, wie so manche der Einzelaktionen, reich an Spannungen und überwundenen Schwierigkeiten.

Da der König von seiner kurprinzlichen Zeit her innere Beziehungen zur italienischen Kunst hatte, galten ihr zunächst die Hauptbemühungen. 1758, 1741, 1745, 1744 treffen, von dem Maler Ventura Rossi zusammengestellt, umfangreiche Ansichtssendungen aus Venedig ein. 1745 von ebendaher eine kleinere, aber an Qualität überlegene Kollektion des Grafen Algarotti, der mit Stolz hervorhebt, daß er für 21 Meisterwerke nur 3000 Golddukatn bezahlt habe. Es befanden sich dabei Palmas „Drei Schwestern“ und die große Holbein-Madonna, die erst 1871 vom Rang eines Originals zu dem einer allerdings ausgezeichneten Kopie des 17. Jahrhunderts herabsteigen mußte. 1745 folgte der in der Geschichte des Sammelwesens berühmte Modeneser Ankauf; hundert der bedeutendsten Gemälde aus der in hohem Ansehen stehenden Sammlung des Herzogs Francesco III. von Modena wurden nach langwierigen Verhandlungen für 100 000 Zechinen erworben, die bar in Gold ausgezahlt werden mußten und von dem Italiener Stück für Stück nachgewogen wurden. Wohlverpackt in fünf Wagen trafen die Bilder 1746 in Dresden ein und hoben die Galerie mit einem Schlage auf ein bis dahin ungeahntes Niveau. Zu den wichtigsten Stücken zählten: die vier großen Altarblätter des Correggio und seine damals noch höher eingeschätzte Magdalena, die heute nicht mehr als Original gilt; von Tizian der Zinsgroschen und die Dame in Weiß; die vier großartigen Veronese aus dem Hause Cuccina; Abrahams Opfer von Andrea del Sarto; die thronende Madonna und sechs andere Gemälde des Annibale Carracci; hervorragende Arbeiten von Giulio Romano, Parmigianino, Albani, Guido Reni u. a. Außerdem von Nichtitalienern ein paar Stücke ersten Ranges: das Morettebildnis von Holbein, der Oberjägermeister des Velazquez und der Hl. Hieronymus von Rubens. Eine Reihe günstiger Einzelankäufe, von denen hier Tizians Santa Conversazione, Franciabigios Uriasbrief und die beiden Predellenbilder des Ercole Roberti genannt seien, folgte in den nächsten Jahren. Doch wurde der Glanz der Modeneser Erwerbung nur von einem einzigen Ankauf überstrahlt, dem der Madonna di San Sisto von Raffael, die in der Klosterkirche des hl. Sixtus zu

Piacenza stand und 1754 durch Vermittlung des Abbate Bianconi zum Kaufpreis von 20 000 Dukaten für den König erworben wurde.

Der zisalpine Kunstmarkt wurde in der gleichen Zeit nicht vernachlässigt. Außer Antwerpen und dem Haag bot damals das nahe Böhmen günstige Gelegenheit. 1743 erwarb man für 20 000 Gulden 268 Bilder der Sammlung des Grafen Wallenstein in Dux, darunter Vermeers Balkonszene, die beiden kleinen Bildnisse von Frans Hals und van Dycks Feldherrn mit der roten Armbinde. 1749 folgten, erstanden für 50 000 Taler, 69 Gemälde aus der Kaiserlichen Galerie in Prag; Italiener, Flamen, Holländer, z. B. die Salome des Bartolommeo Veneto, die damals als Werk Lionardos galt, von Tintoretto die Arsinoë und zwei weitere, die herrliche Wildschweinjagd des Rubens und die dem Caravaggio lange Zeit zugeschriebenen Falschspieler. – In Paris, wo die sächsischen Agenten sich von dem Maler Rigaud beraten ließen, benutzte man die Auflösung bedeutender Privatsammlungen, um der Dresdner Galerie neue Bereicherungen zuzuführen; so Rembrandts Selbstbildnis mit Saskia und Saskia mit der roten Blume, das kleine Wunderwerk von Rubens „Mercur und Argus“ und die Madonna von Murillo nebst vielen anderen namhaften Bildern verschiedener Schulen.

Der Ausbruch des Siebenjährigen Krieges, der über Dresden großes Unglück brachte – die Spuren der preußischen Beschießung sah noch der junge Goethe –, setzte dem augusteischen Zeitalter ein Ende. Man hatte 1744 bis 1746 das Stallgebäude am Jüdenhof erweitert und umgebaut, um der sich rapid vergrößernden Sammlung genügend Raum zu schaffen; der Modeneser Ankauf fand hier bereits Aufstellung. Und nachdem in den Kriegsjahren 1759 bis 1763 die Mehrzahl der Bilder auf dem Königstein geborgen worden, kehrten sie nach Friedensschluß zurück, konnten gegen Permiß besichtigt werden und verblieben hier bis zum Umzug in den 1855 vollendeten Semperbau, der sie nach seiner Wiederherstellung jetzt von neuem aufgenommen hat.

Das Gesamtergebnis der zwanzigjährigen Bemühungen unter August III. ist derart, daß man sagen kann: Es wurde, mit außerordentlichen Mitteln, ganz Außerordentliches erreicht. Zieht man ferner in Betracht, welche Ankaufsabsichten nicht verwirklicht wurden – man verhandelte wegen Raffaels Madonna von Foligno (heute im Vatikan) und wegen des Originals seiner Hl. Cäcilie (Bologna), und Guarienti kämpfte darum, ein weiteres Hauptwerk Correggios, den sogenannten „Tag“ (Parma), für Dresden zu gewinnen –, so wird deutlich, daß der Sammeleifer bewußt, wenigstens hinsichtlich der italienischen Kunst, auf höchste Ziele gerichtet war. Es war – um eine moderne Analogie zu wählen – ungefähr so, als wollte man heute aus dem großen Jahrhundert der französischen Malerei von Ingres bis Cézanne eine Kollektion ersten Ranges zusammenstellen.

Die Dresdner Sammlung trägt noch heute, ausgesprochener als jede andere, den Charakter einer hochfürstlichen Galerie des 18. Jahrhunderts. Sie repräsentiert das, was damals die Kenner und Liebhaber als Blütezeit der Malerei ansahen: die Italiener des 16. und 17. Jahrhunderts (mit einer starken Betonung der Venezianer) sowie die Flamen und Holländer des Barock. Dazu kommen als „Zeitgenossen“ von etwa 1680 bis 1750 vor allem wieder die virtuosen Dekorateure Italiens, die dem Prunkbedürfnis der Höfe Genüge taten. Wir heute sehen in einer solchen Auswahl die kunstgeschichtlichen Lücken. Wir empfinden vor allem schmerzlich die ganz unzureichende Veranschaulichung der niederländischen „Primitiven“ des 15. Jahrhunderts und der gleichzeitigen Deutschen, deren strenge Religiosität und herber Realismus sich erst dem 19. Jahrhundert wieder erschließen sollte.

Daß die erforderlichen Ergänzungen nach dieser Richtung hin versäumt worden sind, zu einer Zeit, als sie noch erschwinglich waren, hängt sowohl mit dem Prinzip einer peniblen Sparsamkeit zusammen, die die Entwicklung sämtlicher Dresdner Museen gehemmt hat, als auch damit, daß erst in den achtziger Jahren die Leitung einem Vertreter der Kunstwissenschaft anvertraut wurde. So ist Dresden hinter München, wo man noch zu Goethes Lebzeiten die kostbare Boisserée-Sammlung erworben hat (1827), und erst recht hinter Berlin, wo unter Bodes Leitung eine universale Orientierung erfolgte, zurückgeblieben.

Nach dem Tode Augusts III. (1763) lag die Ankaufstätigkeit neunzig Jahre lang fast völlig still. 1853 erfolgte zum erstenmal wieder eine nennenswerte Bereicherung, als man in London aus dem Nachlaß des französischen Bürgerkönigs Louis-Philippe, der sein Leben in der Emigration beschloß, 15 spanische Bilder des 17. Jahrhunderts erwarb. In den folgenden Jahrzehnten, bis gegen 1930, hat man dann einige ausgezeichnete Stücke, namentlich aus dem italienischen 15. Jahrhundert, der Sammlung einreihen können.

Vor dem letzten Krieg enthielt die Galerie über 2200 Gemälde alter Meister. Der Hitlerkrieg hat der Galerie zahlreiche Verluste gebracht und die Gemäldesammlung, wie den Dresdner Museumsbesitz überhaupt, aufs schwerste gefährdet. Glücklicherweise sind die wertvollsten Bestände nicht davon betroffen worden. Die Verdienste der Sowjetunion um die Sicherstellung des unersetzlichen Erbes, an dessen Erhaltung die gesamte Kulturwelt interessiert ist, und die sorgfältige Pflege, die ausgezeichnete Fachgelehrte in Moskau den Bildern viele Jahre hindurch haben zuteil werden lassen, sind bekannt und werden von dem dankbaren deutschen Volke nicht vergessen werden.

DIE Gruppe der italienischen Bilder des 15. Jahrhunderts (ital. Quattrocento), so wenig umfangreich sie ist, stellt immerhin einige der wichtigsten Themata, die die Kunst damals zu behandeln hatte, vor Augen und läßt erkennen, mit welchen Problemen sich die Maler beschäftigten. Das Stoffgebiet ist zunächst noch fast ausschließlich die religiöse Vorstellungswelt; in sie dringt ein neuer Wirklichkeitssinn ein, der die sichtbare Welt, oft unter Zuhilfenahme wissenschaftlicher Erkenntnisse, für das Bild erobern will. Das 15. Jahrhundert ist, in Italien und im Norden, ein Jahrhundert des künstlerischen Realismus gewesen. Außer einigen rein gotischen Tafelchen, zählt zu den frühesten italienischen Bildern die „Thronende Maria mit dem Kinde in einer Marmornische“, die man einem florentinischen Meister um 1450 in der Art des Pesellino zuschreibt. Altertümlich sind die goldenen Heiligenscheine mit eingepprägtem Ornament, altertümlich ist die Behandlung der Architektur, die zwar keine Spitzbogen aufweist, aber ohne eigentliche Rauntiefe und mit besonderer Freude am kostbaren Material wiedergegeben wird. Die Feierlichkeit der ernstesten und noch etwas unkörperlichen Muttergottes wird erhöht durch das Gepränge von farbigem Stein und Brokat. – Einen bedeutenden Fortschritt in der Durchdringung des Themas mit menschlichem Gehalt sehen wir in der Madonna mit dem jugendlichen Johannes von Botticelli. Das Bild schließt sich in der Erfindung und in der Ausführung der Einzelheiten eng an eine Komposition aus der Frühzeit des Meisters (um 1470) an, die sich heute im Louvre befindet. Diese Fassung ist inniger im seelischen Ausdruck und weniger glatt in der Behandlung der Formen. Es ist daher wenig wahrscheinlich, daß unser Bild eine eigenhändige Replik aus späterer Zeit sei. Vielmehr wird es sich um eine der zahlreichen Werkstattwiederholungen handeln, die auf die große Beliebtheit von Botticellis Madonnendarstellungen in dem Florenz der 70er Jahre schließen lassen, in dem auch der junge Lionardo heranwuchs. – Mit Lionardo in Verbindung bringt man Lorenzo di Credi; nicht mit Unrecht, denn sie waren Ateliergenossen bei Verrocchio. Wohl aber hat man die schöne kleine „Madonna im Gemach“ in unserer Sammlung (hier nicht abgebildet), die allerdings lionardeske Züge trägt und die man zeitweise dem großen Meister zugeschrieben hat, dem Lorenzo zurückgeben müssen als eines seiner Frühwerke. Die etwas größere „Anbetung des Kindes“ (auch „Heilige Familie“ genannt) ist ein reizvolles Werk seiner mittleren Zeit. Ungezwungen, beinahe drollig das Gebaren des Kindes mit dem etwas zu großen Kopf, anmutig die jugendliche Mutter in ihrer Andacht, und geschlossen die Gesamtstimmung trotz des Landschaftsausblicks zu beiden Seiten – der Vater Joseph spielt eine ganz untergeordnete Rolle. Die Galerie besitzt noch eine dritte Madonna des Lorenzo mit zwei assistierenden Heiligen, ein Spätwerk von etwas gesuchter Großartigkeit, aus dem man ersehen kann, daß der vor 1460 Geborene den Stil der Hochrenaissance erstrebt hat, aber ihm innerlich fremd geblieben ist.

Eine Heilige Familie in strengem Sinne zeigt die große Tafel des Piero di Cosimo. Das Kreisformat (ital. Tondo) nimmt eine Bildgestaltung auf, die in Florenz sehr beliebt gewesen ist. Michelangelo hat sie in seiner berühmten, 1505 für Angelo Doni gemalten Heiligen Familie (heute in der Uffiziengalerie) angewandt, und Raffael in der Madonna della Sedia, von der die Galerie eine alte Kopie besitzt. Der in sich geschlossene Kreis galt als die vollkommenste Linie und zwang zu stärkster Konzentration; man betonte daher im Tondo gern den strengen tektonischen Aufbau. Piero wählt eine freiere Anordnung; nur in der zusammengekauerten Josephsgestalt merkt man die Nötigung durch den Rahmen. In dem Motiv der beiden gelagerten Engel läßt er die obere Kreiskurve wiederklingen. Der verhaltene Ernst, der das Bild erfüllt, und gewisse Details, wie Josephs Kopf, erinnern an Signorelli, neben dem der junge Piero in Rom bei der Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle tätig gewesen ist.

Bereits dem Ende des 15. Jahrhunderts gehört die „Heilige Familie“ des Mantegna an. Ein ganz strenges Bild, das auf alle unterhaltenden Details, die im Quattrocento so beliebt waren, verzichtet. Dicht unter dem oberen Bildrand, nebeneinandergereiht, die vier Köpfe in voller Frontalansicht, mit einer einzigen leisen Abweichung. Mantegna hat seinen eminenten Zeichenstil an der Antike gebildet, namentlich durch das Studium der Sarkophagplastik – die beiden Alten, Joseph und Elisabeth, wirken wie spätrömische Büsten. Dazwischen das holde Antlitz Mariens, ein Anklang an das Frauenideal des Giovanni Bellini, mit dem er verschwägert war. Daß Kopf und Arm des (stark verrestaurierten) Johannesknaben in die rechte untere Ecke hineingezwängt werden, entspricht dem damals oft zu beobachtenden Kunstprinzip des *horror vacui*, der Scheu vor der leeren Stelle.

Wenn die Kunst von Florenz, die im 15. Jahrhundert dominiert, nur spärlich, die von Siena und von Mailand fast gar nicht bei uns vertreten ist, so kann man die Hauptmeister von Ferrara, die unter dem Einfluß Mantegnas stehen, in vorzüglichen Beispielen kennenlernen. Die Freude an der Architektur ist damals in der italienischen Malerei allgemein. Man findet in dem Verkündigungsbild des Francesco Cossa, das gewissermaßen als Musterbeispiel für quattrocentistische Inszenierung gelten kann, das ernste Bemühen um perspektivisch genaue Raumdarstellung (in der Zeichnung des Fußbodens, in dem Durchblick unter der linken Arkade), aber auch ein ausgesprochenes Vergnügen am ornamentalen Detail und an der Buntheit des Marmors. Die prächtige kannelierte Säule, die die Mittelachse betont, unterbricht nun allerdings den Konnex zwischen den beiden Gestalten, doch hat jede für sich, die Schlichtheit des Verkündigungse Engels, die Demut der Gottesmagd, etwas Ergreifendes. Auch die „Lesende Maria“ des Lorenzo Costa hat wahrscheinlich zu einer Verkündigungsdarstellung gehört. Gerade in der zufälligen Isoliertheit wird der tiefe künstlerische Ernst, mit dem der alte Meister das Einzelmotiv durch-

führt, recht fühlbar. Das Bild dürfte kurz vor der Jahrhundertwende gemalt sein; die quattrocentistische Buntheit, die sich bei Francesco Cossa ausbreitet, ist hier bereits einer einheitlichen Farbgebung gewichen.

Neben der perspektivisch genauen Raumdarstellung ist das andere große Anliegen der quattrocentistischen Kunst die Beherrschung der nackten menschlichen Gestalt. Die zahlreichen Sebastiansdarstellungen, die sich aus den 70er und folgenden Jahren erhalten haben, gaben den Künstlern Gelegenheit, diese Aufgabe zu lösen. Eines der markantesten kunstgeschichtlichen Beispiele haben wir in dem „Sebastian“ des Ferraresen Cosmè Tura. Wer damals seine guten anatomischen Kenntnisse beweisen wollte, mußte vor allem über die Funktion der Gelenke Auskunft geben. Daher finden sich bei Turas Sebastian alle diese Stellen eingeknickt, von den Fußknöcheln an bis hinauf zur Schulter- und Halspartie; ja auch bei der kleinen Wächterfigur wird dieser Duktus wiederholt, während der schlanke Säulenschaft, im Verein mit dem schmalen Hochformat der Bildtafel, den strengen tektonischen Kontrast gibt. Turas „Sebastian“ hing früher dem des Antonello da Messina gegenüber, so daß man zum Vergleichen angeregt wurde. Antonello, der sich 1474 bis 1476 in Venedig aufgehalten und in dieser Zeit oder bald danach sein Bild gemalt hat, legt fast gar keinen Wert auf Artikulierung. Die Auffassung betont vielmehr – wie wir heute sagen würden – das Kubische. In dem menschlichen Körper selbst, dessen Einzelteile sich dem Zylinder, dem Kegel, der Eiform anpassen, und ebenso in den architektonischen Formen: der liegenden Säulentrommel, den scharfkantigen Häuserblocks, den Rundbogenarkaden. Alles dies ordnet sich in zwingender Weise in einem hohen schmalen Hohlraum, der weit in die Tiefe führt, zueinander. Zum erstenmal begegnet uns hier auch das leuchtende venezianische Kolorit.

Die langgestreckte Tafel des Ercole Roberti, „Der Gang nach Golgatha“, schmückte zusammen mit dem Gegenstück „Christi Gefangennahme“ ehemals die Predella, das heißt den Sockel eines Altarbildes. Das schwierige Format hat die Italiener nicht gehindert, in solchen Bildern ganz Hervorragendes zu leisten, gerade auch hinsichtlich der perspektivischen Raumdarstellung. Roberti gibt mehr reliefartig einen unaufhaltsam nach links drängenden Gestaltenzug. Man merkt stellenweise, etwa in der Gruppe um Maria, die Nachwirkung Mantegnas. Das Schönste aber in dem Bild ist die feine schimmernde Helligkeit, die es erfüllt und ihrerseits nun, nach venezianischer Weise, Raum schafft. – Von Cima da Conegliano, einem Meister, der zu den Venezianern zählt, obwohl er Jugend und letzte Lebensjahre in seinem Geburtsort, eben in Conegliano, verlebt hat, besitzt die Galerie u. a. den „Tempelgang der jugendlichen Maria“. Der legendarische Vorgang, von den Venezianern gern behandelt, wird mit naiver Erzählerfreude geschildert; Schauplatz und Volkstypen erhalten ein orientalisches Aussehen, und durch

die juwelenhafte Farbe bekommt das Bild, bei allem Reichtum an realistischen Einzelheiten, etwas Märchenhaftes. Das Theoretisch-Problematische, das zuweilen die Kunst des Quattrocento belastet, ist verschwunden – der venezianische Maler genießt und verherrlicht, was seinen Augen Freude macht.

Das Quattrocento mit seinem ausgeprägten Wirklichkeitssinn mußte folgerichtigerweise in der bildnishaften Erfassung der menschlichen Individualität eine besonders anziehende Aufgabe sehen. Aber weder von den scharf profilierten Physiognomien der Florentiner noch von den grandiosen Charakterköpfen des Mantegna vermittelt die Galerie eine Vorstellung. Nur das Knabenbildnis des Pinturicchio zeugt für die gediegene frühitalienische Porträtkunst. Und mit ihrer herben Jugendlichkeit, die auch in der Hintergrundlandschaft anklingt, wirkt diese Figur nun allerdings beinahe symbolhaft für die Epoche, deren unsentimentales Verhältnis zur sichtbaren Wirklichkeit heute weniger als Vorstufe einer höheren Entwicklung denn als Sonderart erkannt und gewertet wird.

NORDISCHE
MALEREI.
SPÄTGOTIK UND
RENAISSANCE

DIE altniederländische und altdeutsche Malerei, ist vor den Brüdern Boisseree, die Goethes Interesse dafür zu wecken verstanden, und deren Sammlung dann in die Münchner Pinakothek gelangt ist, in Deutschland nicht systematisch gesammelt worden. Was die Dresdner Galerie in dieser Abteilung vorzuweisen hat, ist mehr zufällig und zu verschiedenen Zeiten zusammengekommen; und während an den Quattrocentobildern sich immerhin verfolgen läßt, wie die italienische Kunst bei gewissen Aufgaben konsequent bestimmten Lösungen zustrebt, ist für die gleichzeitige Entwicklung im Norden nur eine ganz sprunghafte Betrachtung möglich.

Am Anfang steht gleich ein Werk ersten Ranges, der kleine Flügelaltar des Jan van Eyck. Man nimmt an, daß er ihn im letzten Jahrfünft seines Schaffens gemalt hat (er ist 1441 gestorben), so daß das Bildchen einige Jahre früher als die thronende Madonna des „Pesellino“ entstanden wäre. Diese Erwähnung allein läßt schon die außerordentliche Überlegenheit des nordischen Meisters erkennen, der, zusammen mit seinem älteren Bruder Hubert, der Begründer der glanzvollen altflämischen Malerschule gewesen ist. Die Forschung hat die Beziehung der Brüder van Eyck zu den kostbaren Bilderhandschriften ihrer Zeit nachgewiesen; erstaunlich ist dabei allerdings, wie aus der Miniaturmalerei sich der Monumentalstil des Genter Altars entwickeln konnte. In unserem Bild, das der Bestimmung nach ein Reisealtar gewesen ist (es wird zuweilen, ohne zwingenden Grund, das Reisealtärchen Karls V. genannt), wirkt das Miniaturhafte sehr deutlich nach. Als hätte das Auge sich mit einer Lupe bewaffnet, werden alle Einzelheiten erfaßt,

und mit einer fabelhaften Genauigkeit der Zeichnung und der farbigen Schattierung werden sie wiedergegeben. Bewundernswert ist, wie sich mit dieser Subtilität eine echt malerische Gesinnung und der Eindruck des Bleibenden verbindet. Die heiligen Personen sind, wie damals häufig, weit größer, als der Maßstab der Architektur es erwarten ließe, und doch empfinden wir das Verhältnis von Figur und Raum nicht als Unstimmigkeit. Das kleine Bild besitzt sakralen Charakter im vornehmsten Sinne; es ist erfüllt mit einer strengen und phrasenlosen Frömmigkeit, der die Hochrenaissance wenig Ebenbürtiges an die Seite zu stellen hat.

Die deutschen Maler haben weit länger als ihre Zeitgenossen in Flandern an der gotischen Tradition festgehalten, so der Meister des Hausbuchs in seiner „Beweinung Christi“, die noch vor Goldgrund steht. Man hatte das Bild während des Pillnitzer Exils an einer Blickfangstelle aufgehängt, und es bewährte hier auf weite Sicht hin die Anziehungskraft seiner schlichten Komposition und seiner verhaltenen Innerlichkeit – ein Zeichen dafür, daß dem Künstler, der zunächst durch seine Zeichnungen und Kupferstiche mit sittengeschichtlichem Inhalt bekanntgeworden ist, der Sinn für das Bedeutende keineswegs gefehlt hat.

Den sogenannten „Dresdner Altar“ Dürers (von dem nur das Mittelbild reproduziert wird) versetzt die neuere Forschung in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts als ein Altarbild, das im Auftrag Friedrichs des Weisen für die Schloßkirche in Wittenberg gemalt worden ist. Es ist die erste größere Arbeit dieser Art, die der junge Dürer, der bereits seinen ersten Aufenthalt in Venedig hinter sich hatte, ausgeführt hat. Auch wenn man nicht daran denkt, wie das Motiv der anbetenden Gottesmutter von den gleichzeitigen Italienern behandelt wird, fällt der ungemein herbe Charakter von Dürers Darstellung auf. Eine deutsche Maria, eine Nürnberger Frau, kann man vielleicht sagen; aber von der Innigkeit und formalen Geschlossenheit, die Dürer im zweiten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts diesem Thema, besonders in seinen Kupferstichen, verleiht, besitzt dieses Gemälde noch nichts. Es bleibt ein zwispältiges Werk, das in der wuchtigen Halbfigur Mariens das Vorbild Mantegnas, in der Raumgestaltung das von Italien beeinflusste Bemühen um Perspektive verrät, während es in dem häßlichen Jesuskind und in den nun allerdings sehr liebenswürdigen Putten ganz dürerisch ist.

Etwa zehn Jahre später, ebenfalls im Auftrag des sächsischen Kurfürsten, malte der ältere Cranach das „Martyrium der hl. Katharina“ als Mittelstück eines Flügelaltars, der wahrscheinlich für Torgau bestimmt war. Dieses erste große Gemälde Cranachs nach seiner Übersiedlung von Wien nach Wittenberg ist ein hervorragendes Stück deutscher Malerei an der Wegscheide zwischen spätem Mittelalter und Renaissance. In herkömmlicher Weise werden verschiedene Momente der Erzählung zu einer Bildeinheit zusammengefaßt. Die Figuren haben als Typen und in der Bewegung nichts Italienisches. Namhafte Zeitgenossen, individuell porträtiert,

wohnen dem Vorgang bei oder werden direkt hineingezogen. Ein Stück fränkischer Landschaft, ganz intim gesehen, und eines der sächsischen Schlösser (Coburg oder Torgau) bilden den Hintergrund; dem Kleinleben der Vegetation wird mit besonderer Liebe nachgespürt. Die Farbgebung besitzt noch die Sättigung und Glut, die uns die Frühzeit Cranachs heute so wertvoll machen. Und trotz dieser reichhaltigen Mischung ist das Bild künstlerisch aus einem Guß. Ein Vorzug, den Cranach in der Folgezeit nicht immer zu wahren vermocht hat. – Das Studium der nackten menschlichen Figur setzt bei ihm wenige Jahre nach diesem Altar ein, wobei niederländische und venezianische Anregungen mitgespielt haben. Außer dem Sebastiansthema stellte in der religiösen Malerei vor allem die Darstellung des ersten Menschenpaares die Künstler vor diese Aufgabe; der Genter Altar hatte hier bereits eine Lösung gegeben, die in ihrem großartigen Realismus von den späteren Generationen nicht wieder erreicht worden ist. Cranach nimmt, wie Dürer, der mit seinem berühmten Kupferstich von 1504 und den gemalten Tafeln von 1507 vorangegangen war, das Thema aus dem Zusammenhang des Altarbildes heraus. Und er setzt Dürers Schönheitsideal, das auf gründlichen anatomischen und Proportionsstudien beruht und als Sieg der Renaissance in der deutschen Kunst zu bewerten ist, eine Formgebung entgegen, die deutlich den Zusammenhang mit gotischem Linienschwung und die Absicht auf flächenhafte Bildkomposition erkennen läßt. Die 1531 datierten Tafeln gehören in die Zeit, in der Cranach auch antik-mythologische Themata in nackten Einzelfiguren oder mehrfigurigen Szenen, meist kleineren Formates, zu behandeln liebte. Er kam damit dem Geschmack seiner vornehmen Auftraggeber entgegen; wobei man freilich nicht übersehen darf, daß er in dieser zierlichen Malerei einen Stil gepflegt hat, der alsbald im Kunsthandwerk und in der Kleinkunst der deutschen Renaissance zur Herrschaft gelangt ist und sie weltberühmt gemacht hat.

Niederländische Renaissance, die ihre Direktiven in Italien zu finden glaubte, sehen wir in den beiden Darstellungen der „Anbetung der Könige“ von Joos van Cleve, von denen die kleinere Fassung (hier nicht abgebildet) um 1515, die größere reichlich zehn Jahre später entstanden sein dürfte. In der Architektur ein Streben nach Weiträumigkeit, eine Mischung von antikisierendem Detail und Ruinenromantik; in der Anordnung der Personen eine prunkvolle Repräsentation, die das Theatralische nicht ganz vermeidet. Dabei fehlt letzten Endes das Verständnis für die Probleme, die man in Italien zu lösen strebte; die spätgotische Freude am Vielerlei, am eigenwilligen Faltenpiel bricht immer wieder durch. Das Interessanteste in der großen Tafel ist die porträtmäßige Charakterisierung der Köpfe – der Meister hatte denn auch als Bildnismaler internationalen Ruf.

In der Porträtkunst tritt uns das große Können auch der altdeutschen Meister am augenfälligsten entgegen. Abgesehen von den Bildnisköpfen im Katharinenaltar, sind die frühesten Stücke,

die die Galerie besitzt – Proben des 15. Jahrhunderts fehlen überhaupt –, die beiden fürstlichen Bildnisse in ganzer Figur, die Cranach 1514 von Heinrich dem Frommen und der Herzogin Katharina gemalt hat. Beide sind aus dem Geiste des spätgotischen Realismus heraus geschaffen und zugleich von einer dekorativen Pracht und Raffiniertheit der koloristischen Behandlung, daß sie in der deutschen Kunst dieses Jahrzehntes ganz vereinzelt dastehen. Namentlich die Charakterisierung des herzoglichen Junkers und die phantastische Wirkung seines „Pluderanzuges“ vor dem schwarzem Grund ist etwas, das Cranach selbst nicht wieder erreicht hat. Das 1537 gemalte Bild des alternden Fürsten, ebenfalls ein lebensgroßes Repräsentationsbild, aber zurückhaltender in der Erscheinung, ist ein Opfer der Brandnacht geworden.

Der Renaissancestil in der deutschen Porträtmalerei bildet sich kurz vor 1520 heraus, vornehmlich bei den Süddeutschen, von denen der junge Holbein, der in Basel zu den humanistischen Kreisen in Beziehung tritt, mit den markantesten Leistungen sich abhebt. Dürer erreicht den Höhepunkt in der Zeit seiner niederländischen Reise; damals (1521) entstand das „Bildnis eines jungen Mannes“, den man lange für den Maler Bernart van Orley gehalten hat. Die Porträts dieser Zeit sind von mäßigem Umfang (nicht über einen halben Meter hoch), sie beschränken sich gern auf das knappe Brustbild, das in einen eng umschließenden Rahmen gesetzt wird. Die große Wirkung resultiert, wie im gleichzeitigen italienischen Porträt, aus der Anordnung und aus der Formgebung, die alles Unwesentliche beiseite läßt. Holbein hat in den 50er Jahren, als er Hofmaler Heinrichs VIII. von England war, zuweilen das Format erweitert und die Halbfigur großen Stils geschaffen, in der sich das Repräsentative mit phrasenloser Charakteristik verbindet; ein Hauptwerk dieser Art ist das Porträt des Herrn von Morette, der 1534 französischer Gesandter am englischen Hofe war. Der psychologische Scharfblick Holbeins und die noble Diskretion seiner Zeichnung und Farbengebung findet sich vielleicht noch konzentrierter in dem kleinen Doppelbildnis von Vater und Sohn Godsalve, die dem Juristenstand angehörten und sich 1528 von Holbein während seines ersten Aufenthaltes in England porträtieren ließen.

AN der Schwelle der Hochrenaissance steht die „Taufe Christi“ des älteren Francia, ein Bild, das zwar schon im neuen Jahrhundert gemalt worden ist (1509), das aber mit seiner zarten lyrischen Empfindung eher in die letzte Zeit des vorigen gehört. Wenn wir von dem Meister erfahren, daß er bei dem Ferraresen Cossa gelernt und auch als Goldschmied gearbeitet hat, so weist doch dieses Bild weder die scharfe Zeichnung des Lehrers noch etwas Goldschmiedhaftes

DIE ITALIENISCHE
HOCHRENAISSANCE

auf. Die weiche Formenbehandlung ist vielmehr verwandt mit der des Perugino, der der Lehrer Raffaels gewesen ist.

Etwa sechs Jahre später malte dann Raffael für die Kirche des hl. Sixtus zu Piacenza das Hochaltarbild, das nach diesem ehemaligen Standort die Sixtinische Madonna heißt. Bei einem Werk, das so maßlos bewundert worden ist, dann aber auch wieder Enttäuschung und Ablehnung hervorgerufen hat, tut man gut, sich die entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge zu vergegenwärtigen. Dem genialen Urbinate ist es im letzten Jahrzehnt seines nur siebenunddreißigjährigen Lebens beschieden gewesen, für alle Aufgaben, die die Renaissance dem Künstler gestellt hat, eine letzte, höchste, unüberbietbare Lösung zu finden. Soweit es sich um die Madonnenmalerei handelt: für das Tondo in der Madonna mit den Kandelabern und der Madonna della Sedia; für die thronende Madonna in der Madrider Madonna mit dem Fisch; und für die Madonna in der Glorie in der sogenannten Sixtinischen. Das Trauliche und Liebenswürdige des Themas in den Bildern aus seiner florentinischen und ersten römischen Zeit hat sich verloren. An seine Stelle tritt, in der Behandlung der Einzelpartien und in der Komposition, das Streben nach Größe. So auch in der Sixtina. Wohl hat die hl. Barbara in Haltung und Miene etwas Präziöses, aber das Spiel der Linien, zu dem die Figur Anlaß gibt, ist von unerhörtem Wohllaut. Der Sixtus ist einer der würdevollsten Greise, die die bildende Kunst je geschaffen hat, und dabei die einzige Person im Bilde, die uns menschlich nahesteht. Dagegen liegt die Hoheit der Hauptfigur gerade darin, daß sie ganz für sich bleibt; Trägerin des göttlichen Kindes, ist sie innerlich in Beziehung gesetzt weder zu diesem noch zu uns, denen sie aus den cherubim erfüllten Wolken heraus entgegenschwebt. Mutter und Kind sind zu einer unlöslichen Gruppe verbunden; die an sich schlanke Gestalt erhält Fülle und zugleich Leichtigkeit durch den wehenden Umhang, dem in der anderen Waagschale der ins Heroische gesteigerte Kindeskörper entspricht. Die Zusammenordnung der Figuren, die auf eine Mindestzahl beschränkt werden, ist in ihrer Ausgewogenheit unübertrefflich und wird in der Schweben gehalten durch die kontrapunktische Gegeneinanderführung der Bewegungen, deren weise Berechnung sich unserem forschenden Blick erst allmählich erschließt, wenn sie auch unmittelbar das Gefühl anspricht. In dem Bilde herrscht eine hohe Feierlichkeit und, wie häufig bei der wahrhaft klassischen Kunst, eine Unnahbarkeit, bis eine wissende Betrachtung sie überwindet. Es ist wohl weniger eine Frucht religiöser Inspiration, welche die Romantiker darin finden wollten, als die Schöpfung eines aus allen Quellen der Zeit gespeisten und in sich zur Harmonie gelangten Kunstgeistes.

Wenn die Sixtinische Madonna nach Rom weist, das nun auf allen Gebieten die künstlerische Führung übernommen hat, so ist das „Opfer Abrahams“ von Andrea del Sarto (um 1550 entstanden) ein Werk der reifen Hochrenaissance in Florenz. Durchdrungen von einem starken

Pathos, trotz der ausladenden Gesten nicht geräuschvoll, steht es geistig und formal unter dem Einfluß der antiken Plastik – es haben sich Zeichnungen erhalten, aus denen man ersieht, daß Andrea während der vorbereitenden Arbeiten die Laokoongruppe studiert hat.

Der Dresdner Correggio-Besitz – vier große Altartafeln – ist etwas, womit keine andere Galerie außer Parma wetteifern kann. Correggio war der Lieblingsmeister des 18. Jahrhunderts, er wurde dem Raffael gleichgestellt, und seine „Heilige Nacht“ hat von Dresden aus eine ähnliche Popularität erlangt wie die Sixtinische Madonna. Nun erscheint uns heute aber gerade das, was man darin vor allem angestaunt hat, keineswegs mehr so überzeugend. Es ist anzunehmen, daß Correggio Arbeiten Lionardos gekannt hat, aber dessen Helldunkel ist ungleich feiner und an Nuancen reicher. Auch darf man nicht an die Lichtbehandlung bei den Venezianern und erst recht nicht an die bei Rembrandt denken. Correggios Licht hat etwas Blendendes, es prallt auf die Körper auf, die immer in italienischer Weise rein plastisch gesehen werden, es dringt nicht in sie ein; und sein Helldunkel ist mehr eine Kontrastierung von Licht und Schatten, nicht ein Lichtweben. Ja man würde von einem illusionistischen Effekt sprechen, wenn nicht in dem Jubel dieser „Heiligen Nacht“ und in der kindhaften Fröhlichkeit des Künstlers etwas Mitreißendes läge. Eben dies, daß er der hohen Renaissance noch einmal so viel ursprüngliche und volkstümliche Lebenskraft zugeführt hat, gehörte zu seiner Sendung.

Von seinen beiden Gemälden, die die thronende Madonna darstellen, ist das schönste das Jugendwerk, die „Madonna des hl. Franziskus“. Um die gleiche Zeit wie die Sixtinische entstanden, ist es aus der Kunstgesinnung der Hochrenaissance geboren und doch ganz persönliches Eigentum des Meisters, dessen hohe Qualitäten hier auf die natürlichste Art in Erscheinung treten. Zwar läßt sich nachweisen, daß dieses frühe Meisterwerk, dessen künstlerische Freiheit so bewundernswert ist, noch zum Quattrocento in Beziehung steht, nämlich zu der Madonna della Vittoria, die Mantegna 1495/96 für Francesco Gonzaga gemalt und die Correggio zweifellos in Mantua gesehen hat. In der Haltung der Hl. Jungfrau und ihrem abwärts gestreckten Arm mit der segnenden Gebärde wird die Verwandtschaft augenfällig. Um so erstaunlicher ist es, daß jede einzelne Gestalt und der ganze Aufbau den Geist des neuen Jahrhunderts bekundet. Die mächtigen ionischen Säulen sichern der Komposition Monumentalität. Von der schimmernenden Himmelswand hebt sich die hochthronende Muttergottes als wunderbar belebte Silhouette ab. Und wie die vier Heiligen in kreuzweiser Entsprechung zusammengeordnet sind, in stille Andacht versenkt und von demütiger Entzückung beseelt, ergibt zusammen mit den kreisenden Engelchen oben und den thronstützenden Putten eine ganz klar und voll tönende Harmonie. Eine so edle, man möchte sagen: süße Anmut besaß damals kein anderer, und auch ihm war sie nur in seiner Jugend gegeben.

Mehr als bei Raffael haben bei Correggio die Bestrebungen des Wandmalers in den großen Altarbildern Spuren hinterlassen. Zweimal hat er in Parma riesige Kuppelgemälde ausgeführt und hier das Thema der Himmelfahrt (Christi und Mariae) mit bisher unerhörten Mitteln illusionistischer Veranschaulichung, auf Untersicht berechnet, dargestellt. In der Zwischenpause, um 1525, ist das zweite Dresdner Bild, die „Madonna mit dem hl. Sebastian“ entstanden. Der wohlausgewogene Aufbau des Jugendwerkes ist nun ganz in Bewegung geraten: durch den mit quellenden Wolken gefüllten Bildraum geht das Auf- und Ab, das Vor- und Zurücktreten beleuchteter Körper und Gebärden wie ein Wogen. Das Bild muß in unversehrtem Zustande (es hat seit Anfang des 17. Jahrhunderts mehrere Restaurierungen durchgemacht und wird hier nicht mit abgebildet) eine bezaubernde Wirkung ausgeübt haben. Einzelheiten, wie der Kopf Mariens, das Jesuskind und der gefesselte Sebastian, gehören zum Liebenswertesten, was Correggio geschaffen hat. – In der „Heiligen Nacht“, deren Entstehung etwa gleichzeitig mit der Arbeit an dem zweiten Monumentalauftrag, der Himmelfahrt Mariae, zu denken ist, werden schwebende und fliegende Gestalten als wichtiges Kompositionselement in das Bild eingeführt. Diese Partie, durch den hellen Säulenschaft mit der Hauptgruppe verbunden, bildet einen unregelmäßigen, in sich reich bewegten Lichtkomplex, dem die auf verschiedene Stellen verteilten Schattenmassen die Waage halten. Die in der Renaissance so stark dominierende Pyramidalanordnung ist völlig aufgegeben. Die Szene wirkt, eingespannt in den alten, bei aller Ornamentierung streng tektonischen Rahmen, der sich in Reggio Emilia noch erhalten hat, wie eine Vision.

Und dann bringt das letzte Altarbild, das der nun vierzigjährige Meister vollenden konnte, die „Madonna mit dem hl. Georg“, eine merkwürdige Umkehr. Man hat die athletische Gestalt des Drachentöters, den Riesenkopf des Ungeheuers und die übermäßig entwickelten Formen der beiden Putten mit Recht als Vorboten des Barock angesprochen. Von der ursprünglichen Anmut Correggios ist nicht viel geblieben, auch in der Madonna nicht, deren in starker Verkürzung gezeigte Haltung etwas Gedrücktes hat. Merkwürdig ist, wie die Komposition, in der die Pyramide wieder spürbar wird und das Korrespondieren übers Kreuz eine wesentliche Rolle spielt, nach einer fast lückenlosen Füllung des Raumes strebt, so daß man beinahe von einem neuen *horror vacui* sprechen könnte. Demgemäß umschließt auch die Architektur die Gruppe viel enger als in dem Jugendwerk. Es ist, als besänne sich Correggio, nachdem er in den Kuppelmalereien alle Fesseln von sich abgestreift hatte, auf die formalen Forderungen seiner Generation und suche neue Möglichkeiten in einer selbstgewählten Beschränkung.

Nicht in feierlichen Altarbildern allein hat sich der Stil des Cinquecento, des 16. Jahrhunderts, durchgesetzt, wie das 1525 datierte kleine Bild des Franciabigio, „Der Uriasbrief“ beweist. Im Format

ähnelt es den Predellenbildern, es gehört aber in die wichtige Gruppe der sogenannten Cassoni, das heißt der bemalten Tafeln, mit denen die Brauttruhen geschmückt wurden, die die Töchter vornehmer Familien als Mitgift erhielten. Die Geschichte vom alten König David, der die schöne Bathseba begehrt und ihren Gatten ins Verderben schickt, wird zwar noch, wie ehemals, in der umständlichen Art erzählt, daß verschiedene zeitlich auseinanderliegende Momente in einem Bild vereinigt werden; aber die Disposition der Gruppen ist so klar und wohlüberlegt, das architektonische Gerüst so frei und heiter, wie es dem geläuterten Geschmack jener Generation entsprach. Eine besondere Kostbarkeit: die Figürchen der Badenden, die wohl zierlich, aber keineswegs kleinlich geraten sind.

Daß die Hochrenaissance ein internationales Kunstereignis gewesen ist, sieht man am deutlichsten in der Bildnismalerei. Diesseits wie jenseits der Alpen, in allen Kulturzentren, wollen die Angehörigen der oberen Gesellschaftsschicht und diejenigen, die zu dieser Sphäre Zutritt haben, vor allem auch die Künstler selbst, in diesem Stil porträtiert werden. Das heißt: ein gleiches Lebensgefühl und Persönlichkeitsbewußtsein und das gleiche Verlangen nach Repräsentation herrscht hier wie dort. Natürlich spricht sich das zunächst aus in der Tracht; ein mit breitem Pelzkragen besetzter Rock (die Schaub), eine barettartige Kopfbedeckung sichern der Erscheinung eine gewisse Wucht. Der Porträtist steigert den Effekt noch durch sein Bildarrangement. Er wählt jetzt mit Vorliebe die volle oder annähernde Frontalansicht, bringt die Haltung der Unterarme (es handelt sich meist um Halbfiguren oder große Brustbilder) als unteren Abschluß in Einklang mit der breiten Schulterpartie und vermeidet jede Bewegung, ebenso wie im Blick alles rasch Vorübergehende. Die Erscheinung erhält etwas Unumstößliches, der Charakter den Anspruch auf Dauer. So sind der Edelmann des Cavazzola, etwa um 1520 in Verona gemalt, und der Sieur de Morette, den Holbein in England 1554 porträtiert hat, Männer nicht nur derselben Klasse, sondern derselben Prägung. Aber auch das Konterfei, das Dürer von einem jungen Antwerpener Bürger 1521 auf seiner niederländischen Reise gemacht hat, ist aus dem gleichen Geiste geboren.

ÜBER hundert Gemälde geben in Dresden Zeugnis von der Blütezeit der venezianischen Malerei, die bald nach 1500 einsetzt und erst in den 90er Jahren sich dem Ende zuneigt. Die große Gesinnung der Hochrenaissance herrscht auch hier, findet aber in Venedig eine andere künstlerische Spiegelung als in den übrigen italienischen Kunstzentren. Bedingt durch die geographische und wirtschaftliche Lage der Stadt, die sich dem Meere vermählt fühlt und in regem

DIE VENEZIANER

Handelsverkehr mit dem Orient steht, richtet sich der Sinn vor allem auf die farbige Erscheinungswelt, und mit dem Koloristischen entwickelt sich zugleich eine eigene malerische Komposition. Die Galerie besitzt ein Werk, das in zeitlicher und lokaler Hinsicht als Übergangserscheinung gelten kann, eine Salome mit dem Haupte des Johannes. Dem Aussehen nach würde man es um 1500 ansetzen, aber es wird vermutlich erst fünfzehn bis zwanzig Jahre später gemalt worden sein. Was den Autor anlangt, so ist es seinerzeit als „Lionardo da Vinci“ aus der Kaiserlichen Galerie in Prag nach Dresden gekommen und hier immer als „Mailänder Schule“ geführt worden, bis es um 1890 als Arbeit des Bartolommeo Veneto bestimmt wurde. Dieser Künstler läßt sich zwischen 1502 und 1550 nachweisen und hat sich selbst als „halb venezianisch, halb cremonesisch“ bezeichnet. In seiner Frauendarstellung liegt eine merkwürdige Mischung von Pikanterie und Unerforschlichkeit, am ausgesprochensten in dem Courtisanenbildnis in Frankfurt, das durch die poetische Beschreibung des J. K. Huysmans berühmt geworden ist. Etwas von diesem geheimnisvollen Reiz besitzt auch die Dresdner Salome (man hat in ihr sogar ein Porträt der Lucretia Borgia sehen wollen), und eben das macht die Zuschreibung an Lionardo verständlich. Die Freude an den über die Schultern herabfließenden Ringellocken, die mit der Feinheit des Ziseleurs herausgearbeitet werden, finden wir auch bei Dürer, als er unter venezianischem Einfluß steht.

Daß Bartolommeo mit seinem Geschmack im damaligen Venedig ein Nachzügler gewesen ist, wird besonders deutlich neben der Venus des Giorgione. Alles was Erbe des späten Quattrocento war, alles Raffinement in Auffassung und Ausführung, ist in diesem um 1510 gemalten Bilde verschwunden. Die keusche Schönheit des Menschenleibes, aus Gottes Hand hervorgegangen, ist mit reiner Seele erfaßt, und eine tiefe Harmonie herrscht zwischen ihm und der freien Natur. Nun wissen wir, daß ursprünglich zu Füßen der Venus ein kleiner stehender Amor gemalt war, der später, als zu schadhaft, bei einer Restaurierung überdeckt worden ist; Spuren davon sind noch in der Röntgenaufnahme wahrzunehmen. Wir vermögen uns heute kaum vorzustellen, daß eine, wenn auch nicht hohe Vertikale an dieser Stelle ein Gewinn für das Bild gewesen sei – so absolut notwendig erscheint uns, über dem großartigen Ornament des Faltenwurfs, der Einklang von fließendem Körperkontur und horizontal gebreiteter Landschaft. Alte Quellen berichten auch, daß Tizian – wohl nach Giorgiones frühem Tode – den Cupido und die Landschaft vollendet habe; letztere findet sich ähnlich in einigen seiner Gemälde wieder. Jedenfalls steht das Bild am Anfang einer Reihe hervorragender Werke, die die lagernde nackte Schönheit, meistens wach, zuweilen auch mit Begleitfiguren, darstellen. Die bedeutendsten gehören Tizian selbst und seiner Werkstatt an, aber die Reihe läßt sich, über das 17. Jahrhundert, bis zu Ingres und Manet verfolgen.

Dem etwa dreißigjährigen Tizian (sein Geburtsdatum wird heute einige Jahre später als 1477 angenommen) weist man eine „Madonna mit vier Heiligen“ zu, eine Halbfigurenkomposition, die eine spezifisch venezianische Form des Madonnenbildes vertritt, die sogenannte Santa Conversazione (Heilige Unterhaltung). Um eine Unterhaltung im landläufigen Sinne, darum daß die Dargestellten etwas miteinander ausmachen und wir davon erfahren, handelt es sich hierbei allerdings nicht. Es ist vielmehr ein einfaches Beisammensein, das gerade durch seine Stille etwas Weihevolltes erhält. Höchstens daß durch eine Blickrichtung, eine leichte Neigung der Maria oder eine Bewegung des Kindes eine Beziehung angespannt wird, womit dann wieder das Insichverharren einer anderen Gestalt (hier besonders der hl. Magdalena) eindrucksvoll kontrastiert. Eine weitere Eigentümlichkeit solcher Kompositionen ist es, daß die Madonna als Hauptperson oft nicht in der Mittelachse steht, sondern mehr oder weniger zur Seite gerückt wird. In unserem Bilde wirkt gerade der nächst der Mitte befindliche keilförmige Raumschnitt als wichtiges Kompositionsmoment. – Ein anderes Beispiel dieser Kunstgattung, in dem aber schon ein kleiner Vorgang mitspielt und das darum dem allgemeinen Geschmack mehr zusagt, ist Palma Vecchios Madonna mit Johannes dem Täufer und der hl. Katharina.

Obwohl nun in Venedig das reine Existenzbild mit Vorliebe gepflegt worden ist, kommt das Geistige keineswegs zu kurz; Tizian und die Venezianer überhaupt gehören zu den bedeutendsten Erzählern, die die Geschichte der Malerei kennt.

Eine der berühmtesten Tafeln der Galerie, der „Zinsgroschen“, ist weder dem Thema noch der ursprünglichen Bestimmung nach ein im strengen Sinne sakrales Bild. Nach Vasaris Angaben ist es für eine Schranktüre im Palaste des Herzogs Alfons I. in Ferrara gemalt worden; die Goldmünzen des Herzogs trugen als Inschrift das bekannte Bibelwort. Tizian nimmt hier teil an dem Bestreben der ersten Künstler seiner Zeit (auch Dürer hat daran teilgenommen), ein Idealbild des Erlösers zu schaffen, nicht den Schmerzensreichen der Passion, sondern, nach der Auffassung der Hochrenaissance, die überragende geistige Persönlichkeit. Der Adel von Christi Antlitz und Hand wird in dieser Darstellung durch die Kontrastfigur des mehr robusten als listigen Pharisäers gesteigert; auch koloristisch wird in echt venezianischer Weise der Gegensatz betont.

Durch ihren poetischen Gehalt zeichnet sich unter den Werken des älteren Palma besonders die Begegnung Jakobs und Rahels am Brunnen aus. Das Bild gehört zwar in seine Reifezeit, doch besitzt es, vor allem das linke Drittel, noch viel von dem Stil des Giorgione, sowohl in den Figuren als auch in der Art, die Vegetation als dunkle Silhouetten zu behandeln. Dieses feine Hirtenidyll ist nicht mit Unrecht ein Lieblingsbild der Nazarener gewesen.

Abgesehen von Venedig und Paris bietet wohl keine Sammlung in ähnlichem Maße wie die Dresdner Galerie Gelegenheit, die Kunst des Paolo Veronese kennenzulernen, in dem sich der

Erzähler großen Stils mit glänzenden koloristischen Gaben verbindet. Das ausgesprochene Breitformat, das vielen seiner großen und mittleren Gemälde eigen ist, erklärt sich daraus, daß sie bestimmt waren, in den Sälen der Paläste in das obere Drittel der bis hoch hinauf vertäfelten Wände eingelassen zu werden; so sieht man es noch heute im Dogenpalast. Ein vor allem kostbarer Besitz sind die vier umfangreichen Bilder, die aus dem Haus der Familie Cuccina stammen. Die „Hochzeit zu Cana“ gehört zu jenen figurenreichen Gastmählern, in denen Veronese die vornehme venezianische Gesellschaft seiner Zeit zu schildern liebte. Er tut es mit unvergleichlichem Können und Takt und nicht ohne sie, ordnend und steigernd, in die Sphäre seiner Phantasie zu erheben: Schon ein etwas vorgerückter Moment; die Tischgesellschaft in Bewegung; Christus und Maria jenseits der Tafel als Ehrengäste wohl kenntlich, aber im Augenblick nicht so wichtig wie der Nobile, der, mit erhobenem Glas, eine Ansprache zu halten scheint. Welch eine Prachtfigur! in Miene und Haltung individuell charakterisiert. Wie denn überhaupt das Bild von dem Porträtisten Veronese einen hohen Begriff gibt. Die weiße Marmorarchitektur rechts und der bewölkte Himmel schaffen die venezianische Szenerie. Wenn durch die Aktualität im damaligen Sinne das Bild an sakralem Charakter verliert, so wird es durch Größe und Vornehmheit der Gesinnung zur Historienmalerei edelster Art. Enger an das Religiöse hält sich die weniger umfangreiche Tafel „Christus in Emmaus“, die von der neueren Forschung als Originalarbeit Veroneses wieder anerkannt wird, und der, als der konzentrierteren Lösung der Aufgabe im Vergleich mit dem vielfigurigen Louvre-Bild des gleichen Inhalts, nun erhöhte Bedeutung zukommt. An malerischer Pracht aber wird die „Hochzeit zu Cana“ noch überboten von ihrem Gegenstück, der fünf Jahre später (1565) gemalten „Anbetung der Könige“, in der, ohne daß es unserem Auge zuviel würde, eine koloristische Herrlichkeit sich an die andere reiht. „Es ist die erste Pflicht eines Bildes, ein Fest für die Augen zu sein“. Diese Wahrheit hat Eugène Delacroix dem 19. Jahrhundert immer wieder in Wort und Bild vor Augen gerückt und dabei auf das Beispiel Veroneses hingewiesen.

Tizian, der in seinem ungemein langen Leben große künstlerische Wandlungen durchgemacht hat, steht als Porträtist in seiner Frühzeit der Auffassung der Hochrenaissance wohl nahe, hat sie aber im Laufe der Jahre konsequent umgebildet. In den Jahren 1555, in das die „Dame in Weiß“ wahrscheinlich, und 1561, in das der „Herr mit der Palme“ der Inschrift nach gehört, verfügt er über einen völlig ausgereiften eigenen Bildnisstil. Das Herrenbildnis – der Dargestellte wird nach der Palme, die er hält, und nach dem Mahlkasten auf der Fensterbrüstung als ein Mitglied der Künstlerfamilie Palma angesprochen – gewinnt seine imponierende Repräsentation vor allem aus der Art, wie der Körper ganz als geschlossene dunkle Masse behandelt und in das Raumvolumen hineingestellt wird. Tizian hat diesen Kunstgriff wiederholt

angewandt und stets damit einen individuellen Effekt erzielt. Bei der Dame wird auf Repräsentation fast ganz verzichtet, vielmehr das Momentane in Haltung und Blick mit bewundernswerter Diskretion festgehalten. Von der Ansicht, daß diese Neuvermählte (als solche charakterisiert durch den Fahnenfächer in ihrer Hand) Tizians Tochter Lavinia sei, ist man wieder abgekommen. Koloristisch weisen beide Werke weit in die Zukunft: das belebte Schwarz auf Velazquez und Frans Hals, die kühne Malerei mit ganz hellen Valeurs auf das späte 19. Jahrhundert. Übrigens ist auch der Landschaftsausblick auf dem Palmabildnis eine Probe von dem, was man das Impressionistische bei dem späten Tizian nennt.

Von Tintoretto, den wir heute wieder in die Reihe der ersten Meister stellen, kann man außerhalb von Venedig, das seine Hauptwerke birgt, keine ganz zureichende Vorstellung gewinnen. Ein Werk seiner frühen Zeit, die „Musizierenden Frauen“, dessen Eigenhändigkeit allerdings nicht ganz unbestritten ist, läßt wohl erkennen, zu welcher Weichheit in der Behandlung des Nackten, zu welcher Freiheit in der Komposition die venezianische Malerei um 1550 gelangt ist, doch vermißt man darin Tintoretts persönliches Temperament. Dieses tritt dagegen ganz stark hervor in der „Rettung der Arsinoë“ (ein Ritter befreit die Geliebte und ihre Gefährtin, denen er eine Strickleiter hat zukommen lassen, aus dem Gefängnis). Die Art, wie der Raumausschnitt gewählt wird, ist – wie so oft bei Tintoretto – von großer Kühnheit. Die Gegenüberstellung von nacktem Körper und stählerner Rüstung, ein damals in der Malerei beliebtes Thema, erschöpft alle koloristischen Möglichkeiten: Turm, Boot und Gestalten sind eingehüllt in die grünliche Feuchtigkeit eines bedeckten Tages über der Lagune. – Dem letzten Jahrzehnt Tintoretts gehört der „Kampf Michaels mit dem Satan“ an. Eine großartige apokalyptische Vision. Mit einem Pinsel gemalt, der alle Schwierigkeiten der Bewegung und des Atmosphärischen überwindet, steht dieses Meisterwerk ebenbürtig neben der Kunst eines Michelangelo, dessen Zeichnung Tintoretto mit dem Kolorit Tizians verbinden wollte. Damit hat die große venezianische Malerei auf lange hinaus ihr letztes Wort gesprochen.

DAS 18. Jahrhundert hatte nicht den scharf umrissenen Begriff vom Wesen der italienischen Hochrenaissance, den die neuere Kunstwissenschaft herausgearbeitet hat. Dieser wird in der Galerie nur durch eine sehr kleine Gruppe von Bildern veranschaulicht; schon das spätere Schaffen Correggios geht darüber hinaus. Der Sammeleifer des Königs und seiner Experten hat aber, ebenso wie vorher die Modeneser Galerie, auch die Zeit nach Raffaels Tod, das dritte bis fünfte Jahrzehnt des Cinquecento, und die Kunstblüte, die außerhalb von Rom und Florenz und unter

BAROCKMALEREI
IN ITALIEN UND
SPANIEN

dem Einfluß dieser beiden Zentren sich entfaltet, berücksichtigt, und man darf sagen: mit Recht.

Ein charakteristisches Beispiel für die intensive Nachwirkung Raffaels ist die „Madonna della Catina“ (die Madonna mit dem Waschbecken) des Giulio Romano (1492 bis 1546), der in der zweiten Hälfte seines Lebens als Hofmaler der Gonzaga in Mantua tätig war, in welcher Zeit das Bild entstanden ist. Die Szene, wie Maria unter Mitwirkung von Elisabeth und dem Johannesknaben das Kind badet, bekommt schon etwas ausgesprochen Genrehaftes. Doch darf man nicht daran denken, wie intim ein solcher Vorgang aus dem Familienleben in der Darstellung eines nordischen Malers wirken würde. Die Frauentypen und die ganz als antike Putten aufgefaßten Kinder gehen unmittelbar zurück auf die Heilige Familie Raffaels, die unter dem Namen „Die Perle“ berühmt geworden ist (in der Madrider Galerie), und an deren Ausführung der Meister seinen Schüler Giulio in weitgehendem Maße hat teilnehmen lassen. Formgebung und Ausdruck nähern sich in dessen eigenem Werk bereits wieder dem Gewöhnlichen, und mehr noch als bei dem späten Raffael hat die virtuose Herausarbeitung der plastischen Effekte etwas Kaltes.

Von den Ferraresen sind die Hauptmeister des 16. Jahrhunderts in der Galerie nicht minder gut vertreten als ihre Vorgänger; gleichaltrig mit Raffael, lassen auch sie seinen Einfluß erkennen. Benvenuto Tisi, genannt Garofalo (1481 bis 1559), zeigt in Altarbildern und kleineren Heiligen Familien diesen Einfluß mit einer gewissen provinziellen Befangenheit, die etwas Liebenswertes hat. Bedeutender wirken die Brüder Dosso und Battista Dossi. In den allegorischen Gestalten und den Bildern zur antiken Mythologie und Sage, die sie neben den Themen der religiösen Malerei darzustellen liebten, weisen sie der Landschaft und einer zuweilen phantastischen Beleuchtung eine Rolle zu, die die Wirkung entscheidend mitbestimmt. Wenn sie sich mit diesem unverkennbar romantischen Element von der strengen Hochrenaissance entfernen, so bekunden sie andererseits gerade damit ihre Zeitverbundenheit, nämlich ihre Wahlverwandtschaft mit der damaligen italienischen Dichtung, vor allem mit der des Ariost, die dem Hofe von Ferrara Glanz verlieh.

Von dem stärksten Talent in der unmittelbaren Nachfolge Correggios, dem Parmigianino (1504 bis 1546), besitzt die Galerie zwei Hauptwerke. Die Einwirkung der römischen Hochrenaissance, die er ein paar Jahre lang an Ort und Stelle erfahren hat, klingt nach in der „Madonna mit der Rose“ (um 1550 in Bologna gemalt). Das Religiöse hat sich in diesem Bild allerdings fast ganz verflüchtigt, so daß man es zeitweilig sogar für eine Darstellung von Venus und Amor gehalten hat. Eine Vorliebe für schmale Körperbildung und langgezogene, elegant bewegte Gliedmaßen ist charakteristisch für Parmigianinos Formgebung; ein raffiniertes Spiel mannigfaltiger Kurven,

das um seiner selbst willen dazusein scheint, ist an Stelle von Raffaels wohlerwogener Linienkomposition getreten. Das andere Bild, die „Madonna im Strahlenglanz über zwei sitzenden Heiligen“, ist ein vor allem koloristisch interessantes Übergangswerk, in dem die seelische Spannung und Erregung durch eine Skala von Changeantfarben gesteigert wird. Parmigianino hat eine Gefühlsweise und Kunstauffassung verwirklicht, die unter der Bezeichnung „Manierismus“ heute wieder die psychologische und formgeschichtliche Forschung beschäftigt.

Die ebengenannten Meister und Werke, die außerhalb unserer begrenzten Auswahl bleiben mußten, gehören der Zeit vor der Jahrhundertmitte an und leiten, zusammen mit einigen späteren wie Federigo Barocci, über zu dem Gestaltungswillen einer neuen Zeit.

Die italienische Malerei des ausgehenden 16. und der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts, die in der Galerie ungewöhnlich reich vertreten ist, strebte nach Erneuerung. Auf verschiedenen Wegen. Einerseits wollte man in Bologna, wo eine Malerakademie ins Leben gerufen wurde, den höchsten Werken Raffaels, Michelangelos und vor allem Correggios das Beste entnehmen und daraus, in Verbindung mit eigenem Naturstudium, einen neuen Idealstil schaffen. Dieser entfaltete sich dann hauptsächlich in umfangreichen dekorativen Malereien in den römischen Palästen, wo Decken und Wände mit mythologischen Szenen geschmückt wurden. Auch im großen Altarbild beherrschte er die Zeit. Von den drei Monumentalbildern des Annibale Carracci, die einst zu den Berühmtheiten der Galerie zählten, spricht uns heute noch am meisten die Madonna mit dem hl. Matthäus an (das Bild konnte leider nicht reproduziert werden). Die geschickte Komposition und die Vornehmheit der Bewegung heben dieses Frühwerk des Annibale über das Kalt-Akademische, dem die Bolognesen sehr oft verfallen sind, hinaus. Von Guido Reni waren ehemals bei den Sammlern seine kleinen Madonnenbilder und die vielen Brustbilder des dornengekrönten Christus beliebt, deren Sentimentalität uns heute nichts mehr zu sagen hat. Ein geschmackvolles Stück Malerei ist dagegen die Venus mit dem kleinen Cupido, auf den Zusammenklang von Silber und Rosa gestimmt und mit einer vibrierenden Helligkeit erfüllt. Auch von Guercino gibt es Arbeiten, in denen er auf die sonst von ihm und der Zeit hochgeschätzte kühle Glätte verzichtet, so in der Ekstase des „Hl. Franziskus“, wo das Momentane des Vorgangs durch die stufenartige Anordnung der Figuren und den Lichteffekt überraschend zur Geltung gebracht wird.

Mehr als die akademische Richtung der Bolognesen interessiert uns heute der Naturalismus des Caravaggio, der allerdings auch damals schon eine Anzahl starker Talente angezogen hat. Er hat sich zunächst in Rom und Unteritalien ausgebreitet und dann auch nach Venedig ausgestrahlt, wo einige von den Zugewanderten, darunter auch Deutsche wie der Oldenburger Johann Liss (Jan Lys), von ihm berührt wurden. Im Gegensatz zu dem Brauch der Hochrenaissance und der

Bolognesen verlegen die Naturalisten die Themen der religiösen Malerei in die Sphäre des einfachen, niederen Volkes; auch Szenen aus dem Volksleben selbst werden für bildwürdig gehalten. Von den Gemälden, die früher in der Galerie als Arbeiten des Caravaggio geführt wurden, läßt die neuere Forschung keines mehr als solche gelten. Die Kniefigur des hl. Sebastian vor dunklem Grund, ein sehr verhaltenes und gehaltvolles Beispiel der religiösen Barockmalerei, gilt heute als das Werk des aus Maubeuge stammenden Nicolas Regnier (Renieri), der in Rom und Venedig die Kunstweise Caravaggios aufgenommen hat. Und die von altersher berühmten „Falschspieler“ werden jetzt dem Franzosen Valentin von Boulogne zugeschrieben, der 1614 bis 1634 in Rom neben den Nachfolgern des Caravaggio tätig gewesen ist. Das Bild verdankte seine große Beliebtheit im 19. Jahrhundert dem novellistischen Zug, den der naive Betrachter immer gern von sich aus weiterspinn.

Außer Spielern, Soldaten und Kneipenszenen waren ein geschätztes Motiv damals Musikanten mit ihrem Instrument. Ein Beispiel dafür ist die „Cellospielerin“ des Genuesen Bernardo Strozzi, dessen Lebensdaten sich fast mit denen des Rubens decken. Er behielt seine Vorliebe für monumental hingestellte Figuren, pralle Formen und kräftige Lokalfarben auch in Venedig bei, wo er nach einem abenteuerlichen Leben Zuflucht fand. Hier hatte schon einige Jahre vor seinem Eintreffen Domenico Feti, der von Rom und Mantua her kam, seine leuchtenden kleinen Tafeln gezeigt. Feti verstand es, in Anlehnung an biblische Geschichten und Gleichnisse und unter Verwendung von Lichteffekten à la Caravaggio, das Leben des Volkes in origineller Weise zu schildern; die Galerie besitzt zehn derartige Bilder. In diesem Zusammenhang sei noch auf den Frankfurter Adam Elsheimer hingewiesen, der nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Venedig das letzte Jahrzehnt seines kurz bemessenen Lebens (1578 bis 1610) in Rom verbracht und mit seinen kleinen Landschaften und Nachtstücken einen tiefgehenden Einfluß auf die Folgezeit, bis zu Rembrandt und Claude Lorrain hin, ausgeübt hat.

So interessant die vielseitige italienische Malerei des 17. Jahrhunderts für die kunstgeschichtliche Betrachtung ist, so wird sie an Wert und überzeugender Kraft doch von den gleichzeitigen Spaniern übertroffen. In Dresden bestünde die Möglichkeit, sie mit einer zwar nicht sehr zahlreichen Kollektion in einem eigenen Saal würdig zu repräsentieren. Allerdings würde diese Abteilung heute kaum sehr viele Freunde finden. Denn es ist der Geist der Gegenreformation, eine inbrünstige Frömmigkeit, die hier in Marterbildern und ekstatischen Heiligen zum Ausdruck kommt. In der spanischen Malerei, zu der ja auch der in den letzten Jahrzehnten so gefeierte Greco gerechnet wird, hat der Katholizismus eines Ignaz von Loyola seinen tiefsten Nachhall gefunden.

In Neapel, das damals politisch zu Spanien gehörte, siedelte sich um 1616 Jusepe de Ribera, aus

der Gegend von Valencia stammend, an und entwickelte hier – den Naturalismus des Caravaggio umbildend, der Empfindungsweise seiner Heimat dauernd verbunden – einen eigenen malerischen Stil. Das Auffallende daran ist, auch für den ungeschulten Betrachter, das sogenannte Kellerlicht, das heißt ein wie durch eine Kellerluke einfallender Lichtstreifen, der scharf begrenzend einige Dinge heraushebt, während das Übrige in Finsternis bleibt. Dieser Lichteffekt – der im 19. Jahrhundert in Paris bei gewissen Malern wieder Schule gemacht hat – ist in Riberas Bildern allerdings durch das Nachdunkeln vergrößert worden. Von seinen zahlreichen Heiligenlegenden – davon mehrere authentische Proben in der Galerie – ist das Bild der heiligen Agnes, die unbekleidet ins Gefängnis geworfen wurde und von dem Engel ein Laken empfängt, wohl die zarteste. Während er sonst alte, abgemagerte, mit runzeliger Haut überzogene Körper und Gesichter bevorzugt, zeigt er hier in kahler Umgebung die Anmut und Unschuld der Jugend. Ein besonderer Vorzug ist dabei, daß alle Rührseligkeit vermieden wird; die von ihrem dichten Haar umhüllte hat etwas wunderbar Unberührtes. Eine solche Lösung mit ihrer psychologischen Verfeinerung war tatsächlich erst im 17. Jahrhundert und speziell einem spanischen Maler möglich.

Von Zurbaran besitzt die Galerie eines seiner Hauptwerke, 1629 mit drei weiteren für eine Kirche in Sevilla gemalt, die Szene, wie der hl. Bonaventura im Gebet von dem Engel den Namen des künftigen Papstes erfährt. Die strenge Zeichnung, die gesättigte Kraft der Farbe, denen Zurbarans Kunst ihre noch etwas altertümliche Monumentalität verdankt, werden besonders deutlich beim Vergleich mit Murillos großem Breitbild „Der Tod der hl. Clara“, das als ein im Sinne von damals modernes Werk von einem wogenden Grau und Braun erfüllt ist. Außer mit dieser bedeutenden Jugendarbeit ist der zuletzt genannte Sevillaner Meister, dessen Schätzung starke Schwankungen durchgemacht hat, mit einem sehr repräsentativen Heiligen (der hl. Rodriguez, der die Märtyrerkrone empfängt) und mit einem Beispiel seiner Madonnenmalerei vertreten. Murillo hat ja nicht nur die Immaculata, die auf der Mondsichel in Wolken schwebende Maria der Unbefleckten Empfängnis gemalt, sondern auch eine mehr irdische, wenn schon nicht minder beseelte Madonna – die junge Bäuerin seiner andalusischen Heimat, die mit einer fast zaghaften Mütterlichkeit das Kind hütet. Als eine der schönsten gilt das Dresdner Bild.

Schon den „Diogenes“ des Ribera kann man als ein Porträt auffassen – ein einfacher Mann von der Straße, in dem der Maler das Tiefere entdeckte und dem er eine Laterne in die Hand gab, um ihn als den mensuchenden Philosophen darzustellen. Ist nicht der Porträtist selber ein Menschensucher? Velazquez wird heute als einer der größten Menschenspürer und Menschenkenner angesehen. Er holt aus dem, der ihm vor der Leinwand sitzt, den Menschen heraus, aus

dem Papst und Fürsten ebenso wie aus dem Hofzweig und Schauspieler. Er hat einen unbestechlichen Blick für das Wesentliche in der Erscheinung; aber gleich bewundernswert ist, wie er das Nebensächliche, das Kostüm etwa, auf die rein malerischen Werte zu reduzieren und sie mit dem Psychologischen zu vereinen weiß. Seine Bilder besitzen, bei aller Wahrheit, eine große Ruhe; denn es kommt ihm nicht darauf an zu demaskieren, sondern er läßt das Existierende gelten. Dank einem Auge, das die feinsten Tonwerte erfäßt, und einem Handwerk, das nichts davon schuldig bleibt, haben sie in höchstem Maße das, was man die „Edle Bildhaut“ nennt und was die moderne Malerei in erster Linie wieder von ihm gelernt hat. Von dem Dresdner Besitz sind die beiden hochwertigen Stücke – die Halbfigur des Oberjägermeisters Juan Mateos und das kleinere Brustbild – Arbeiten seiner mittleren Zeit.

DIE GROSSEN
MALER IN
ANTWERPEN

WENN auch die Dresdner Galerie nicht einen Rubens-Saal ähnlich dem der Alten Pinakothek in München aufweisen kann, so hat doch von der großen Zahl von Bildern, die mit seinem Namen in Verbindung gebracht werden, ein gutes Dutzend als Originalarbeiten der modernen Kritik standgehalten; und, was vor allem wichtig ist, die Entwicklung des Künstlers läßt sich von einem der frühesten Werke an („Hero und Leander“) durch die Jahrzehnte hindurch bis zu seiner letzten Meisterschaft verfolgen. Das ebenerwähnte Frühwerk steht noch im Zusammenhang mit der Malweise seines Antwerpener Lehrers Otho van Veen. Von dieser gepflegten kleinfigurigen Darstellung hat Rubens sich während seines achtjährigen Aufenthaltes in Italien alsbald freigemacht; und in dem „Hl. Hieronymus“, den man früher ans Ende der italienischen Zeit, heute einige Jahre später setzt, haben wir den Monumentmaler vor uns, als welcher er vor allem im Gedächtnis der Nachwelt fortlebt. Wie Dürer hundert Jahre vor ihm, hat Rubens in der italienischen Kunst ein Vorbild gesehen, das es für den Norden zu erobern galt, und dank seiner genialen Begabung hat er etwas ganz Eigenes und Bodenständiges daraus gemacht. Nur daß inzwischen das Ideal des Maßvollen und Ausgewogenen durch das Streben nach dem Überdimensionalen, sowohl im inneren Erleben wie in der Formgestaltung, abgelöst worden war und Rubens selbst im höchsten Grade eine barocke Kraftnatur gewesen ist. So steigert er in seiner religiösen Malerei alles ins Heroische, wie wir an der großartig durchgebildeten und doch besetzten Gestalt des Hieronymus sehen. Auch wählt er mit unverkennbarem Wohlgefallen Stoffe aus der antiken Mythologie und Geschichte und verherrlicht hier die strotzende Kraft, die naturverbundene Gesundheit. Ein Beispiel für seine ganz unakademische Auffassung der Antike ist die um 1615 gemalte „Jägerin Diana mit ihrer Begleitung“, von deren beiden Fassungen die

etwas kleinere der leicht veränderten Ausführung in ganzen Figuren bei weitem überlegen ist.

Trotz den enormen Ansprüchen, die von kirchlicher und weltlicher Seite an seine Werkstatt und an ihn persönlich gestellt wurden, hat Rubens seine Kunst ständig weiterentwickelt; ja gerade ihre letzte Phase gilt uns heute am höchsten. Es ist der Zeitraum zwischen 1630 und 1640, als er in zweiter Ehe Helene Fourment heimgeführt hatte und auf seiner Besitzung Schloß Steen als Grandseigneur lebte. Damals ist auch unser Bild „Bathseba am Springbrunnen“ gemalt worden, in dem man zwar nicht direkt ein Abbild Helenens zu sehen braucht, das aber davon spricht, wie unmittelbar nahe sich Rubens noch an der Schwelle des Alters dem blühenden Leben gefühlt hat. Die Geschichte wird ganz naiv erzählt; ein wunderbarer Glanz liegt auf dem Fleisch und Blondhaar, auch etwas gedämpfter auf dem Mohrenknaben und der Palastarchitektur; und jeder Pinselstrich, sei es in der Modellierung, sei es in der Behandlung der wohligh kühlen Atmosphäre, zeugt von der Hand des Meisters.

Die Landschaft gewinnt bei Rubens erst ziemlich spät selbständige Bedeutung. In einem Bild mittlerer Größe aus der Zeit um 1620, der „Wildschweinjagd“, sehen wir sie kombiniert mit dem Jagdmotiv. Doch während dieses, an dem die Barockzeit ja besonderes Gefallen fand, gewöhnlich als Vordergrundszene behandelt wird und einen Knäuel leidenschaftlich bewegter Körper vor Augen stellt (am großartigsten in der Münchner „Löwenjagd“ des Meisters), tragen hier Raum und Landschaft ganz wesentlich zur dramatischen Steigerung bei. Erst auf dem erweiterten Schauplatz dieser Waldlichtung kommt das Rasende und Tumultuarische des Vorganges voll zur Geltung; die Blickführung ist bewundernswert; die Charakterisierung der tollgewordenen Bestien verliert auch in verkleinertem Maßstab nichts von ihrer eminenten Kraft. – Der alternde Rubens hat den Licht- und atmosphärischen Erscheinungen seine besondere Aufmerksamkeit zugewandt und vieles vorweggenommen, was die Landschaftsmalerei eines Constable im beginnenden 19. Jahrhundert weiter ausgeführt hat. Das kleine Bild „Mercur und Argus“, aus der Mitte der 30er Jahre, kann zwar den bedeutenden Landschaften der Spätzeit nicht ohne weiteres zugezählt werden, steht aber doch dieser Gruppe nahe. Rubens, einer der genialen Erzähler innerhalb der bildenden Kunst, illustriert auf die geistreichste Art den spannenden Moment und motiviert und bereichert ihn zugleich durch die malerisch wunderbar erfaßte Gewitterstimmung.

Van Dyck, dessen Name als einziger von allen Antwerpenern mit einiger Berechtigung direkt neben dem des Rubens genannt werden kann, hat als Zwanzigjähriger ebenfalls einen „Hieronymus“ gemalt, sicherlich nicht ohne daß er den des Meisters genau gekannt hat. Ein Vergleich der beiden Stücke, die einander so nahestehen, ist lehrreich. Bei Rubens: ein Kirchenvater von

imponierender Kraft; bei van Dyck: ein mürber Asket; dort alles klar und fest und bedeutend bis in die Vegetation hinein, hier ein schwüles Halbdunkel und das Zwischen-den-Dingen. Rubens selber hat diese Manifestation des ganz anders Gearteten hochgeschätzt, das Bild hat sich jahrelang in seinem Besitz befunden. Zwar hat van Dyck auch weiterhin zahlreiche figürliche Szenen (Madonnen, Beweinungen Christi, den hl. Sebastian u. a.) gemalt, aber letzten Endes ist er ein Spezialist gewesen, Spezialist im Porträtfach. Bei Zeitgenossen und Nachwelt hat er als einer der großen Meister auf diesem Gebiet gegolten, und erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als man Velazquez und Frans Hals genauer kennenlernte, hat er viel von seiner Glorie eingebüßt. Von seinen gefeierten Repräsentationsstücken, wie er sie in Genua, Antwerpen und am englischen Königshofe gemalt hat, bekommen wir bei uns nicht die richtige Vorstellung. Wohl aber lernt man in Dresden den sozusagen intimen van Dyck kennen. Einen Höhepunkt seiner frühen Zeit, die mit einer Anzahl kleinerer Stücke vertreten ist, zeigt das Porträt der „Dame mit den goldenen Brustschnüren“, zu der als Gegenstück die Halbfigur des Herrn gehört, der sich den Handschuh anzieht. Beide mit einer noblen Anspruchslosigkeit in den Raum gestellt; ausgezeichnet die Bestimmtheit der Modellierung, die doch des Feingefühls nicht entbehrt; alles Kostümliche virtuos behandelt, ohne daß die Charakteristik der Individualität dahinter zurückträte. Einer späteren Zeit gehört der „Geharnischte Feldherr“ an – ein typisches Barockporträt, das Schule gemacht hat. In solcher Positur, den Feldherrnstab aufgestützt, den Kopf herausfordernd uns zugekehrt und zugleich mit dem Blick uns ignorierend, hat der Miles gloriosus ein Jahrhundert lang sich porträtieren lassen. Nur, daß nicht alle Hofmaler sich auf diese Leichtigkeit und Fülle der Modellierung, auf diese Brillanz in der Zurschaustellung des Metallischen verstanden haben. Daß van Dyck auch in der englischen Zeit, deren Erzeugnisse nicht selten etwas Flaues und Konventionelles haben, ein eminenten Beobachter gewesen ist und über eine tadellos sichere Hand verfügt hat, beweist das ovale Brustbild des Thomas Parr. Wohl sieht man dem alten Burschen, dessen kuriose Lebensgeschichte eine Inschrift auf der Rückseite berichtet, seine reichlich hundert Jahre nicht an; aber mit welcher souveräner Pinselführung wird dieses noch sehr vitale Greisenantlitz, die Augenpartie, das wirre Lockenhaar festgehalten! Das Bild schlägt auch sehr anständige holländische Porträts, die mandanebenstellt, einfach tot. – Die beim Publikum sehr beliebte Gruppe der Kinder Karls I. ist die Variante eines Bildes, von dem sich ähnliche Fassungen in Windsor-Castle und Turin befinden. Drei Jahrzehnte lang und noch über seinen Tod hinaus hat Rubens alles in Antwerpen in seinen Bann gezogen. Eine gewisse Selbständigkeit bewahrt sich Jacob Jordaens, in dessen Werk das urkräftige Behagen der flämischen Rasse am sinnfälligsten in Erscheinung tritt; man würde sagen, daß er im Provinziellen steckenbleibt, wenn nicht seine Malerfaust zur Bewunderung

zwänge. Die tumultuarische Lebenslust eines Volkes, das die handfesten Freuden liebt, hat er nicht nur in den häufig vorkommenden Bohnenfesten und Schmausereien von alt und jung geschildert, sondern auch dort, wo er eine antike Anekdote illustriert, wie in dem „Diogenes“, der am hellen Tage mit der Laterne Menschen sucht und vom Marktpöbel verspottet wird. —

Der Hauptmeister der Antwerpener Stillebenmalerei ist Frans Snyders, der, nur zwei Jahre jünger als Rubens, zu dessen nächsten Mitarbeitern gehört hat; so hat er z. B. in der „Heimkehr der Diana“ die Tiere und Früchte gemalt. Auch er stammt aus der Schule eines Kleinmalers. Doch hat er sich nicht wie Daniel Seghers, dessen minutiöse Blumenmalerei man in der Galerie an hervorragenden Proben bewundern kann, mit Tafeln von mäßigem Umfang begnügt, sondern er entfaltet sein glänzendes Können in üppigen Stilleben größten Formats, die man sich in die schweren Speisesäle der Barockzeit hineindenken muß.

In diesen riesigen „Küchenstücken“ findet sich angesammelt, was eine in den Genüssen der Tafel schwelgende Gesellschaft sich nur wünschen kann: Wildpret, Geflügel, Gaben des Meeres, Prachtexemplare von Hummern, sowie Früchte und Gemüse verschiedenster Art und Herkunft. Wenn aber in dem Diogenesbild des Jordaens solche Dinge bäurisch roh auf einem Haufen liegen, so herrscht bei Snyders eine beinahe elegante Anordnung und wirkt dem Eindruck der Überladenheit entgegen. Zwar belebt er die Szene für den naiven Betrachter gern derart, daß er ein oder zwei menschliche Figuren hineinsetzt, wohl auch ein paar lebende Tiere, die herum-schnüffeln oder sich um die Beute streiten. Doch die eigentliche Kunst liegt darin, wie er die Struktur und Oberfläche der verschiedenen Viktualien – Felle, Gefieder, Schalen zahlreicher Obstsorten u. a. – in ihrer Eigenart charakterisiert, wie er das Gegenständliche nach Form, Gewicht und Bewegungszug verteilt und dadurch eine malerische Harmonie entstehen läßt. Auch sind die Bilder von Snyders ausgezeichnete Beispiele für die helle, heitere, kühne, nicht selten auch etwas kalte und laute Farbgebung der flämischen Meister und für ihre flüssige Malweise. Als Kolorist scheint er an der Vogelwelt eingehend studiert zu haben, wie eine Vielheit von intensiven Farbtönen zu einer Einheit zusammenzustimmen ist. Er liebt das helle Rot, diesen fröhlichen Fanfarenklang eines leuchtenden Lachsrot, der in der Malerei des Rubens eine so große Rolle spielt, und er legt neben seine stattlichen Hummer gern eine mächtige Fläche Weiß, wie der ausgebreitete Körper eines toten Schwans sie ihm bietet. Aber auch auf weniger laute Effekte versteht er sich; so in dem hier reproduzierten Bild, in dem das helle Rot der Kirschen in den zarteren Tönen der Pfirsiche variiert wird und mit dem lichten Gelb der Zitronen zusammenklingt, das durch das Blau und Weiß des Chinaporzellans aufs glücklichste gehoben wird. Seine Stilleben sind so reich an Naturbeobachtungen und koloristischen Motiven, daß andere Maler aus einem solchen Stück drei oder vier Bilder machen würden. — Die jüngere Generation re-

präsentiert Jan Fyt, ein Schüler des Snyders, mit dem originellen Bild, in dem ein riesiger Hund mit einem Knaben und einem Zwerg (diese beiden Figuren von der Hand des Quellinus) zusammengestellt ist, und das sich durch sein wärmeres Kolorit dem van Dyck nähert.

Die Entwicklung der flämischen Landschaftsmalerei, die sich seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bei einigen tüchtigen Meistern verfolgen läßt, kann hier nicht veranschaulicht werden. Rubens hat auch sie auf die Höhe geführt, und es wurde schon darauf hingewiesen, wie genial er das Leben der Vegetation und der Atmosphäre erfaßt, auch wenn er sie nur nebenbei behandelt. Oft hat er sich von anderen die Landschaftsgründe in seine Bilder malen lassen. Einer der bevorzugten Gehilfen bei dieser Aufgabe war Jan Wildens. Die hier gezeigte große Winterlandschaft ist eine seiner seltenen, ganz selbständigen Arbeiten und zeichnet sich bei aller dekorativen Haltung durch die persönliche, etwas herbe Auffassung des Motivs aus.

Von den Malern des Bauernlebens, Brouwer und Teniers, wird im Zusammenhang mit den Holländern die Rede sein.

REMBRANDT UND DIE HOLLÄNDER

DIE Dresdner Rembrandt-Sammlung ist nach der Kasseler, die im 18. Jahrhundert von dem Landgrafen Wilhelm VIII. zusammengebracht worden ist (er hatte als Gouverneur in Holland seinen Geschmack gebildet), die bedeutendste in öffentlichem deutschen Besitz. Für ein umfassendes Studium der Rembrandtschen Kunst reicht sie allerdings nicht aus. Man kann aber das erste Drittel seiner Schaffenszeit, namentlich das Jahrzehnt 1633 bis 1643, in einer Anzahl hervorragender Werke kennenlernen; wozu als ein weiterer Vorzug kommt, daß einige davon uns einen Einblick in sein persönliches Leben gewähren.

Schon bei dem ganz jungen Rembrandt bemerkt man die Freude am eigenen Bildnis; er malt immer wieder sich selbst, bald einfach konstatierend, bald prächtig herausgeputzt und in theatralischer Pose. Mit den nächsten Angehörigen, Vater, Mutter, Schwester, hält er es ebenso, und 1632 tritt in diesen Kreis Saskia van Uijlenburgh, die künftige Gattin. Von den bekannten Saskiabilnissen sind die beiden Dresdner diejenigen, die von dem individuellen Wesen der jungen Frau uns am meisten ahnen lassen. Das eine ist 1633 datiert, in welchem Jahre – nach der handschriftlichen Notiz auf einer Berliner Zeichnung – sie sich Anfang Juni verlobt haben und Saskia 21 war. Es ist in seiner Unmittelbarkeit eines der charmantesten Mädchenbildnisse überhaupt. Blick und Lächeln zeugen von einer völlig ungekünstelten Anmut und Schalkhaftigkeit. Tracht und Schmuck haben nicht so sehr, wie in dem Brautbild in Kassel, etwas ausgesucht Kostbares, eher etwas Keckes. Der Maler gibt der Geliebten als schönsten Schmuck

eine Flut warmen Lichtes, worin das dralle und doch zarte Fleisch voll erblüht. Seine Malweise zeigt, daß er die glatte Manier seiner ersten Leidener Jahre endgültig überwunden hat. – Das andere, acht Jahre später entstandene Porträt läßt erkennen, wie viel an menschlicher Reife beide, Modell und Maler, inzwischen gewonnen haben. Auch in diesem tritt Saskia zu dem unsichtbaren Gegenüber, und damit zu dem Beschauer, in direkte Beziehung. Die Gesichtsbildung (die starke Nase, die etwas vorquellenden Augen) ist nicht eigentlich schön. Aber in der vorgestreckten Rechten mit der Blume, und nicht in dieser Geste allein, sondern in der ganzen Haltung, liegt eine Hingabe von unsagbarer Innigkeit, die erschütternd wirkt; zumal, wenn man daran denkt, daß es das letzte Bildnis ist, das Rembrandt nach der Lebenden gemalt hat. Es kommt einem dann zum Bewußtsein, daß ihr früher Tod für ihn ein furchtbarer Schlag gewesen sein muß. Wie tief mag er diese Frau geliebt haben, deren Erscheinung er in allen Einzelheiten mit einer unvergleichlichen malerischen Zartheit erfaßt.

Zwischen den beiden Saskiabildnissen, einem der ersten und einem der letzten, steht zeitlich das berühmte Doppelporträt, das Paar an der Tafel. Saskias Züge stimmen hier nicht genau mit den uns bekannten überein; aber Rembrandt nahm sich die Freiheit, sie, je nachdem wie es in seine Bildvorstellung paßt, zu verändern. Ihre Haltung hat, trotz der Freundlichkeit, etwas Unbeteiligtes, etwas Distinguiertes, an das man freilich nicht recht glaubt. Ganz im Gegensatz zu dem herausfordernden Übermut des prostenden Rembrandt. Nun wird man vielleicht überhaupt finden, daß diese Art, sein Glück und Wohlergehen zur Schau zu stellen, nicht ganz geschmackvoll ist; aber darum kümmert sich Rembrandt allerdings ganz und gar nicht. Gerade in den Jahren, aus denen das Bild stammt (um 1655), steht er in seinem Empfinden einem derben und lauten Barock am nächsten. Auch ist das Thema in der holländischen Malerei keineswegs ungewöhnlich. Der ganze Unterschied zwischen genialer Auffassung und tüchtigem Durchschnitt springt in die Augen, wenn man das frühstückende Paar des Gabriel Metsu danebenstellt, das in seiner Manierlichkeit beinahe frostig wirkt. Was die malerische Ausführung anlangt, so erweist sich die große Tafel als ein Meisterwerk ersten Ranges. Man schneide beliebige Einzelheiten heraus – das Gesicht Rembrandts, seine Hand, verschiedene Partien der Stoffmalerei –, in jedem solcher Ausschnitte muß man das treffsichere Charakterisieren, die Abstufung der Töne, die Geschmeidigkeit der Pinselführung bewundern.

Es gehört zum Wesen des genialen Künstlers, daß er nicht stehenbleibt. Auch Rembrandt hat sich unaufhaltsam weiterentwickelt, und als er, knapp zwanzig Jahre nach dem Doppelbildnis, den „Bärtigen Alten“ malt (1654), ist er ein anderer. Ein anderer als Menschenbeobachter und Seelenkünder, ein anderer in seinem malerischen Handwerk. Im selben Jahre entstand das Bildnis des Jan Six in Amsterdam, entstanden die beiden Greisenbilder in Leningrad. Diese

Menschen sind nun ganz ruhig geworden; das Leben hat sie geschüttelt, aber bei Rembrandt sind sie jetzt wie in einem Hafen; sie wurzeln in sich selbst. Ihre Gestalt wird wie ein Standbild in den dunklen Raum gesetzt. Etwas Ähnliches sagten wir schon bei den Bildnissen der Renaissance, aber dort resultierte der Eindruck daraus, daß etwas wie ein Balkengerüst um den Körper gelegt wird. Bei Rembrandt umgibt sie Raum; Raum, den wir akustisch als Stille empfinden. Das Unverrückbare der Figur, des ganzen Bildaufbaues, liegt in dem Verhältnis zwischen hellen und dunklen Partien, in einer Ausgewogenheit der Tonwerte. Die Pinselstriche selbst, die meist unverrieben bleiben, haben eine konstruktive Funktion, sie bauen eine Gestalt auf, sie meißeln ein Gesicht, eine Hand. Immer mehr steigert sich dieses Verfahren bei Rembrandt, je älter er wird; immer mehr wachsen seine Geschöpfe, wächst er selbst ins Überzeitliche. Denkt man von diesem Bärtigen Alten zurück an Holbeins Morette, an das Palma-Porträt Tizians, an den Oberjägermeister des Velazquez, die alle Anspruch darauf haben, als höchste Leistungen der Porträtmalerei zu gelten, so wird man inne, was die große schöpferische Persönlichkeit zu bedeuten hat. Man muß wohl auch in der Kunst sagen: Es führen viele Wege nach Rom.

Von den erzählenden Bildern sind die beiden bedeutendsten der Geschichte Simsons im alttestamentlichen Buch der Richter entnommen, die dem jungen Rembrandt besonders nahegegangen ist. Der Kraftmensch Simson war eine Gestalt ganz nach dem Geschmack der Barockzeit; seine Blendung hat Rembrandt in einem umfangreichen Gemälde von grauenhaftem Verismus dargestellt. In der 1638 gemalten Hochzeitsszene, wo er ihn zum letztenmal persönlich auftreten läßt, handelt es sich nicht so sehr um den bärenstarken Mann als um seine überlegene Geisteskraft. Simson gibt seinen Gästen ein Rätsel auf; die temperamentvolle handgreifliche Art, wie er demonstriert, die Spannung und Nachdenklichkeit der Zuhörer zeigen Rembrandt als einen ganz großen Charakterdarsteller. Am anderen Ende der Tafel spielen sich unter den Gästen kleine realistisch gesehene Episoden ab, durchaus als malerische Vorgänge erfaßt, und ohne irgendwelchen Lärm. Vielmehr liegt über diesem Festmahl eine gedämpfte Feierlichkeit, sich verdichtend in der wie ein Götzenbild thronenden Philisterbraut. Die Szene ist mit einer Regiekunst angelegt, die mit Verschiebungen des Gleichgewichtes arbeitet, aber sie hat nichts von einem fixierten Bühnenbild an sich, dank der schwebenden Lichtführung, die ein Beispiel der reifen Rembrandtschen Helldunkelmalerei ist.

„Manoahs Opfer“ illustriert den biblischen Bericht von der Voraussage der Geburt Simsons an die Eltern. Ein Fremder hat dem Paar die Botschaft gebracht, hat ein Brandopfer zu Ehren Gottes angeordnet und entweicht als Engel in der aufsteigenden Lohe. Solches Hereinspielen göttlicher Sendboten in die Menschenwelt hat schon um die Mitte der 30er Jahre Rembrandts Phantasie beschäftigt; und auch Manoahs Opfer ist, ähnlich wie Simsons Hochzeit, eine letzte

und stark vergeistigte Lösung. Auf plastisch pralle Durchführung der Engelfigur und auf ihr rauschendes Emporfahren in die obere Bühnenregion, wie wir es früher bei ihm finden, wird jetzt verzichtet: Die entschwindende Erscheinung ähnelt einem Rauchgebilde. Und statt der Gesten erschreckten Staunens spricht die gesammelte Haltung von Mann und Frau, die in ihrer Differenzierung mit einer großartigen Einfachheit charakterisiert werden, von tiefer Erschütterung. Die Sättigung der Farben, die starke Helligkeit, die mehr von den Betenden ausstrahlt, als daß sie von außen auf sie fällt, haben hier nicht nur Eigenwert, sondern dienen dem Ausdruck des Seelischen. Aber auch Einzelheiten, wie das lodernde Opfer, ein Stück Malerei von impressionistischer Kühnheit, dürfen in diesem Werk großen Stils nicht unbeachtet bleiben. Rembrandt hat sich gegenüber dem Text eine Freiheit erlaubt, indem er den Vorgang nicht wie dort auf freiem Felde, sondern vor einer angedeuteten Kirchenmauer, wie vor einem Vorhang, spielen läßt; dieses Verringern der dritten Dimension trägt wesentlich zur Konzentration auf das innere Erleben bei. Das Bild nimmt in der Entwicklung Rembrandts eine sehr wichtige Stellung ein. Es ist 1641 entstanden, ein Jahr vor der Nachtwache. Nach diesem, seinem berühmtesten Werk ist es sein umfangreichstes Bild, mit annähernd lebensgroßen Figuren. Und es zeigt, wie unser Saskiabildnis desselben Jahres, daß er mit unverminderter realistischer Kraft und einer unvergleichlichen Durchbildung des Koloristischen die Offenbarung des Seelischen nun als die Aufgabe seiner Kunst ansieht.

Die Schüler Rembrandts haben die biblischen Stoffe nach dem Vorbild des Meisters und häufig ohne persönliche Note behandelt, am glücklichsten dann, wenn sie sich mit einem nicht sehr großen Bildformat begnügten. So Ferdinand Bol bei dem „Traum Jakobs von der Himmelsleiter“, womit er sich ja einen echt Rembrandtschen Vorwurf gewählt hat. – Rembrandts jüngster Schüler, Aert de Gelder, der erst im letzten Jahrzehnt bei ihm gelernt hat, übernimmt dennoch nicht seinen koloristischen Spätstil. Er lockert und hellt die Farben auf, bevorzugt wieder ein atmosphärisches Helldunkel und stellt mit feinem rhythmischen Sinn schimmernde Akzente hinein. Seinem „Ecce homo“ liegt eine Radierung Rembrandts von 1655 zugrunde, und zwar der frühe Zustand. Doch beschränkt sich die Ähnlichkeit auf die kompositionelle Anlage. Der Vorgang und die zahlreichen Figuren sind persönlich gesehen, und die Gestaltung im Bildmaßstab und mit den Mitteln der Farbe zeigt ein so gediegenes malerisches Können, daß das Bild zu den interessantesten des jetzt mit Recht hochgeschätzten Dordrechter Malers gehört.

Der wachsenden Schätzung Rembrandts, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt, läuft parallel die Neuentdeckung des Frans Hals; ja es verhält sich so, daß die Künstler, die an dieser kunsthistorischen Umschichtung starken Anteil haben, den Haarlemer Meister nicht selten noch höher stellen. Da diese Bewegung an der Dresdner Galerie spurlos vorübergegangen ist,

kann hier auf eine Würdigung des großen holländischen Porträtisten verzichtet werden. Die beiden kleinen Kavaliersbilder aus seiner mittleren Zeit, von denen das eine reproduziert ist, sind ohne Zweifel äußerst lebendige, mit der ganzen Flottheit seines Pinsels hingeschriebene Arbeiten, geben aber nicht entfernt einen Begriff von dem Umfang und der Bedeutung seines Schaffens.

Eine Angelegenheit der Maler ist zunächst auch die Begeisterung für Jan Vermeer van Delft gewesen, obschon dem französischen Kunstkritiker Thoré-Bürger das Verdienst zukommt, als einer der ersten ihn wieder ins Licht gestellt zu haben. Hier ist nun die Galerie in der glücklichen Lage, eines seiner Hauptwerke ihr eigen zu nennen, das einzige einwandfrei datierte frühe Bild von 1656. Vermeer wirkt in einer Sammlung holländischer Maler des 17. Jahrhunderts, infolge der Leuchtkraft seiner bunten Farben, beinahe wie ein Außenseiter. Auch mit der „Balkonszene“ (Bei der Kupplerin), die in dem ehemaligen Rembrandtsaal der Galerie einen bevorzugten Platz einnahm, war es nicht anders. Eine so intensive koloristische Harmonie aus Rot, Zitronengelb und Weiß, wie hier in der rechten Bildhälfte, tritt uns bei keinem zweiten Holländer entgegen. Dazu kommt die sehr feine Differenzierung in den verschiedenen Fleischpartien, das Grün des Pokals und das tiefe Blau in dem Steinzeugkrug und die raffinierte Buntheit des in Falten herabhängenden Orientteppichs. Später, in der „Briefleserin“, erhalten die Farben noch mehr Sättigung und gegenseitige Bezogenheit, wobei auch hier ein breit hingelegetes Stillebenmotiv wesentlich zu der Gesamtwirkung beiträgt. Der Vorgang als solcher, wie auch der Lautenspieler am linken Rand, weist in der Balkonszene letzten Endes auf gewisse Motive bei den Caravaggio-Nachfolgern, die dem Delfter Vermeer, auf dem Umweg über die Utrechter Malerschule, bekannt geworden sind. Aber gerade diese Erwähnung macht deutlich, wie außerordentlich sich das koloristische Empfinden und Können bei ihm gesteigert hat.

Entsprechendes gilt für Terborch; und zwar hat seine Malerei es weniger auf die Farben des Regenbogens abgesehen als auf Tonwerte, das heißt auf Abstufungen derselben gedeckten Farbe (meist Grau, Braun und Schwarz), hervorgerufen durch die Strukturverschiedenheiten der Oberflächen, an denen sie auftritt. Ein mit mehreren bunten Farben arbeitendes Bild, wie die „Lautenspielerin“, ist daher für Terborch weniger charakteristisch als eines, in dem eine Tonkala durchlaufen wird, wobei allerdings auch eine Lokalfarbe, mehr oder minder betont und mit unfehlbarer Sicherheit an die richtige Stelle gesetzt, in der malerischen Komposition mit sprechen kann. Terborch ist berühmt durch seine Kunst, Seide und Atlas wiederzugeben. Aber so sehr dieses Moment für sein Können spricht, das Wesentliche bei ihm ist das Bildganze, in welcher Hinsicht die „Dame beim Händewaschen“ zu seinen edelsten Stücken gerechnet werden muß. Erzählt wird in einem solchen Bilde überhaupt nichts, obwohl das 19. Jahrhundert

gern eine Anekdote hineingedichtet hat. Es ist reine Existenzmalerei, und das eigentliche Thema ist das Beieinander der Dinge im Raum. Terborch ist derjenige unter den holländischen Meistern, der dem großen Velazquez am nächsten kommt.

Während Terborch und Vermeer meistens einen Innenraum wählen, ohne Interieurmaler im strengen Sinne wie der bei uns nicht vertretene Pieter de Hooghe zu sein, gibt Gabriel Metsu daneben mit ähnlichen Mitteln auch gern Szenen im Freien, besonders Marktszenen. Er vertauscht hierbei das gehobene Gesellschaftsbild mit einem mehr volkstümlichen Genre und findet gleichzeitig Gelegenheit zur Tier- und Stillebenmalerei; von einer Freilichtmalerei kann aber bei ihm nicht gesprochen werden.

Ähnliches beobachten wir bei dem besten holländischen Meister der Bauernmalerei, dem Adriaen van Ostade, der zwar als ein Schüler des Frans Hals gilt, sich aber enger an Rembrandt angeschlossen hat. Wie dieser, hat er in seiner Frühzeit eine Vorliebe für Innenräume, armselige Behausungen von unbestimmter Ausdehnung, Scheunen, Dachböden, in deren Dämmer ein warmer Lichtschein dringt und irgendwo zwischen Gerümpel ein paar Gestalten hocken. Ein Nachklang dieser Poesie der Unordnung findet sich noch in der „Werkstatt des Malers“ von 1665, in der ein warmes Helldunkel sich mit der liebevollen Schilderung der Einzelheiten verbindet. Dem gleichen Jahre gehören die „Schmausenden Bauern“ an, doch wird hier die Charakteristik der drei Personen zur Hauptsache. Das kleine Bild ist ein vortreffliches Beispiel für den holländischen Realismus. Ostade sieht die Menschen und ihr Gebaren scharf, ohne abzuschwächen und zu beschönigen; nicht ohne Humor, aber ohne karikierende Absicht. Das war damals, als viele bei der Darstellung des Bauernlebens das Rohe und Plumpe hervorzuheben liebten oder andererseits das Thema salonfähig machten, eine durchaus unkonventionelle Auffassung.

Übertroffen wird Ostade allerdings von Adriaen Brouwer, den man, trotz seiner Beschränkung auf dieses Thema (er hat außerdem nur eine Anzahl Landschaften gemalt) und trotz seiner kurzen Lebenszeit, zu den stärksten und interessantesten Malertemperaturen der Zeit rechnen muß. Er gehört in der Kunstgeschichte zur flämischen Gruppe, hat in Antwerpen in Beziehung zu Rubens gestanden, dürfte aber holländisches Blut in den Adern gehabt haben und ist Schüler des Frans Hals gewesen. So erklärt sich sein gesättigtes Kolorit. In seinen Kneipenszenen geht es wüst zu; man spürt in seinen Rüpeln, wie in denen Shakespeares, die auf der Tat ertappte Natur. Als echter Flame steht ihm David Teniers d. J. gegenüber, ein sehr fruchtbarer und, man muß schon sagen: liebenswürdiger Meister, unermüdlich im Beobachten, in der sorgfältigen Ausführung den Feinmalern verwandt; aber das Leben wird bei ihm etwas für den Geschmack der reichen Bürger zurechtgemacht.

Der berühmteste Name der holländischen Landschaftsmalerei ist Jakob van Ruisdael, von dessen Hand die Galerie nicht weniger als zwölf Gemälde besitzt; drei davon hat Goethe in einem kleinen Aufsatz „Ruisdael als Dichter“ beschrieben. Während heute besonders seine spezifisch holländischen Motive – Flachlandschaften und Fernblicke, Strandbilder und Seestücke – geschätzt werden, begeisterte sich die Goethezeit an den großartigen Baumlandschaften, waldreichen Burgbergen und schäumenden Wasserfällen, mit denen der Maler bei seinen Streifzügen durch die benachbarten westfälischen und hannoverschen Gebiete vertraut geworden war. Man bewunderte darin – um Goethes Worte anzuführen – die Kunst, „im Gegenwärtigen das Vergangene darzustellen“. Aber auch ohne solche beziehungsreiche Betrachtungsweise gibt ein Bild wie die „Jagd“ einen packenden Eindruck von Ruisdaels Naturempfinden und Naturschilderung. In das Leben des Baumes hat er sich mit der ganzen Kraft seiner Seele eingefühlt, und Hollands Wolkenhimmel mit seinen unzähligen Möglichkeiten hat in ihm seinen klassischen Maler gefunden. Ruisdael hat nicht einfach Motive, die er sah, abgemalt, sondern aus verschiedenen Eindrücken schöpferisch sein Naturbild gestaltet. Insbesondere gilt das von einem seiner Hauptbilder, dem „Judenkirchhof“, in dem, wie wir aus Zeichnungen wissen, eine Partie aus dem jüdischen Friedhof in Amsterdam mit einer mittelalterlichen Kirchenruine und einer seiner Waldstudien vereinigt worden ist, und der doch wie aus einem Gusse wirkt. Meindert Hobbema, hier mit einer der für ihn charakteristischen Wassermühlen vertreten, die als eines seiner Hauptwerke gilt, bleibt näher an der Natur, sowohl in der Einzelbeobachtung als auch in seinem saftigen Grün. Seine Naturausschnitte haben nicht, wie die Ruisdaelschen, den Zug ins Große, vielmehr eine Intimität, die doch einen Reichtum an originellen Wahrnehmungen aufweist und die besonders in England Bewunderer gefunden hat. – Jan van Goijen hat als älterer Landsmann bis 1651 in Leiden neben dem jungen Rembrandt gelebt. Zwar nicht mehr in Leiden gemalt, sondern bereits im Haag, ist die 1655 datierte Landschaft mit dem Ziehbrunnen und den Bauernhütten doch noch bezeichnend für die realistische Vordergrundmalerei seiner Frühzeit. Ähnliche Motive hat acht bis zehn Jahre später Rembrandt in seinen Radierungen noch einmal vorgenommen. Goijens Blick hat sich dann im Haag für den Tiefenraum geweitet. – Ein vortreffliches Beispiel für die holländische Flachlandschaft, in schmalen Streifen hintereinandergefügt bis zum niedrig liegenden Horizont unter bewegtem Wolkenhimmel, ist das große, erst 1905 erworbene Bild des Philips Koninck, der gleich seinem berühmteren Vetter Salomon ein Schüler Rembrandts gewesen ist. – Aert van der Neer hat sich durch seine Vorliebe für stimmungsvolle und auffallende Lichterscheinungen einen Namen gemacht. Sonnenuntergänge, Mondschein, nächtliche Feuersbrünste hat er in seinen kleinen Tafeln weniger auf den Effekt hin als mit intimer Beobachtung und vortrefflicher Raumwirkung

dargestellt. – Isack van Ostade, der jüngere, früh gestorbene Bruder des Adriaen, hat neben Interieurs mit Szenen aus dem Bauernleben die Winterlandschaft gepflegt; wie lustig diese immer kleiner werdenden Silhouetten in der schimmernden Eisluft! – Paulus Potter ist nicht minder ein ausgezeichneter Beobachter der Landschaft und der Atmosphäre, aber seinen Ruhm verdankt er dem Tierbild. Immer die Natur vor Augen, phantasielos, aber mit einer nie erlahmenden Sachlichkeit, schildert er das weidende Vieh seiner Heimat, sei es die äußere Erscheinung, sei es die Lebensweise, und die prachtvollen Rinder verlieren in seinen kleinen Bildern nichts von ihrer monumentalen Ruhe.

Aus der langen Reihe der sogenannten kleinen holländischen Meister ist noch Philips Wouwerman hervorzuheben, der das Landschaftliche mit einer sehr ansprechenden Sittenschilderung verbindet. Alles was mit dem vornehmen Vergnügen der Jagd zusammenhängt, findet sich bei ihm: Aufbruch und Rückkehr und fröhliches Getümmel; dazu Reiterei, im Gefecht oder bei der Rast beladene Karren am Gasthof oder vor der Schmiede und fast immer der beinahe sprichwörtlich gewordene Schimmel. Wouwermans Leben fällt in die beste Zeit der holländischen Malerei, die zwischen 1650 und 1670 liegt. Aber die muntere Beweglichkeit seiner Figürchen, die Lockerheit seiner Anordnung, die Eleganz seiner überaus sorgfältigen Zeichnung und eine silberne Helligkeit rücken seine Kunst in die Nähe des 18. Jahrhunderts. Dieses hat ihn denn auch mit Vorliebe gesammelt, und die Dresdner Kollektion stand mit ihren etwa 60 Stücken auch der Qualität nach an erster Stelle.

In der Stillebenmalerei haben die Holländer, entsprechend den Räumen der Bürgerhäuser, zu deren Schmuck die Bilder bestimmt waren, das übergroße Format reduziert, das überladene Küchenstück durch ein raffiniertes Arrangement ersetzt, ausgesuchte Gaben der Natur, erlesene kulinarische Dinge mit kunstvollen Gebilden der Goldschmiede und Keramiker zusammengestellt oder in die üppigen Frucht- und Blumengewinde allerlei zierliches Getier hineingesetzt. Zuweilen, bei Abraham van Beijeren, ein Haufen Fische und Schaltiere, eben vom Markt hereingebracht und nun frisch mit breitem Pinsel hingestrichen. Aber es überwiegt der kultivierte Geschmack eines Willem Claesz. Heda, eines Jan Davidsz. de Hem, welcher letzterer persönlich die Verbindung mit der Antwerpener Kunst hergestellt hat. Daß außerdem Stillebenmotive, und das Stillebenhafte überhaupt, in der Kunst der Holländer bis zu Rembrandt hinauf eine wichtige Rolle spielen, ist schon angedeutet worden.

DER Kunststil, der sich in der französischen Malerei des 17. Jahrhunderts entwickelt, steht als selbständige Leistung neben den übrigen Nationalstilen der Epoche. Die beiden großen Franzosen Poussin und Claude Lorrain haben zwar den größten Teil ihres Lebens in Rom verbracht, schaffen aber hier unabhängig sowohl von dem italienischen Barock wie von den Bestrebungen der französischen Akademie. Erst in der Folgezeit wird erkannt und anerkannt, daß in ihrem Gesamtwerk der französische Geist einen unvergänglichen Ausdruck gefunden hat, so daß sie ebenso zu den Klassikern gezählt werden wie in der Literatur Corneille und Racine. Aber ihre Wirkung hat sich nicht auf Frankreich beschränkt. Claude Lorrain galt lange Zeit als der erste aller Landschaftsmaler schlechthin. Und Poussin hat, seit dem Anfang unseres Jahrhunderts, als man sich mit Cézanne zu beschäftigen begann, neuen Ruhm und eine noch heute nicht erlahmende Bedeutung gewonnen.

Dresden besitzt, auch darin reicher als die übrigen deutschen Galerien, sechs Arbeiten seiner Hand, vier mit antikem, die beiden anderen mit biblischem Thema. Die „Schlafende Venus, von Hirten belauscht“ (zwischen 1650 und 1655 gemalt) zeigt den Einfluß Tizians, der sehr stark auf Poussin gewirkt hat. Es ist das große Giorgione-Tizian-Thema der lagernden nackten Gestalt, auf dessen Wichtigkeit innerhalb der europäischen Malerei schon hingewiesen wurde; auch das Motiv der Belauschung findet sich bereits in einem Spätwerk des venezianischen Meisters. Poussins Schlafende ist viel gelöster, aber auch mehr mit atmendem Leben erfüllt; das Gesicht weist nicht die volle Reinheit der klassischen Formen auf. Obwohl die Zahl der Personen um die Amoretten und die beiden Hirtenpaare rechts und im Mittelgrund vermehrt ist, besitzt das Bild eine schöne Geschlossenheit, dank vor allem dem satten und warmen Kolorit.

Im „Reich der Flora“, auch „Die Metamorphose der Pflanzen“ genannt, finden wir gehäufte Schwierigkeiten, wie sie Poussin in der zweiten Hälfte der 30er Jahre zu lösen liebte. Die Darstellung beruht auf einer Dichtung Ovids, in der mythologische Gestalten in Blumen verwandelt werden, und ist eine Verherrlichung des Friedensreiches. Während Flora, blumenstreuend und von Kindergenien umgeben, in der Mitte des Bildes tanzt, stürzt sich Ajax (bei Homer als der Kriegswütige charakterisiert) in sein Schwert. Narziß schaut in den Wasserspiegel eines Gefäßes, das die Nymphe Echo hält. Ein anderes Liebespaar, Krokos und Smilax, lagert im Vordergrund rechts. Hinter ihm die durch ihre Anmut berühmten Jünglinge Adonis (mit dem Speer), der Geliebte der Venus, und Hyakinthos, der Liebling Apolls. Das Viergespann des Sonnengottes, zu dem Kythia emporschaut, wird im Zodiakus über den Wolken sichtbar. Jeder Gestalt ist unauffällig die Blume beigegeben, in die sie verwandelt wird.

Die Gefahr, ein solches Thema als Allegorie zu behandeln und sich mit einer langweiligen Aneinanderreihung der Einzelmotive zu begnügen, hat Poussin durch eine äußerst kunstreiche

Verschränkung der Komposition überwunden. Den vertikalen Halt des Aufbaus sichert das dünne Gestänge des Laubenganges und die hochragende, im Profil gegebene Bildsäule am linken Rand. Von hier aus geht ein dreimal wiederholter Bewegungszug nach rechts durch das Bild, am augenfälligsten in der mittleren Zone, wo die sich neigende Schräge des Ajax in der tänzerischen Geste der Flora ein Widerspiel findet und schließlich von den beiden Jünglingsfiguren rechts aufgefangen wird. Wie ein sanftes Strömen zieht es mit doppeltem Wellenschlag in den zwei lagernden Paaren des Vordergrundes an uns vorüber und verebbt mit dem prallen Körperchen des spielenden Kindes. Oben in der Wolkenregion wird das Bewegungsmotiv von dem Sonnenwagen aufgenommen. Dem Zusammenspiel der Linien gesellt sich die wohlwogene Verteilung der Farbwerte und -grade. Aus der Gesamtatmosphäre von Braun und Grau leuchten nur wenige Regenbogenfarben auf: ein liches Blau, ein sattes Orange, ein blasses Moosgrün und in geringen Mengen reines Weiß. Das Inkarnat ist vielfach abgestuft, aber sehr verhalten; die Haarfarbe beschränkt sich auf eine Skala vom strahlenden Blond bis zum Kastanienbraun; und erst für die eingehende Betrachtung spricht stellenweise ein Goldton mit, als matter Schimmer hier, dort glimmend mit geheimer Glut. Im Vordergrund blüht ein Bukett aus Floras Füllhorn; und so zeugt jede Einzelheit in dieser gemalten Idylle von edelster Empfindung. Vergegenwärtigt man sich, daß zur gleichen Zeit fast überall ein kraftstrotzendes Barock zum Ausdruck drängte, so wirkt dieses Werk, das ganz auf Maß und Harmonie gestellt ist, noch erstaunlicher.

Poussin selbst hat zuweilen, sein Schwager Dughet, gleichfalls Poussin genannt, hat hauptsächlich das Landschaftsbild gepflegt; ein kunstvoll aufgebautes, so daß es „komponierte“ oder, nach der Staffage, „heroische“ Landschaft genannt wird. Auch Claude Lorrain, der ausschließlich als Landschaftsmaler tätig gewesen ist, hat komponiert; aber nicht so sehr mit kubischen Versatzstücken in der Art eines Bühnenaufbaues, sondern mit Licht- und Schattenmassen. Das Hauptelement ist bei ihm das Licht; das was sein Auge immer wieder fesselt und ihn zur Darstellung reizt, ist der lichterfüllte Raum. Die beiden Bilder bei uns scheinen auf den ersten Blick einander ganz ähnlich zu sein, liegen aber zehn Jahre auseinander (1647 und 1657), und die künstlerische Entwicklung läßt sich sehr wohl nachweisen. In dem früheren (mit der Flucht nach Ägypten) hebt sich der schattige Vordergrund schärfer von der duftigen Ferne ab, derart, daß sich eine diagonale Trennungslinie zwischen ihnen ziehen ließe. In der reiferen Arbeit spielen die Raumpläne, Nähe und Ferne unmerklich ineinander. Der Kunst des Lorrain fehlt alles Aufgeregte; eine beglückende Harmonie durchzieht sie; sie ist darin der des Giorgione verwandt. Das ist gewiß merkwürdig, wenn man bedenkt, was für ein von Leidenschaften und Krieg durchtobtes Jahrhundert es gewesen, in der sie entstanden ist. Auch ist bemerkenswert,

daß in diesem 17. Jahrhundert die ideale Landschaft der großen Franzosen und der Landschaftsrealismus der Holländer sich gleichzeitig herausgebildet haben – ein Zeichen dafür, wie sehr die Seh- und Empfindungsweise innerhalb der europäischen Menschheit sich bereits differenziert hat.

DAS
18. JAHRHUNDERT

DIE Weiterentwicklung der französischen Malerei im 18. Jahrhundert ist nicht in direktem Anschluß an diese großen Leistungen des nationalen Geistes erfolgt. Sie vollzieht sich nicht mehr in Rom, sondern im Lande selbst. Und teils ist es das höfische Leben während der Régence (Regentschaft des Philipp von Orleans, 1715 bis 1723) und der nachfolgenden Regierungszeit Ludwigs XV., teils das immer mehr erstarkende Bürgertum in der Großstadt Paris, mit der sie in soziologischem Zusammenhang steht. Der eigentliche Schöpfer des malerischen Rokoko in Frankreich ist Antoine Watteau, der aus Valenciennes, nahe der flandrischen Grenze, stammt und von dem mit Recht gesagt worden ist, er habe den verfeinerten Kolorismus des späten Rubens weitergebildet. Abseits vom Strom der Zeit, nur von wenigen Freunden und Kennern gestützt, körperlich leidend und früh vollendet, hat er erhöhte Lebensform, Glut des Herzens, Anmut und Liebesglück zu einem Zauberbild verschmolzen, das dann als ein – allerdings unerreichbares – Ideal dem ganzen Jahrhundert vorgeschwebt hat. Ein Beispiel dafür, daß der bedeutende Künstler nicht so sehr den Stempel seiner Zeit trägt, als vielmehr ihr den seinen aufdrückt. Neben dem Louvre bewahrt die schönste Kollektion seiner Werke die Berliner Galerie, in die sie aus dem Besitz Friedrichs II. gekommen sind, der ein eifriger Sammler bester französischer Kunst gewesen ist. Die beiden kleinen Gesellschaftsstücke bei uns, wohl zwischen 1716 und 1719 entstanden, unterscheiden sich von seinen Hauptwerken durch eine kühlere und spitzere Malweise, eine mehr ins Perlgraue spielende Harmonie mit sprühenden bunten Farbtupfen, so daß die Brüder Goncourt, die feinsten Kenner des Dixhuitième, daraus die malerische Sonderart eines seiner Nachfolger, des Jean-Baptiste Pater haben ableiten wollen. Ein anderer, Nicolas Lancret, übersetzt das Vorbild Watteau mehr ins Bürgerliche, auch dann, wenn er Motiv und Arrangement ihm völlig angleicht, wie in der anmutigen Schloßparkszene, die zu seinen Hauptwerken zählt.

Das 18. Jahrhundert hat eine neue Blüte der Porträtkunst hervorgebracht, vor allem in Frankreich, das jetzt in Geschmacksangelegenheiten den Ton angibt. Nachdem das pompöse Barockporträt, das bis in die Bürgerkreise hinein Mode geworden, sich überlebt hatte, ging man zu einer schlichteren Auffassung über, in der sich Sinn für Eleganz und psychologischer Spürsinn verbinden. Gleichzeitig wird eine Technik beliebt, die diesen Ansprüchen entgegenkommt: das

mit trockenen Farbstiften arbeitende Pastell. Fast ausschließlich wird es verwendet von Maurice Quentin de La Tour, den sein Zeitgenosse Diderot einen Zauberer genannt und dessen Ruhm sich in Frankreich erneuert und für die Dauer befestigt hat, seitdem die Goncourts seine Qualitäten wieder ins Licht gestellt haben. Die Galerie verdankt es den verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen dem sächsischen und französischen Hof, daß zwei Arbeiten seiner Hand in ihren Besitz gelangt sind, eigenhändige Repliken nach den im Louvre hängenden ersten Fassungen. Eine Mischung von Liebenswürdigkeit und natürlichem Stolz, wie sie ihr tatsächlich eigen gewesen sein soll, spricht aus dem Bildnis der Dauphine de Saxe, der Prinzessin Maria Josepha, Tochter des sächsisch-polnischen Königs und später Mutter dreier Könige von Frankreich. Das Ernsthafte mit der Anmut zu verschmelzen und sie dadurch vor dem Abgleiten ins Fade zu bewahren, gehört zu den großen Vorzügen von La Tours Darstellung. Ein anderer ist seine eminente Fähigkeit, mit den Pastellfarben die raffinierten Stoffunterschiede in der Damenmode der Zeit herauszuarbeiten; ihr Reichtum dient ihm in echt künstlerischer Weise dazu, die Zartheit und Ruhe des Antlitzes noch sympathischer erscheinen zu lassen. – Während La Tour sich auf die Pariser Gesellschaftskreise und seine Vaterstadt St. Quentin beschränkt hat, trug der Genfer Liotard französische Geschmackskultur bis nach Konstantinopel, wurde allgemein „der Türke“ genannt, was damals einen etwas komischen Beigeschmack hatte, erwies sich aber in allen Weltstädten als ein Meister in seiner Kunst. Wie hoch man im 18. Jahrhundert diese schätzte, insbesondere sein „Schokoladenmädchen“, ein Bravourstück der Pastellmalerei schon dem Formate nach, zeigt am besten der Bericht Algarottis, der es 1745 in Venedig für 120 Zechinen direkt vom Künstler erworben hat: „Das Bild ist von äußerster Feinheit der Arbeit, nach dem Urteil der Rosalba das schönste Pastel der Welt, um es kurz zu sagen ein Holbein in Pastel.“ – Der Ruhm der ebengenannten Venezianerin Rosalba Carriera überstrahlte zu ihrer Zeit den aller übrigen Pastellisten, und Dresden war stolz darauf, die reichste Sammlung ihrer Arbeiten (über 150 Blatt) zu besitzen. Für den heutigen Geschmack leiden sie freilich unter einer gewissen Monotonie; zumal die Augen erhalten bei ihr leicht etwas Starres und Stechendes. Das Bildnis des Abbate Metastasio, 1750 in Wien gemalt, des hochberühmten Theaterdichters, von dem noch Mozart einige Libretti in Musik gesetzt hat, ist eines ihrer lebendigsten.

Die venezianische Malerei erreicht im 18. Jahrhundert noch einmal einen Höhepunkt mit der Kunst Tiepolos, der als Meister von internationalem Ruf auch nach Würzburg und Madrid berufen wurde zur Ausführung riesiger dekorativer Arbeiten. Sein „Triumph der Amphitrite“, lange in Vergessenheit geraten und erst 1927 für die Galerie erworben, schmückte ursprünglich mit drei anderen Bildern einen venezianischen Palast. Daher ein Format, das fast genau mit

dem unserer beiden größten Veronesebilder aus der Casa Cuccina übereinstimmt. In der Komposition aber ist die Festigkeit der Hochrenaissance einer völligen Auflockerung gewichen. Welch ein Hauch von Meeresluft und Meeresweite weht uns hier entgegen!

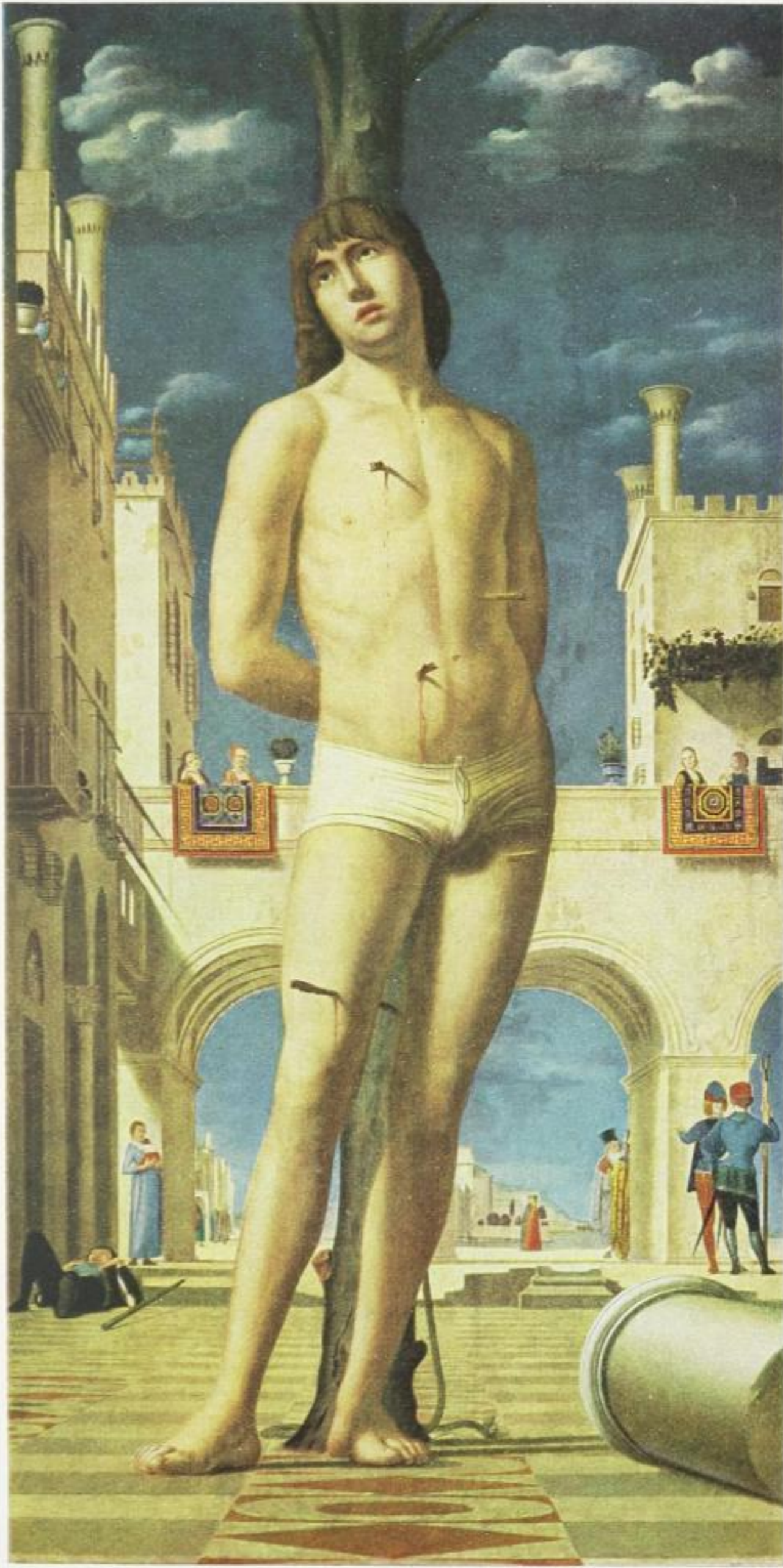
Dieses Elementare hat niemand sonst in der Lagunenstadt erreicht, nicht der heute so hochgeschätzte Guardi, der nur mit einer kleinen Replik bei uns vertreten ist, nicht der ältere Canaletto, der über seine venezianischen Veduten eine schimmernde Atmosphäre zu breiten weiß. Sein Neffe Bernardo Bellotto, der des Onkels Beinamen weitergeführt hat, verdankt der Verbindung mit Dresden, wohin er 1747 kam, den größten Teil seines Ruhmes. Er hat auch die Stadt an der Elbe im Lichte seiner venezianischen Heimat gesehen; doch sind seine Farben, die nach 1945 in den hier verbliebenen Stücken von der alten Firnissschicht befreit werden konnten, anders als die des Oheims, von einer etwas kalten Buntheit. Für die Galerie sind seine Bilder nichtsdestoweniger ein kostbarer Besitz; an rein malerischem Wert stehen sie manchem zeitgenössischem Werke nach – ihr Erinnerungswert ist für uns heute in ungeahntem Maße gestiegen.

Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts vollzieht sich auch in der deutschen Malerei die Abkehr vom Rokoko. Anton Raphael Mengs, der mit Winckelmann befreundet und lange in Rom tätig war, hat sie in theoretischen Schriften begründet und in großen dekorativen Bildern, die einst viel bewundert wurden, demonstriert. Höher als diese rein akademischen Leistungen schätzen wir heute seine Porträtkunst, in der er gern die Pastelltechnik anwandte und einen scharfen Blick für die persönliche Erscheinung verrät; das Selbstbildnis im roten Mantel, sehr weich und geschmackvoll, gehört zu den ersten Proben seines frühreifen Talents. – Angelica Kauffmann, von Goethe, der sie in Rom kennenlernte, als Freundin und Künstlerin verehrt, pflegt eine idealisierende Auffassung, die auch die Kostümierung zu Hilfe nimmt und deren besondere Note, ein mit Empfindsamkeit durchsetzter Klassizismus, wohl durch ihren langen Aufenthalt in England mitbestimmt worden ist. – Die weitaus bedeutendste Erscheinung ist Anton Graff. In Winterthur geboren, kam er 1766 als Dreißigjähriger nach Dresden und hat hier, in seiner zweiten Heimat, nachdem er zunächst eine Anzahl ausgezeichnete Bildnisse im Geschmack des 18. Jahrhunderts geschaffen, von den 70er Jahren an einen betont bürgerlichen Porträtstil entwickelt. Damit gehört er zu den Meistern, die nicht nur für Dresden allein, sondern für die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts überhaupt eine lebensfähige realistische Malerei als erstrebenswertes Ziel hingestellt haben.

DIE BILDТАFELN

ANTONELLO DA MESSINA

Tafel 1 · Der hl. Sebastian



Richtung des PESELLINO

Tafel 2 · Thronende Maria mit dem Kinde



BOTTICELLI

Tafel 5 · Maria mit dem Kinde und Johannes dem Täufer



LORENZO DI CREDI

Tafel 4 · Die Heilige Familie



PIERO DI COSIMO

Tafel 5 · Die Heilige Familie



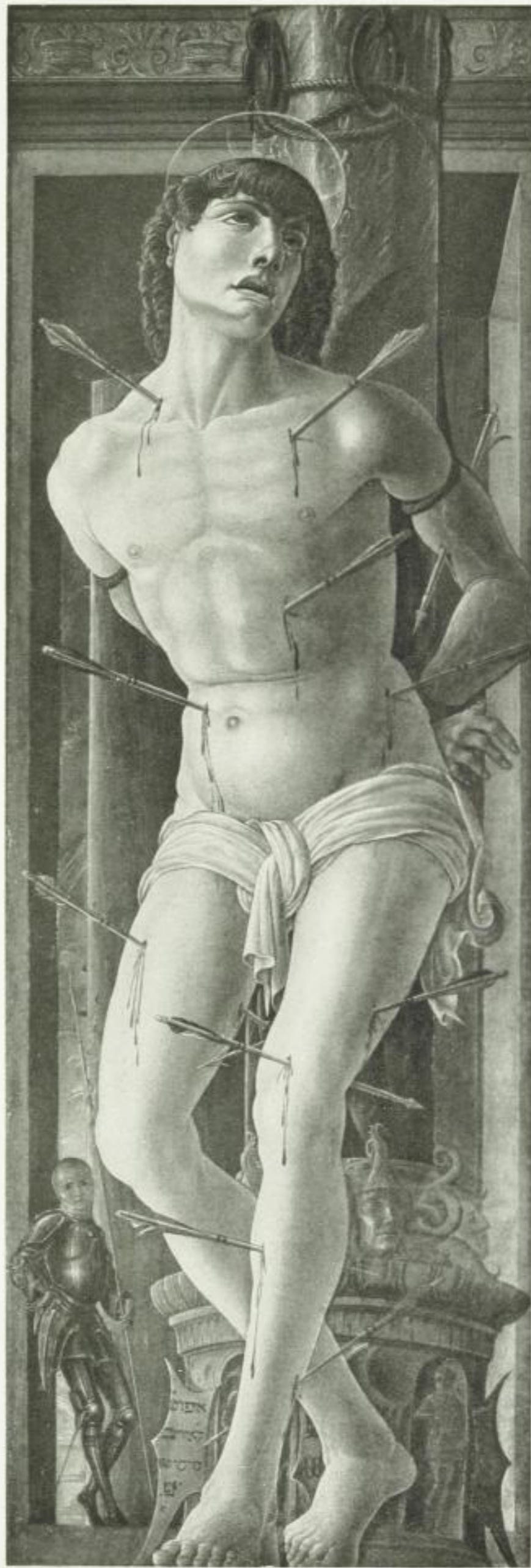
PINTURICCHIO

Tafel 6 · Bildnis eines Knaben



COSIMO TURA

Tafel 7 · Der hl. Sebastian



FRANCESCO COSSA

Tafel 8 · Die Verkündigung



ROBERTI

Tafel 9 · Christi Gang nach Golgatha



LORENZO COSTA

Tafel 10 · Lesende Maria



MANTEGNA

Tafel 11 · Die Heilige Familie



CIMA DA CONEGLIANO

Tafel 12 · Tempelgang Mariae



JAN VAN EYCK

Tafel 13 · Ein Flügelaltärchen



MEISTER DES HAUSBUCHS

Tafel 14 · Beweinung Christi



ALBRECHT DÜRER

Tafel 15 · Maria, das Kind anbetend



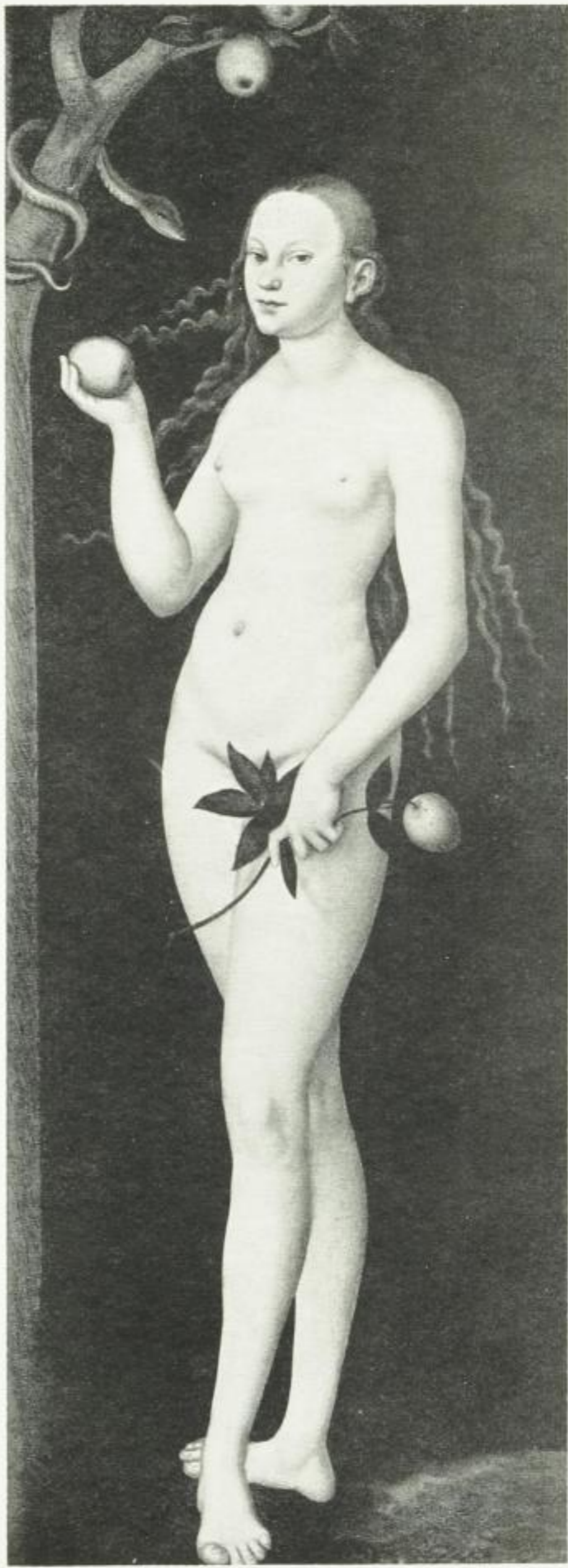
LUCAS CRANACH d. Ä.

Tafel 16 · Das Martyrium der hl. Katharina



LUCAS CRANACH d.Ä.

Tafel 17 · Adam – Eva



LUCAS CRANACH d. Ä.

Tafel 18 · Bildnis Herzog Heinrichs des Frommen



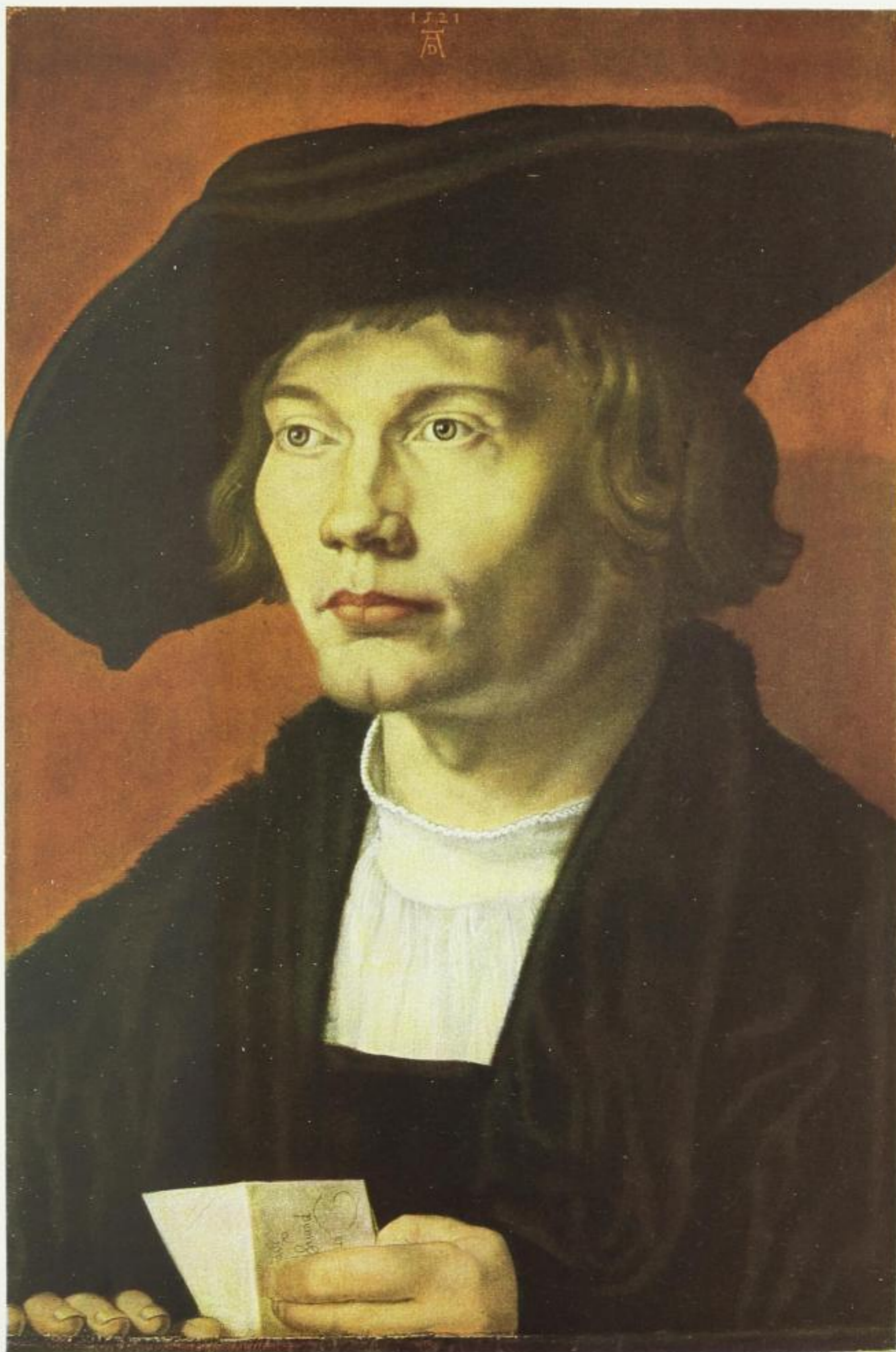
JOOS VAN CLEVE

Tafel 19 · Die Anbetung der Könige



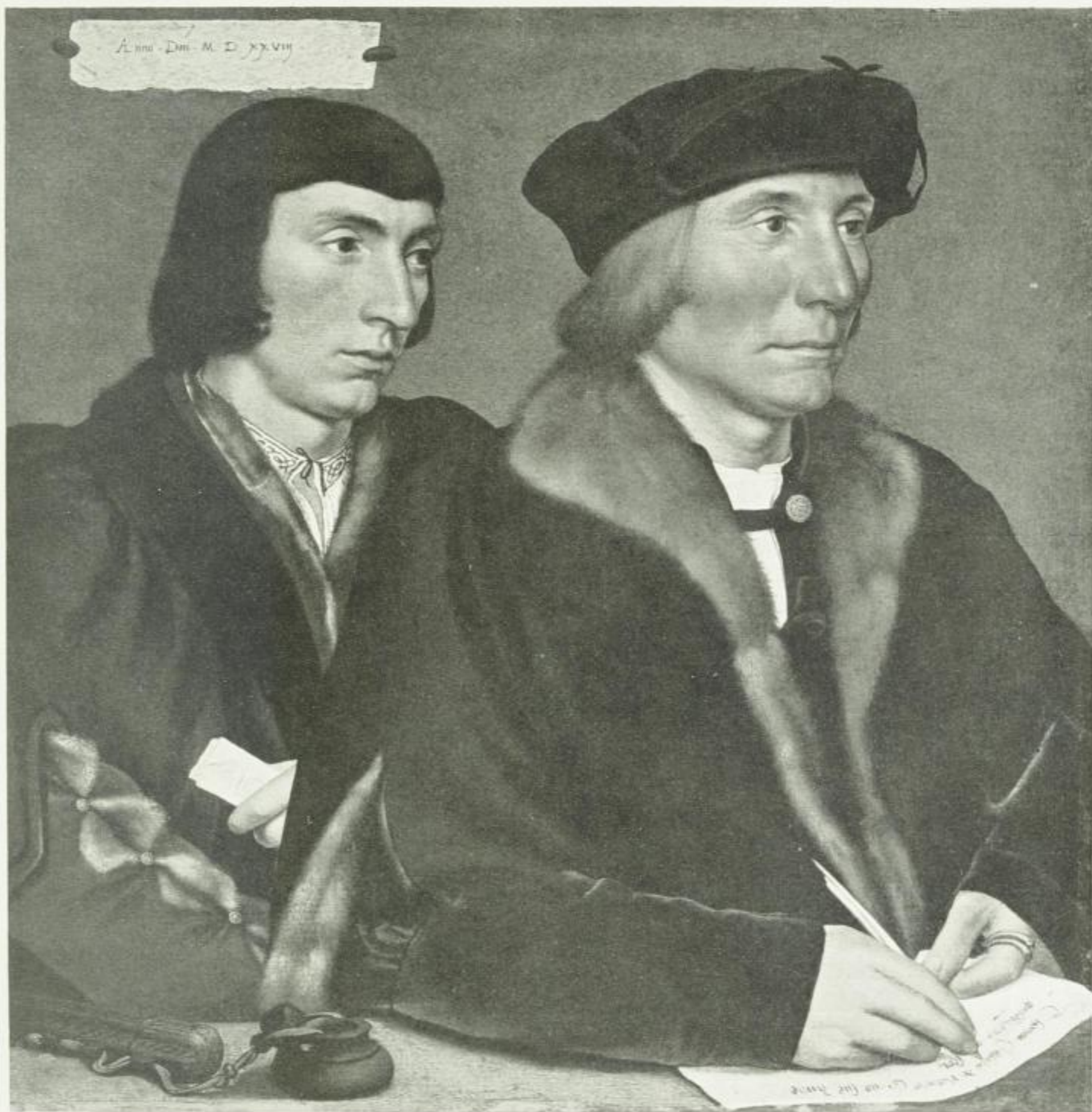
ALBRECHT DÜRER

Tafel 20 · Bildnis eines jungen Mannes



HANS HOLBEIN d.J.

Tafel 21 · Doppelbildnis des Thomas Gosalve und seines Sohnes



Anno Domini M D XXVII

Handwritten text on the document being written.

HANS HOLBEIN d.J.

Tafel 22 · Bildnis des Morette



FRANCESCO FRANZIA

Tafel 23 · Die Taufe Christi



RAFFAEL

Tafel 24 · Die Sixtinische Madonna



ANDREA DEL SARTO

Tafel 25 · Abrahams Opfer



FRANCIABIGLIO

Tafel 26 · Der Uriasbrief



CORREGGIO

Tafel 27 · Die Madonna des hl. Franziskus



CORREGGIO

Tafel 28 · Die Heilige Nacht



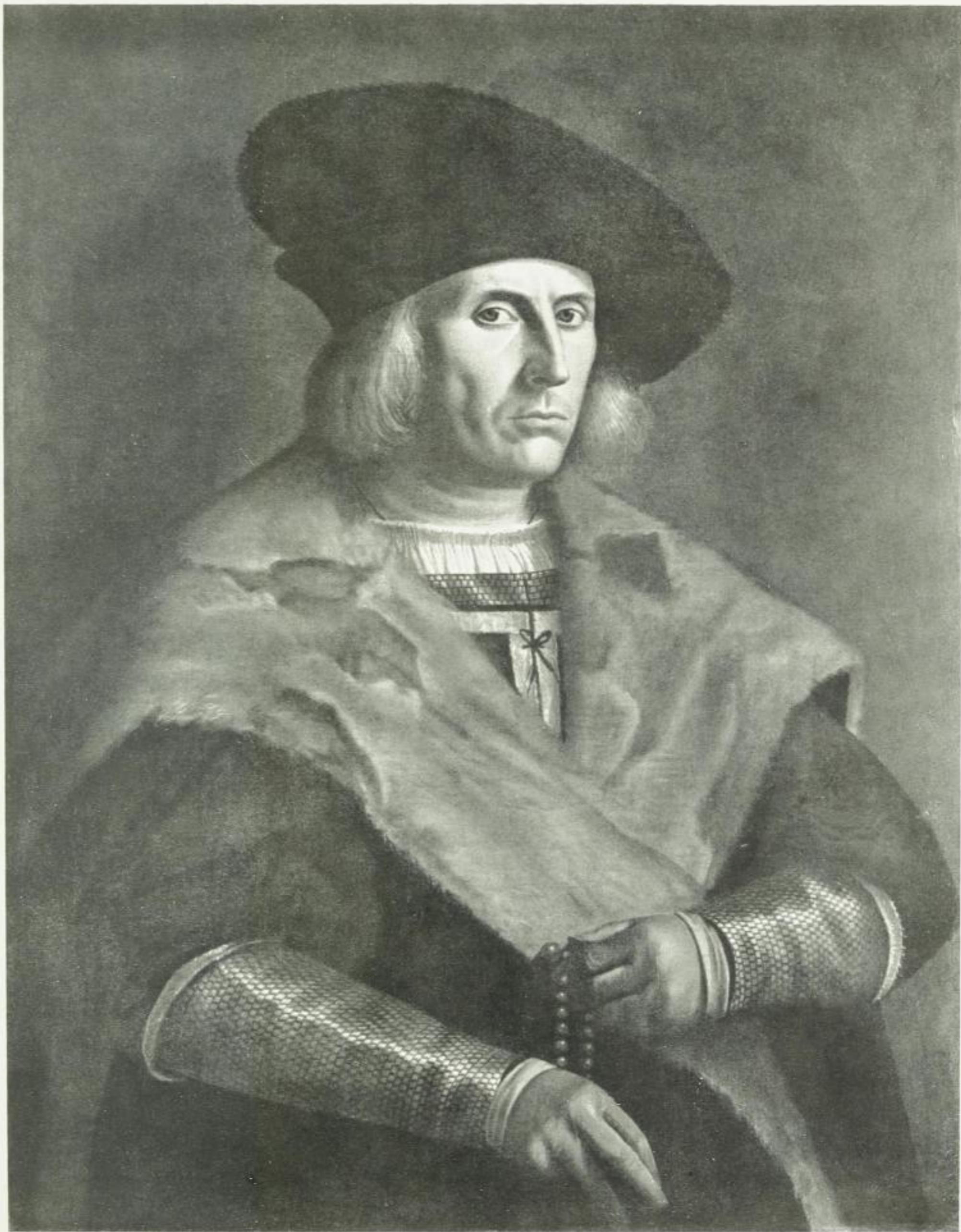
CORREGGIO

Tafel 29 · Die Madonna des hl. Georg



CAVAZZOLA

Tafel 30 · Bildnis eines Herren



BARTOLOMMEO VENETO

Tafel 51 · Salome



GIORGIONE

Tafel 52 · Schlummernde Venus



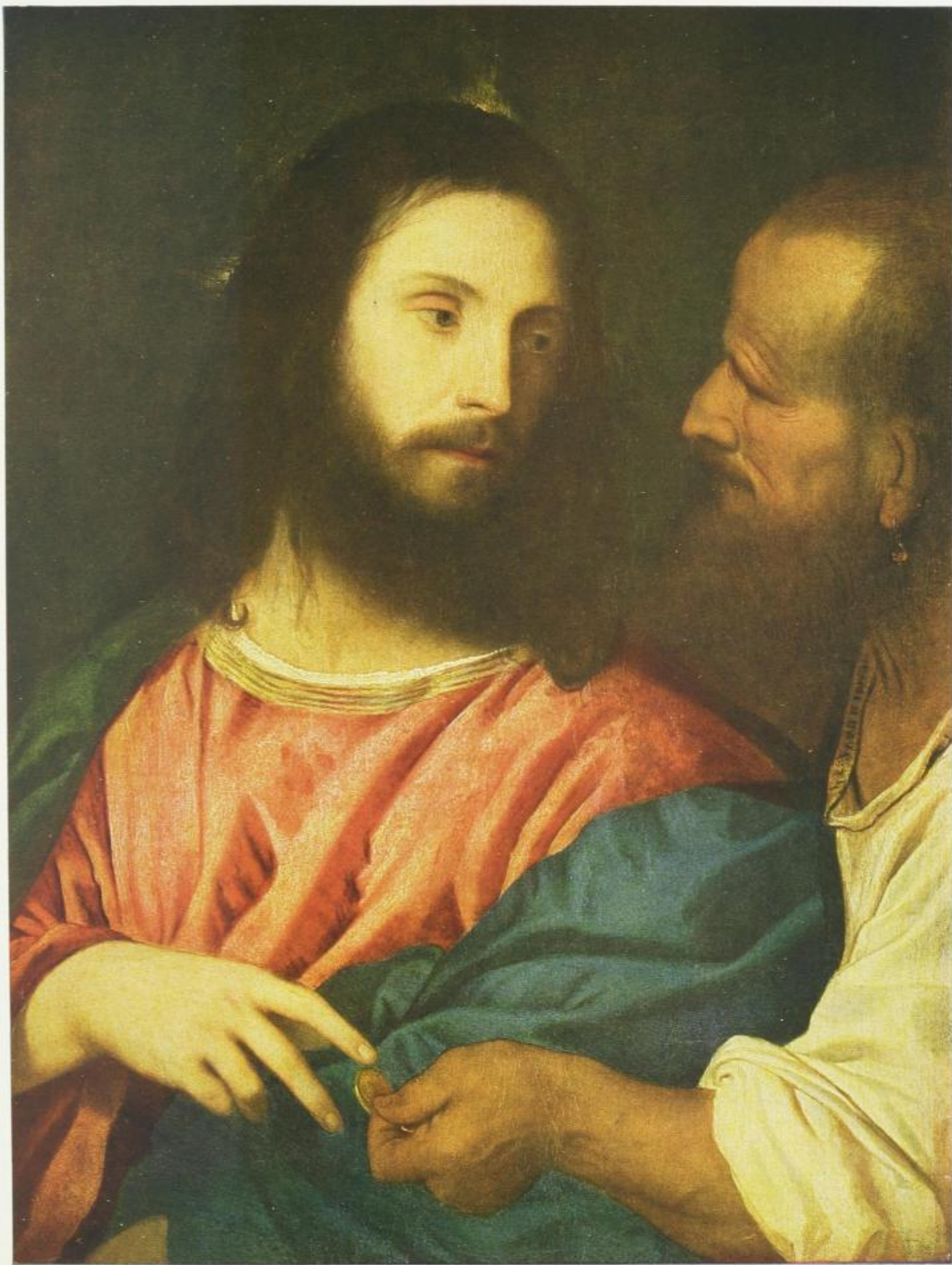
TIZIAN

Tafel 35 · Maria mit dem Kind und vier Heilige



TIZIAN

Tafel 54 · Der Zinsgroschen



TIZIAN

Tafel 55 · Bildnis einer Dame in Weiß



TIZIAN

Tafel 56 · Bildnis eines Herrn mit einer Palme



PALMA VECCHIO

Tafel 37 · Maria mit dem Kind und zwei Heilige



PALMA VECCHIO

Tafel 58 · Jakob und Rahel



PAOLO VERONESE

Tafel 59 · Christus in Emmaus



PAOLO VERONESE

Tafel 40 · Die Hochzeit zu Cana



PAOLO VERONESE

Tafel 41 · Anbetung der Könige



TINTORETTO

Tafel 42 · Musizierende Frauen



TINTORETTO

Tafel 45 · Die Rettung der Arsinoë



TINTORETTO

Tafel 44 · Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan



GUIDO RENI

Tafel 45 · Venus und Amor



GUERCINO

Tafel 46 · Die Ekstase des hl. Franziskus



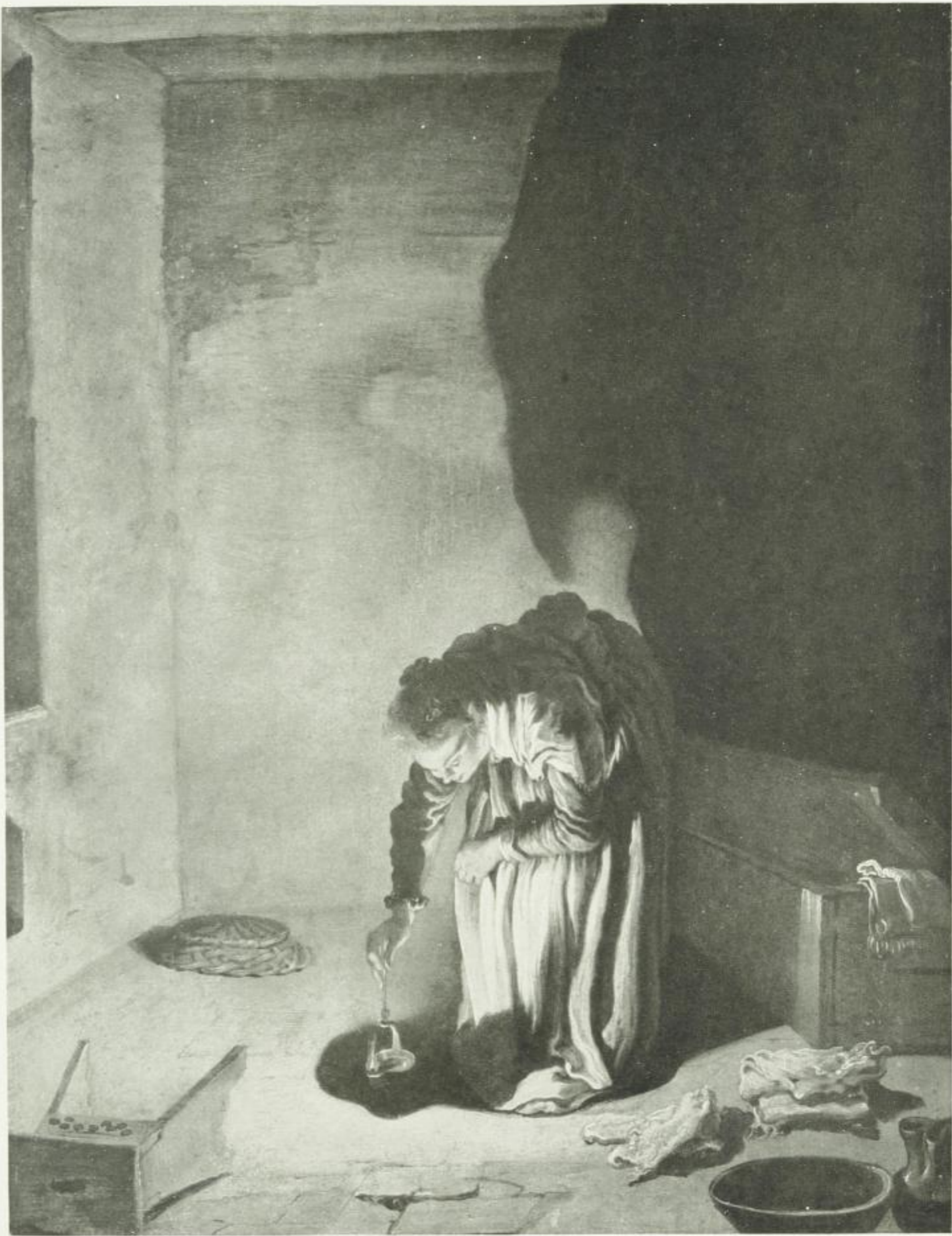
VALENTIN

Tafel 47 · Die Falschspieler



DOMENICO FETI

Tafel 48 · Das Gleichnis vom verlorenen Groschen



BERNARDO STROZZI

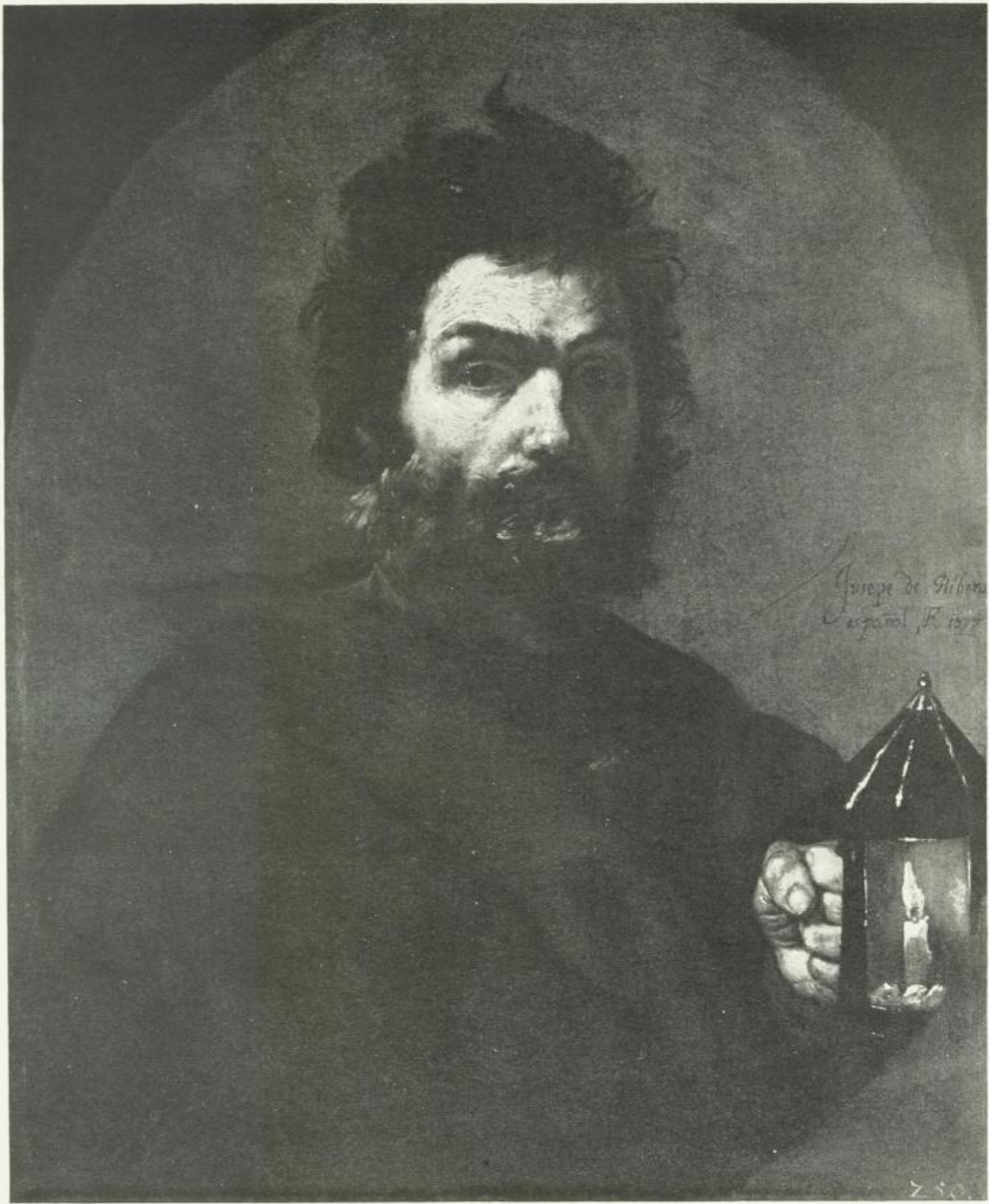
Tafel 49 · Eine Cellospielerin



RIBERA

Tafel 50 · Diogenes





Giuseppe de Ribera
Napoli, F. 1677

753

RIBERA

Tafel 51 · Die hl. Agnes



ZURBARAN

Tafel 52 · Die Papstwahl durch den hl. Bonaventura



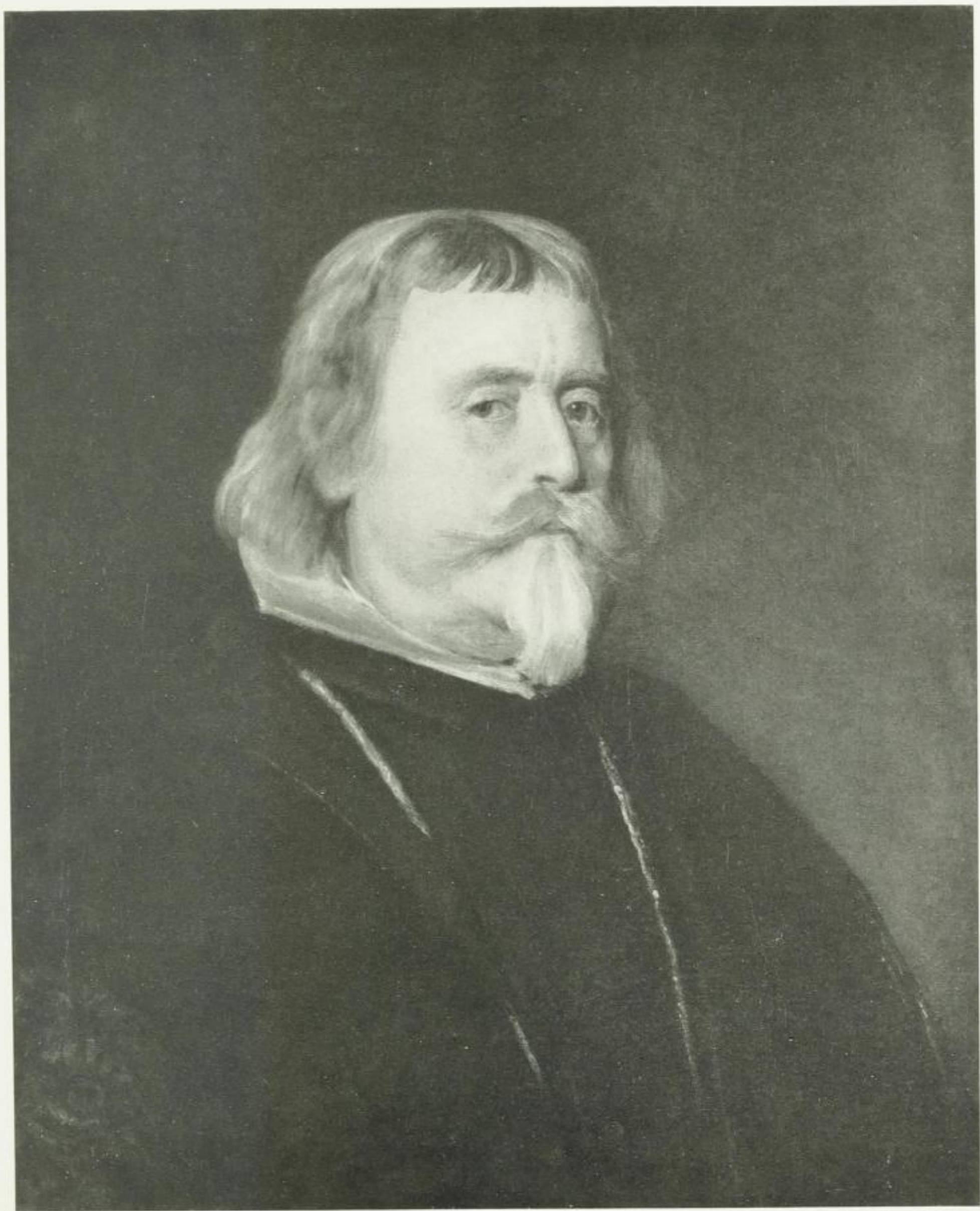
VELAZQUEZ

Tafel 55 - Bildnis des Oberjägermeisters Juan Mateos



VELAZQUEZ

Tafel 54 · Brustbildnis eines alten Herrn



MURILLO

Tafel 55 · Der hl. Rodriguez



MURILLO

Tafel 56 · Maria mit dem Kinde



RUBENS

Tafel 57 · Der hl. Hieronymus



RUBENS

Tafel 58 · Dianas Heimkehr von der Jagd



RUBENS

Tafel 59 · Die Wildschweinjagd



RUBENS

Tafel 60 · Merkur und Argus



RUBENS

Tafel 61 · Bathseba am Springbrunnen



ANTON VAN DYCK

Tafel 62 · Der hl. Hieronymus



ANTON VAN DYCK

Tafel 65 · Bildnis einer Dame mit goldenen Brustschnüren



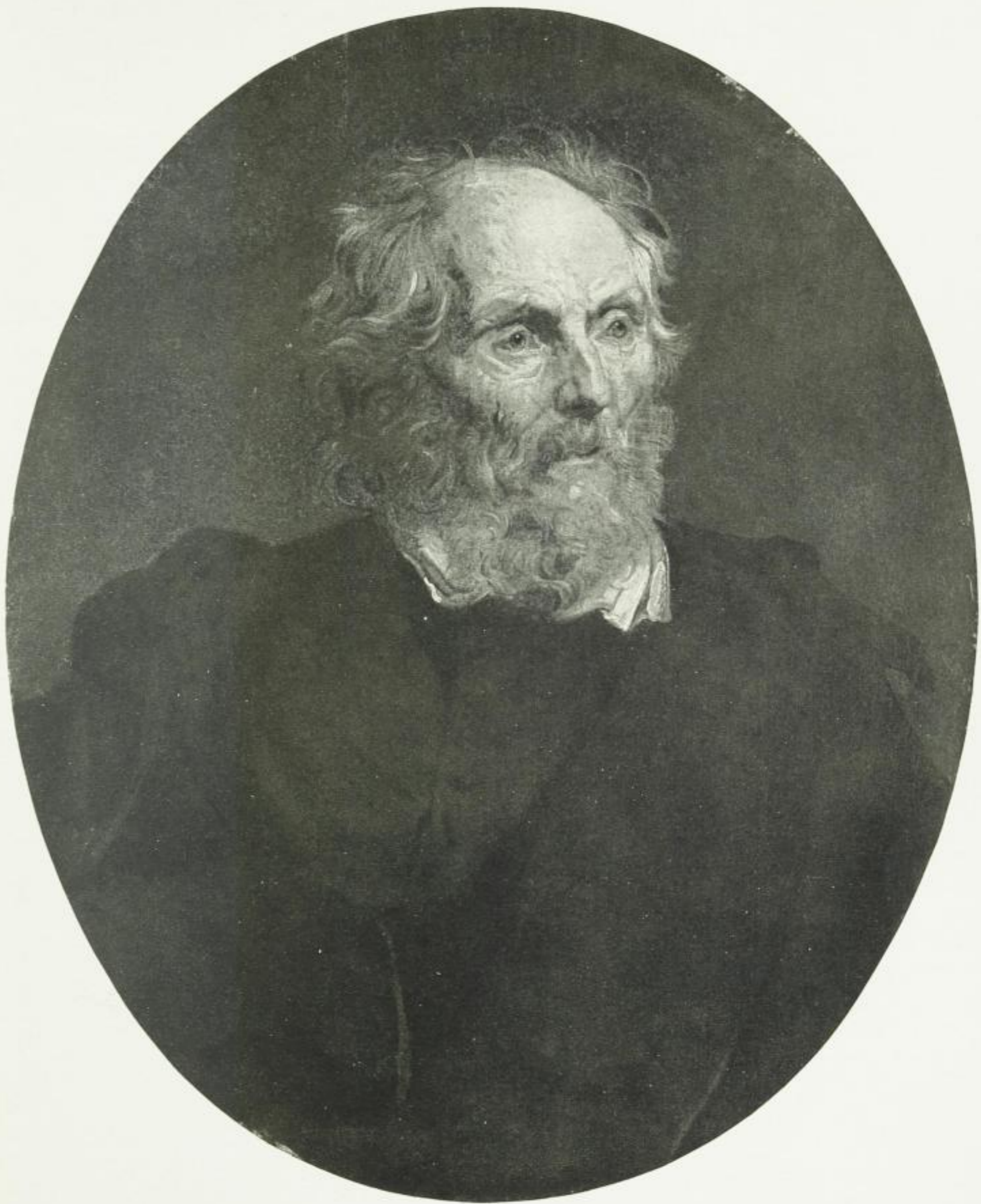
ANTON VAN DYCK

Tafel 64 · Bildnis eines geharnischten Feldherrn



ANTON VAN DYCK

Tafel 65 · Bildnis des Thomas Parr



ANTON VAN DYCK

Tafel 66 · Die Kinder Karls I. von England



JACOB JORDAENS

Tafel 67 · Diogenes auf dem Markt



JAN WILDENS

Tafel 68 · Winterlandschaft mit einem Jäger



FRANS SNYDERS

Tafel 69 · Großes Stilleben mit der Dame und dem Papagei



JAN FYT

Tafel 70 · Großer Hund, Zwerg und Knabe



REMBRANDT

Tafel 71 · Saskia van Uijlenburgh als junges Mädchen





REMBRANDT

Tafel 72 · Selbstbildnis mit Saskia



REMBRANDT

Tafel 75 · Saskia mit der roten Blume



REMBRANDT

Tafel 74 · Simson, an der Hochzeitstafel das Rätsel aufgebend



REMBRANDT

Tafel 75 · Das Opfer des Manoah



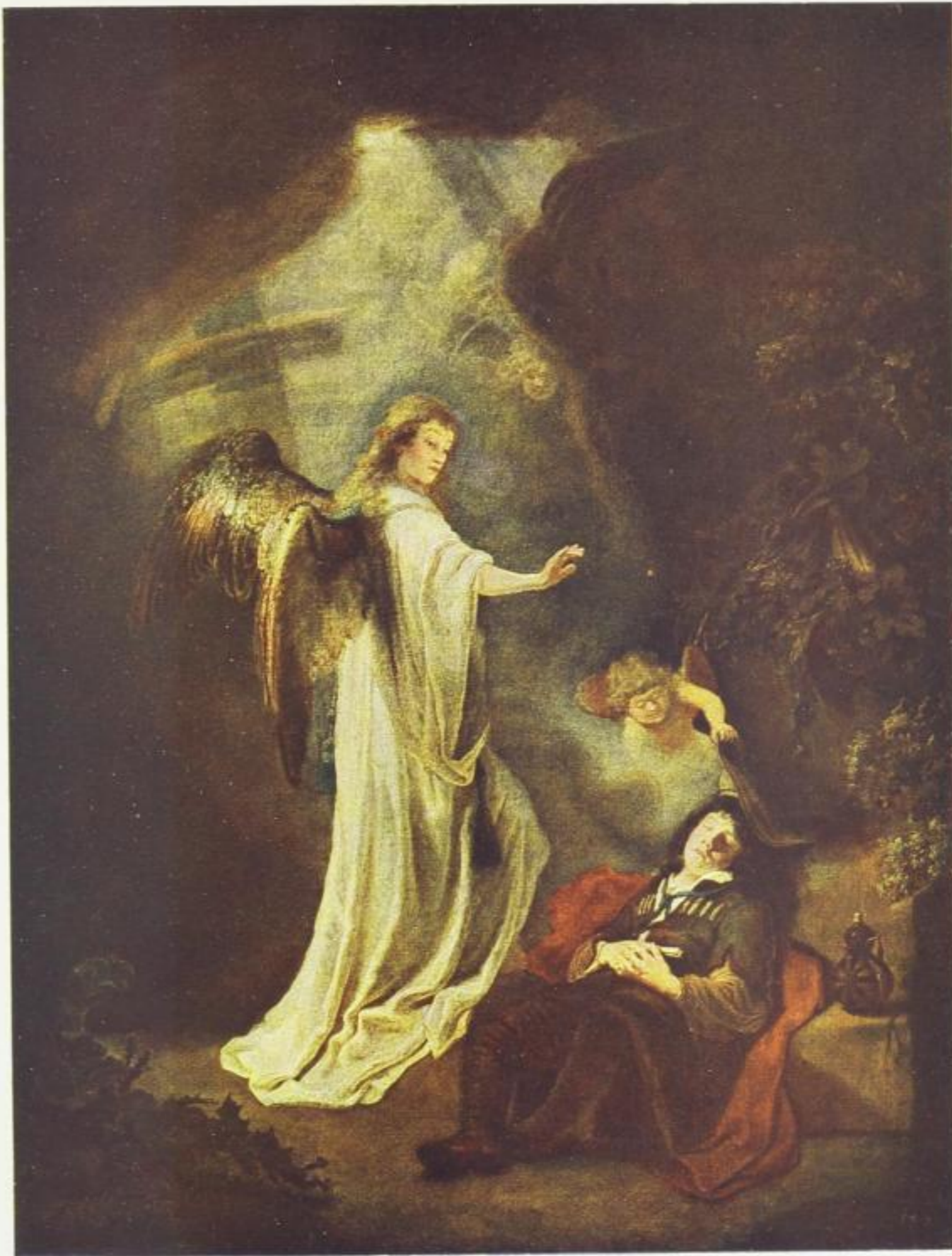
REMBRANDT

Tafel 76 · Bildnis eines bärtigen Alten



FERDINAND BOL

Tafel 77 · Jakobs Traum von der Himmelsleiter



AERT DE GELDER

Tafel 78 · Die Ausstellung Christi



FRANS HALS d.Ä.

Tafel 79 · Bildnis eines jungen Mannes



JAN VERMEER VAN DELFT

Tafel 80 · Balkonszene (Bei der Kupplerin)



JAN VERMEER VAN DELFT

Tafel 81 · Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster



GERARD TERBORCH
Tafel 82 · Der briefschreibende Offizier



GERARD TERBORCH

Tafel 85 · Dame, die sich die Hände wäscht



GERARD TERBORCH
Tafel 84 · Die Lautenspielerin



GABRIEL METSU

Tafel 85 · Der Geflügelverkäufer



ADRIAEN VAN OSTADE

Tafel 86 · Der Maler in seiner Werkstatt



ADRIAEN VAN OSTADE

Tafel 87 · Zwei schmausende Bauern



ADRIAEN BROUWER

Tafel 88 · Bauernschlägerei beim Kartenspiel



DAVID TENIERS d.J.

Tafel 89 · Große Dorfkirmes mit dem tanzenden Paar



JACOB VAN RUISDAEL

Tafel 90 - Die Jagd



JACOB VAN RUISDAEL
Tafel 91 · Der Judenkirchhof



MEINDERT HOBBERMA

Tafel 92 · Die Wassermühle



JAN VAN GOIJEN

Tafel 93 · Ein Ziehbrunnen neben Bauernhütten



PHILIPS KONINCK

Tafel 94 · Holländische Flachlandschaft



ISACK VAN OSTADE

Tafel 95 · Belustigung auf dem Eise



AERT VAN DER NEER

Tafel 96 · Mondschein am Flusse vor der Stadt



PAULUS POTTER

Tafel 97 · Ruhende Herde



PHILIPS WOUWERMAN
Tafel 98 · Aufbruch zur Falkenjagd



JAN DAVIDSZ. DE HEEM

Tafel 99 · Großes Stilleben mit dem Vogelnest



WILLEM CLAESZ. HEDA

Tafel 100 · Ein Frühstückstisch mit einer Brombeerpastete



ABRAHAM VAN BEIJEREN

Tafel 101 · Eine Fischbank



NICOLAS POUSSIN

Tafel 102 · Ruhende Venus, von Hirten belauscht



NICOLAS POUSSIN
Tafel 105 · Das Reich der Flora



CLAUDE LORRAIN

Tafel 104 - Landschaft mit der Flucht nach Ägypten



CLAUDE LORRAIN

Tafel 105 · Küstenlandschaft mit Acis und Galathea



ANTOINE WATTEAU

Tafel 106 · Gesellige Unterhaltung im Freien



ANTOINE WATTEAU
Tafel 107 · Das Liebesfest



NICOLAS LANCRET

Tafel 108 · Tanzbelustigung im Schloßpark



JEAN-ETIENNE LIOTARD

Tafel 109 · Das Schokoladenmädchen



JEAN-ETIENNE LIOTARD

Tafel 110 · Die schöne Leserin



MAURICE QUENTIN DE LA TOUR

Tafel 111 · Bildnis der Prinzessin Maria Josepha



ROSALBA CARRIERA

Tafel 112 · Der Dichter Metastasio



GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO
Tafel 113 · Der Triumph der Amphitrite



ANTONIO CANALETTO

Tafel 114 · Bei San Giovanni e Paolo in Venedig



BERNARDO BELLOTTO gen. CANALETTO

Tafel 115 · Blick auf Augustusbrücke und Hofkirche in Dresden



BERNARDO BELLOTTO gen. CANALETTO

Tafel 116 · Der Altmarkt zu Dresden von der Schloßstraße aus



ANTON RAPHAEL MENGS

Tafel 117 · Selbstbildnis im roten Mantel



ANGELICA KAUFFMANN

Tafel 118 · Weibliches Bildnis als Vestalin



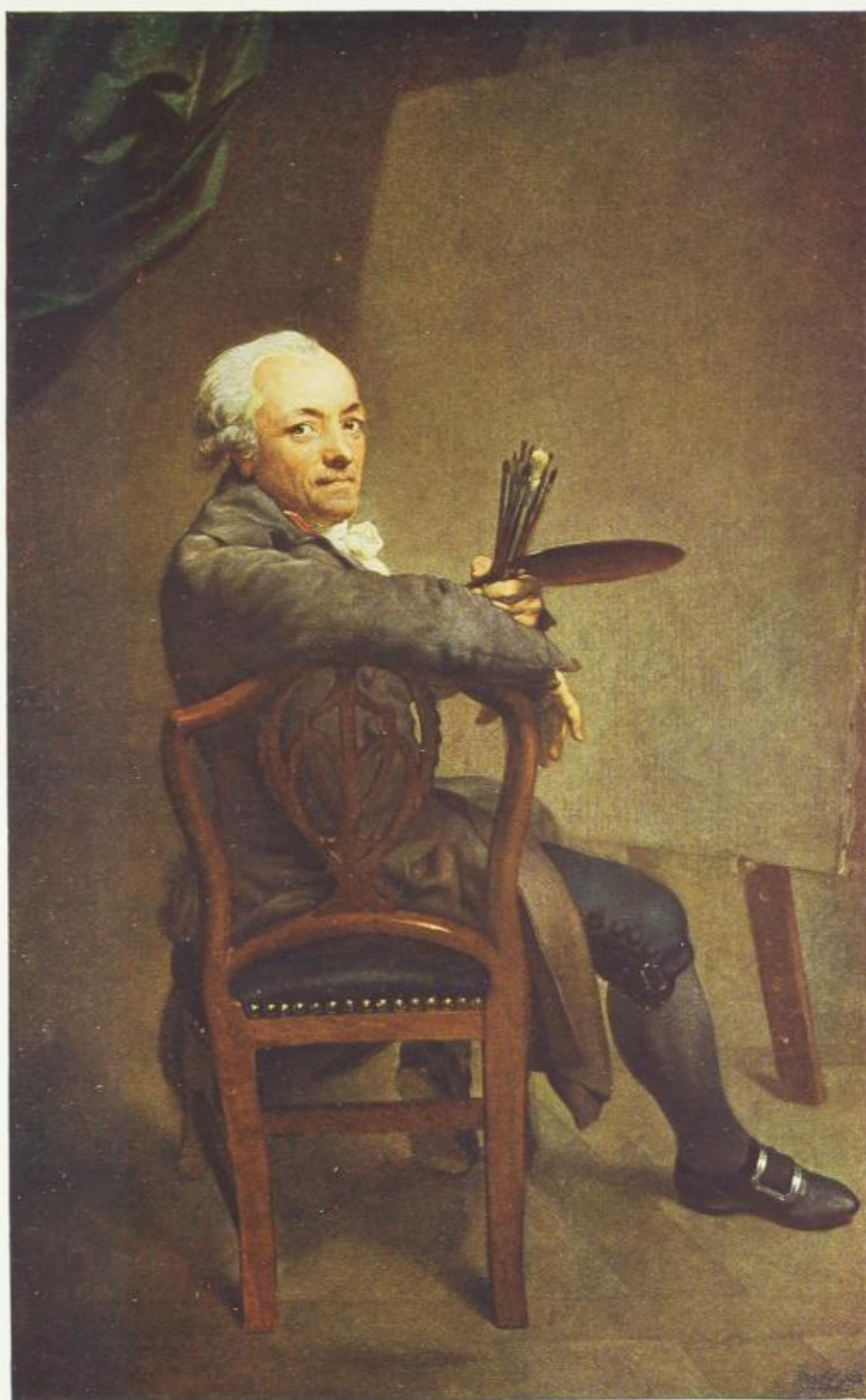
ANTON GRAFF

Tafel 119 · Dame in Blau



ANTON GRAFF

Tafel 120 · Selbstbildnis im Alter von 58 Jahren



VERZEICHNIS DER KÜNSTLERNAMEN
UND BILDTAFELN

DIE ANGABEN BERUHEN AUF FOLGENDEN AMTLICHEN PUBLIKATIONEN

1. Katalog der Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden von Karl Woermann. Große Ausgabe, 7. Aufl. 1908.
2. Die Staatl. Gemäldegalerie zu Dresden. Katalog der alten Meister. Kleine Ausgabe, 12. Aufl. 1950.
3. Die Staatl. Gemäldegalerie zu Dresden. Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde. Herausgegeben im Auftrage d. Ministeriums f. Volksbildung [von H. Posse]. Erste Abteilung: Die romanischen Länder [zweite Abt. ist nicht erschienen]. 1929.

Maßangaben in Metern, Höhe vor Breite; es handelt sich um Ölmalerei, wenn nichts anderes vermerkt ist.

TAFEL 1

ANTONELLO DA MESSINA (Antonello di Salvatore d'Antonio), geb. um 1450 in Messina, gest. 1479 ebd. Ausgebildet unter dem Einfluß der niederländischen Schule und später des Giovanni Bellini. Herbst 1474 bis 1476 in Venedig.

Kat. Nr. 52. Der hl. Sebastian.

Von Holz auf Leinwand übertragen, 1,71 × 0,855. 1873 aus Wien. – Spätwerk (1476 bis 1477) unter venezianischem Einfluß.

TAFEL 2

PESELLINO, Richtung des Francesco Pesello, gen. Pesellino, 1422 bis 1457 in Florenz.

Kat. Nr. 7 A. Thronende Maria mit dem Kinde.

Tempera. Pappelholz, 0,69 × 0,475. 1874 aus der Sammlung Barker, London.

TAFEL 3

BOTTICELLI, Sandro di Mariano Filipepi, gen. Botticelli, geb. 1444 oder 1445 in Florenz, gest. 1510 ebd. Schüler des Fra Filippo Lippi, weitergebildet unter dem Einfluß des Verrocchio. Tätig hauptsächlich in Florenz, 1481/82 in Rom.

Kat. Nr. 8. Maria mit dem Kinde und Johannes dem Täufer.

Tempera. Pappelholz, 0,895 × 0,735. 1874 aus England. – Wird in die Spätzeit des Meisters gesetzt.

TAFEL 4

CREDI, Lorenzo di, geb. 1459 oder 1460 in Florenz, gest. 1537 ebd. Neben Leonardo Hauptschüler des Verrocchio. Tätig meistens in Florenz.

Kat. Nr. 14. Die heilige Familie.

Pappelholz, 0,875 × 0,65. 1874 aus der Sammlung Barker, London. – Aus der mittleren Zeit.

TAFEL 5

PIERO DI COSIMO, geb. 1462 in Florenz, gest. 1521 ebd. Schüler und Gehilfe des Cosimo Rosselli, mit dem er 1482 bis 1484 in Rom war. Weiter ausgebildet unter dem Einfluß des Leonardo und der niederländischen Kunst.

Kat. Nr. 20. Die Heilige Familie.

Pappelholz. Rundbild (ital. Tondo). Durchmesser 1,65. 1860 aus Woodburnes Nachlaß in London. – Früher dem Signorelli zugeschrieben.

TAFEL 6

PINTURICCHIO, Bernardino di Betto Biagio, gen. il Pinturicchio, geb. um 1454 in Perugia, gest. 1515 in Siena. Vielleicht Schüler des Fiorenzo di Lorenzo in Perugia; Genosse Pietro Peruginos in Rom. Tätig in Perugia, Rom (1481 bis 1502), Orvieto (1492 bis 1494 und 1496), in Siena seit 1505.

Kat. Nr. 41. Bildnis eines Knaben.

Tempera. Pappelholz, 0,50 × 0,355. Zuerst im Inventar 1722. – Aus der Frühzeit.

TAFEL 7

TURA, Cosimo (Cosmè), geb. 1452 in Ferrara, gest. 1495 ebd. Tätig hauptsächlich in Ferrara.

Kat. Nr. 42 A. Der hl. Sebastian.

Pappelholz, 1,715 × 0,585. – Links unten alte hebräische Inschrift. 1896 aus venezianischem Besitz; ehemals in der Galerie Costabili in Ferrara.

TAFEL 8

COSSA, Francesco, geb. um 1455 in Ferrara, gest. nach 1477 in Bologna; bis 1470 in Ferrara, seitdem in Bologna nachweisbar.

Kat. Nr. 45. Die Verkündigung.

Tempera. Pappelholz, 1,375 × 1,13. 1750 durch den Canonicus Luigi Crespi als Original Mantegnas aus der Kirche dell' Osservanza in Bologna; als Jugendwerk des Cossa zuerst von Lermolieff erkannt.

TAFEL 9

ROBERTI, Ercole de', geb. nach 1450 in Ferrara, gest. 1496 ebd. Nachfolger des Cosimo Tura; durch Jacopo Bellini und Mantegna beeinflusst. Tätig in Bologna (1482) und in Ferrara (1479 und seit 1486).

Kat. Nr. 45. Christi Gang nach Golgatha. Das Thema wird gewöhnlich „Kreuztragung Christi“ genannt.

Pappelholz. 0,35 × 1,18.

Ehemals wie das Gegenstück, Christi Gefangennahme, zur Predella (Staffel) des Hochaltars der Kirche San Giovanni in Bologna gehörend und bei Vasari erwähnt; von dort 1750 in die Galerie.

TAFEL 10

COSTA, Lorenzo, geb. um 1460, wahrscheinlich in Ferrara, gest. 1535 in Mantua. Schüler des Cosimo Tura. Tätig in Ferrara, seit 1485 in Bologna und seit 1507 in Mantua, wohin er als Nachfolger Mantegnas an den Hof der Gonzaga kam.

Kat. Nr. 47 A. Lesende Maria.

Tempera. Pappelholz. 0,605 × 0,62.

Erworben 1922 aus Venedig. – Aus der früheren Zeit des Meisters. Wahrscheinlich zu einem mehrteiligen Altarwerk gehörend, in dem das Gegenstück den Verkündigungsengel zeigte.

TAFEL 11

MANTEGNA, Andrea, geb. 1431 in Vicenza, gest. 1506 in Mantua. 1441 in der Werkstatt des Francesco Squarcione in Padua. Weitergebildet unter dem Einfluß der Antike, Donatellos und seines Schwiegervaters Jacopo Bellini. Tätig hauptsächlich in Padua und seit 1460 in Mantua.

Kat. Nr. 51. Die Heilige Familie.

Tempera. Leinwand. 0,755 × 0,615.

1876 aus dem Nachlaß Charles Eastlake, London. – Um 1495 bis 1500.

TAFEL 12

CIMA, Giovanni Battista da Conegliano, gen. Cima, geb. 1459 oder 1460 in Conegliano gest. 1517 oder 1518 ebd. Vermutlich Schüler des Giovanni Bellini. Tätig in Venedig (zuerst 1492), seit 1516 wieder in Conegliano.

Kat. Nr. 65. Tempelgang Mariae.

Pappelholz. 1,05 × 1,45.

1743 aus einer Kirche bei Venedig. – Gemalt um 1500.

TAFEL 13

EYCK, Jan van, geb. um 1390 zu Maaseyck im Läm-burgischen, gest. 1441 in Brügge. 1425 Hofmaler Philipps des Guten von Burgund, seit 1451 tätig in Brügge. Mit seinem Bruder Hubert (gest. 1426) malte er den Genter Altar und vollendete ihn 1452, das Hauptwerk der altniederländischen Malerei.

Kat. Nr. 799. Ein Flügelaltären.

Mittelbild: Maria mit dem Kinde im Chor einer Rund-bogenkirche sitzend; linker Flügel: der Erzengel Michael mit dem Stifter; rechter Flügel: die hl. Katharina. Außen-seiten der Flügel: die Verkündigung (grau in grau).

Eichenholz in Ebenholzrahmchen, h. 0,275; Mittelb. br. 0,215, die Seitenbilder je 0,08. Auf den Umrahmungen lateinische Inschriften. Der Mantel der Madonna ist im 19. Jahrh. von Ed. Bendemann restauriert worden. – Zuerst im Katal. von 1765 als „Albrecht Dürer“.

TAFEL 14

MEISTER DES HAUSBUCHS, tätig im letzten Viertel des 15. Jahrh. am Mittelrhein; erhielt seinen Namen nach dem mit Federzeichnungen versehenen „mittel-alterlichen Hausbuch“ in der Sammlung des Fürsten von Waldburg-Wolfegg; auch „Meister des Amster-damer Kabinettes“ genannt, in dem sich die Mehrzahl seiner etwa 90 Kupferstiche befindet; stellte gern Beobachtungen aus dem täglichen Leben dar.

Kat. Nr. 1868 A. Beweinung Christi.

Fichtenholz. 1,31. × 1,71. Goldgrund.

1903 in Aachen erworben.

TAFEL 15

DÜRER, Albrecht, geb. 1471 in Nürnberg, gest. 1528 ebd. Schüler des Michael Wolgemut. 1490 bis 1494 auf Wanderschaft; zweimal in Venedig 1494 bis 1495 und 1505 bis 1506; Reise nach den Niederlanden 1520 bis 1521.

Kat. Nr. 1869. Maria, das Kind anbetend; Mittelbild aus dem sog. „Dresdner Altar“ (die Seitenflügel zei-gen den hl. Antonius und den hl. Sebastian).

Tempera. Leinwand. 1,07 × 0,965.

1687 aus der Schloßkirche zu Wittenberg in die kur-fürstliche Kammer. – Als Entstehungszeit wird jetzt 1496 bis 1497 angenommen.

TAFEL 16 bis 18

CRANACH d. Ä., Lucas, geb. 1472 zu Kronach in Franken, gest. 1553 in Weimar; entwickelte sich unter dem Einfluß der Donauschule. 1503 bis 1504 in

Wien; 1505 von Friedrich dem Weisen nach Wittenberg berufen; 1508 Reise nach den Niederlanden; begründete eine Werkstatt in Wittenberg, der seine Söhne Hans und Lucas d.J. angehörten. Werkstattzeichen: eine geflügelte Schlange.

Kat.Nr. 1906 A. Das Martyrium der hl. Katharina. Mittelbild eines dreiteiligen Altars, dessen Seitenflügel je drei weibliche Heilige darstellen; bez. 1506 L.C. Lindenholz. 1,26 × 1,395.

Zuerst im Katalog von 1835. – *Vereinigt zwei Momente des Martyriums: die Zerstörung des Rades durch den Blitz und die Enthauptung. Die beiden Reiter links: Friedrich der Weise und Johann der Beständige.*

Kat.Nr. 1911. Adam.

Lindenholz. 1,70 × 0,695 – bez. m. Schlange u. 1531.

Kat.Nr. 1912. Eva [mit Nr. 1911 auf Tafel 17].

Lindenholz. 1,695 × 0,69 – um 1531.

Beide aus der Kunstkammer.

Kat.Nr. 1906 G. Bildnis Heinrichs des Frommen.

Von Lindenholz auf Leinwand übertragen. 1,84 × 0,825. Gegenstück zu dem gleichgroßen Bildnis der Herzogin Katharina, das LC und 1514 bezeichnet ist. Bis 1905 im Historischen Museum.

TAFEL 19

CLEVE d.A., Joos van, geb. um 1485 zu Cleve oder Antwerpen, gest. 1540 in Antwerpen, wo er 1511 Meister wurde. Hofmaler Franz' I. von Frankreich, wahrscheinlich auch in Italien und England tätig; identisch mit dem sog. „Meister des Todes Mariae“, der diesen Namen nach zwei Gemälden mit diesem Thema (in Köln und München) erhalten hatte.

Kat.Nr. 809 A. Die Anbetung der Könige.

Eichenholz. 2,51 × 1,85.

Im Inventar Guarienti (vor 1753) als „Dürer“ aufgeführt. Stammt vermutlich aus einer Kirche bei Genua; gemalt um 1526 bis 1528.

TAFEL 20

DÜRER, Albrecht, s. o. bei Tafel 15.

Kat.Nr. 1871. Bildnis eines jungen Mannes, bez. AD und 1521.

Eichenholz. 0,455 × 0,315.

Wahrscheinlich durch Le Leu aus Paris. – *Der Brief, den der Dargestellte hält, trägt die Aufschrift „Dem pernh... zw...“; deshalb glaubte man ein Bildnis des niederländischen Malers Bernart van Orley vor sich zu haben; jetzt sieht man darin das von Dürer erwähnte Konterfei des Bernhard von Resten.*

TAFEL 21 und 22

HOLBEIN d.J., Hans, geb. 1497 zu Augsburg, gest. 1545 in London. Schüler seines Vaters Hans Holbein d.Ä. zu Augsburg. Tätig 1515 bis 1526 und 1528 bis 1532 in Basel, 1526 bis 1528 und seit 1532 in London, seit 1536 Hofmaler Heinrichs VIII.

Kat.Nr. 1889. Doppelbildnis des Sir Thomas Godsalve und seines Sohnes John, datiert 1528.

Eichenholz. 0,35 × 0,36.

1749 aus Paris. – *Ein Hauptwerk aus der Zeit des ersten Londoner Aufenthaltes. Der ältere Godsalve war Notar in Norwick, der jüngere trat 1530 in den englischen Staatsdienst.*

Kat.Nr. 1890. Bildnis des Morette.

Eichenholz. 0,925 × 0,75.

1746 aus der herzoglichen Galerie in Modena. Dort galt es als Werk des Lionardo da Vinci und der Dargestellte als der Herzog Lodovico Sforza, il Moro. Es ist aber der französische Edelmann Charles de Solier, Sieur de Morette, Kammerherr und Ratgeber Franz' I. und 1534 bis 1535 Gesandter in London; in dieser Zeit hat ihn Holbein gemalt.

TAFEL 25

FRANCIA, Francesco Raibolini, gen. Francia, geb. um 1450 in Bologna, gest. 1517 ebd. Anfangs als Goldschmied ausgebildet; als Maler wahrscheinlich Schüler des Francesco Cossa. Weitergebildet unter dem Einfluß Costas und Peruginos.

Kat.Nr. 48. Die Taufe Christi, bez. Francia Avrifex. Bon. F. 1509.

Pappelholz. 2,085 × 1,695.

Zuerst im Inventar Guarienti (vor 1753). Ein Bild gleichen Inhalts wird bei Vasari erwähnt.

TAFEL 24

RAFFAELLO SANTI, geb. 1483 in Urbino, gest. 1520 in Rom. Schüler seines Vaters Giovanni Santi und wahrscheinlich des Timoteo Viti in Urbino, Gehilfe des Perugino in Perugia. In Florenz seit 1504 unter dem Einfluß Lionardos und Fra Bartolommeos; bis 1508 in Urbino, Perugia und Florenz; seit 1508 hauptsächlich in Rom.

Kat.Nr. 95. Die Sixtinische Madonna.

Leinwand. 2,65 × 1,96.

1753/1754 durch den Abbate Giov. Batt. Bianconi für 20.000 Dukaten aus der Kirche San Sisto zu Piacenza, für deren Hochaltar Raffael es, nach Vasari, gemalt hat. Um 1515.

TAFEL 25

SARTO, Andrea del, eigentlich Andrea d'Agnolo di Francesco, geb. 1486 in Florenz, gest. 1551 ebd. Schüler des Piero di Cosimo; gebildet unter dem Einfluß von Fra Bartolommeo und Lionardo. Tätig in Florenz, 1518, 1519 in Frankreich.

Kat. Nr. 77. Abrahams Opfer, bez. mit dem Monogramm AA.

*Pappelholz. 2,13 × 1,59.
1746 aus der herzoglichen Galerie in Modena.*

TAFEL 26

FRANCIABIGIO, Francesco di Cristofano Bigi, gen. Franciabigio, geb. 1482 oder 1483 in Florenz, gest. 1525 ebd. Schüler des Marietto Albertinelli, später Gehilfe des Andrea del Sarto. Tätig meist in Florenz.

Kat. Nr. 75. Der Uriasbrief, bez. A. S. MDXXIII und mit dem Monogramm FRAC.

*Pappelholz. 0,86 × 1,72.
1750 aus der Sammlung des Marchese Suarez in Florenz. Ein Hauptbild des Meisters; auch durch Vasari beglaubigt. Links vorn badet Bathseba. Vom Altan seines Palastes blickt David herunter. In der Erdgeschosshalle David und Urias beim Mahl; rechts an der Treppe empfängt Urias den Brief, der ihn ins Verderben schickt.*

TAFEL 27 bis 29

CORREGGIO, Antonio Allegri da Correggio, geb. wahrscheinlich 1487 oder 1488, gest. 1554 in Correggio. Angeblich Schüler seines Oheims Lorenzo und des Francesco Bianchi-Ferrari; weitergebildet unter dem Einfluß Costas. Tätig in seiner Vaterstadt, seit 1518 hauptsächlich in Parma.

Kat. Nr. 150. Die Madonna des hl. Franziskus, bez. Antoius de Alegris. P.

*Pappelholz. 2,99 × 2,45.
1746 aus der herzoglichen Galerie in Modena. 1514/1515 für das Minoritenkloster San Francesco zu Correggio gemalt. – Links Franziskus und der hl. Antonius von Padua, rechts Johannes der Täufer und die hl. Katharina.*

Kat. Nr. 152. Die heilige Nacht.

*Pappelholz. 2,565 × 1,88.
1746 aus der herzoglichen Galerie in Modena. – 1522 in Auftrag gegeben für eine Kapelle in San Prospero in Reggio, aber erst 1530 ausgeführt und aufgestellt; seit 1640 in der Modeneser Galerie.*

Kat. Nr. 155. Die Madonna des hl. Georg.

*Pappelholz. 2,85 × 1,90.
1746 aus der herzogl. Galerie in Modena. – Zwischen 1530 und 1532 für die Kirche San Pietro Martire in Modena gemalt.*

TAFEL 30

CAVAZZOLA, Paolo Morando, gen. Cavazzola, geb. 1486 in Verona, gest. 1522 ebd. Schüler des Francesco Bonsignori und des Domenico Morone in Verona. Tätig in seiner Vaterstadt.

Kat. Nr. 201. Bildnis eines Herrn.

*Leinwand. 0,93 × 0,755.
1875 von R. Brooks in London; ehemals im Besitz der Familie degli Emili zu Verona.*

TAFEL 31

BARTOLOMMEO VENETO, Geburts- und Todesort unbekannt. Wahrscheinlich Schüler des Giovanni Bellini in Venedig; später in Cremona ansässig; 1506 bis 1508 tätig in Ferrara, später auch in Mailand und Bergamo. Bezeichnete Bilder zwischen 1502 und 1550.

Kat. Nr. 201 A. Salome.

*Pappelholz. 1,035 × 0,62.
1749 aus der Kaiserl. Galerie in Prag als „Leonardo da Vinci“.*

TAFEL 32

GIORGIONE, Giorgio da Castelfranco gen. Giorgione, geb. um 1478 in Castelfranco oder Veduggio, gest. 1510 in Venedig. Wahrscheinlich Schüler Giovanni Bellinis. Tätig meist in Venedig.

Kat. Nr. 185. Schlummernde Venus.

*Leinwand. 1,085 × 1,75.
Erworben 1697.*

TAFEL 33 bis 36

TIZIANO VECELLI (Vecellio), geb. angeblich 1477 zu Pieve di Cadore in den Friauler Alpen, gest. 1576 in Venedig. Wahrscheinlich Schüler Giovanni Bellinis, zeitweise gemeinsam arbeitend mit Giorgione. Tätig hauptsächlich in Venedig, 1511 in Padua, 1545 bis 1546 in Rom, 1548 und 1550 bis 1551 in Augsburg.

Kat. Nr. 168. Maria mit dem Kind und vier Heilige.

*Pappelholz. 1,38 × 1,91.
1747 durch Zanetti und Guarienti aus der Casa Grimani dei Servi in Venedig. – Jugendwerk, um 1512 bis 1515. Links Johannes der Täufer, rechts Magdalena mit der Salbenbüchse, Paulus mit dem Schwert und Hieronymus mit dem Kreuzifix.*

Kat. Nr. 169. Der Zinsgroschen (il Cristo della Moneta) bez. Ticianus F.

Pappelholz. 0,75 × 0,56.

1746 aus der herzogl. Galerie in Modena, wohin es Anfang des 17. Jahrh. von Ferrara aus gelangt war. Nach Vasari für eine Schranktüre im Palast des Herzogs Alfons I. gemalt, dessen Goldmünzen als Inschrift das Bibelwort führten: „Gebet Gott was Gottes ist und dem Kaiser was des Kaisers ist“. Während früher um 1508 angenommen wurde, setzt die neuere Forschung die Entstehung in die Zeit zwischen 1514 und 1516, wozu Vasaris Angabe „1514“ stimmt.

Kat. Nr. 170. Bildnis einer Dame in Weiß.

Leinwand. 1,02 × 0,86.

1746 aus der herzogl. Galerie in Modena, in die es Anfang des 17. Jahrh. aus Ferrara gelangt war. – Der Fahnenfächer in der rechten Hand wurde nach venezianischer Sitte von Neuermählten getragen. Die frühere Ansicht, daß die Dargestellte Tizians Tochter Lavinia sei, deren Heiratskontrakt 1555 datiert ist, wird von der neueren Forschung nicht aufrechterhalten, die Entstehung aber in diese Zeit verlegt.

Kat. Nr. 172. Bildnis eines Herrn mit einer Palme, bez. und datiert 1561.

Leinwand. 1,58 × 1,16.

Im Inventar Guarienti (vor 1753). Aus der Casa Marcello in Venedig. Der Dargestellte wird durch die Palme in seiner Hand und den Farbkasten auf der Fensterbrüstung als Angehöriger der Familie Palma gekennzeichnet; dem Alter nach nimmt man an, daß es Antonio Palma sei, der Neffe des Palma Vecchio und Vater des Palma Giovine.

TAFEL 57 und 58

Palma VECCHIO, Giacomo d'Antonio de Negretti (Nigretti), gen. Palma Vecchio, geb. um 1480 zu Serinalta bei Bergamo, gest. 1528 in Venedig. Schüler Giovanni Bellinis. Selbständig neben Giorgione und Tizian weiterentwickelt. Tätig zumeist in Venedig, wo er 1510 zuerst nachweisbar ist. 1524 in Bergamo.

Kat. Nr. 188. Maria mit dem Kind und zwei Heilige (Katharina und Johannes der Täufer).

Pappelholz. 0,67 × 0,975.

1749 durch Guarienti aus der Casa Pisano di San Stefano zu Venedig. – Aus der mittleren Zeit; vielleicht 1520 bis 1522.

Kat. Nr. 192. Jakob und Rahel.

Leinwand. 1,465 × 2,505

Im Inventar Guarienti (vor 1753) als „Giorgione“; erworben aus der Casa Malipiero in Venedig. – Die Datierung durch die Forschung schwankt: Spätzeit (1520 bis 1525), aber auch schon 1515.

TAFEL 59 bis 41

VERONESE, Paolo Caliari, gen. Veronese, geb. 1528 in Verona, gest. 1588 in Venedig. Schüler des Antonio Badile in Verona; weiterentwickelt unter dem Einfluß des Paolo Morando (Cavazzola) und nach der Übersiedlung nach Venedig (1555) unter dem der großen Venezianer.

Kat. Nr. 235. Christus in Emmaus.

Leinwand. 1,205 × 1,815.

1746 aus der herzogl. Galerie in Modena, in die es 1625 aus dem Besitz des Kardinals Alessandro d'Este gekommen war. Das Bild, das der Katalog unter den Werkstattarbeiten aufführt, wird von der neueren Veroneseforschung (D.v. Hadeln) als eigenhändige Arbeit des Meisters angesehen.

Kat. Nr. 226. Die Hochzeit zu Cana.

Leinwand. 2,07 × 4,57.

1746 aus der herzogl. Galerie zu Modena. Das Bild, zusammen mit dem folgenden und zwei weiteren von ähnlichem Umfang, die jetzt ebenfalls der Galerie gehören, wurde für den Palast der Familie Cuccina in Venedig (jetzt Pal. Papadopoli) gemalt und verblieb dort bis 1645. Dem Herzog Franz I. von Modena gelang erst nach längeren Verhandlungen die Erwerbung für seine Galerie. – Entstehungszeit, nach der neueren italienischen Forschung (G. Fiocco), um 1560.

Kat. Nr. 225. Die Anbetung der Könige.

Leinwand. 2,06 × 4,55.

Siehe Bemerkungen zum vorigen. – Entstanden um 1565.

TAFEL 42 bis 44

TINTORETTO, Jacopo Robusti, gen. il Tintoretto, geb. 1518 in Venedig, gest. 1594 ebd. Kurze Zeit Schüler Tizians; selbständig weiterentwickelt, tätig in Venedig.

Kat. Nr. 265. Musizierende Frauen.

Leinwand. 1,42 × 2,14.

Im Inventar Guarienti als „opera finita“ des T. aus der Galerie zu Prag. – Von einigen als Jugendwerk, von der neueren Forschung nicht als eigenhändig angesehen.

Kat. Nr. 269. Die Rettung der Arsinoë.

Leinwand. 1,53 × 2,51.

Zuerst im Inventar von 1754, wahrscheinlich aus der Kaiserl. Galerie in Prag stammend. – Um 1552 bis 1556 entstanden. Die Szene ist einer spätantiken Dichtung (in

französischer Bearbeitung des 13. Jahrh.) entnommen: Ein Ritter rettet die gefangene Geliebte und ihre Gefährtin aus dem Turmgefängnis am Meer, nachdem er ihnen eine Strickleiter hat zukommen lassen. Wegen der Enge des Fensters mußten sich die Damen entkleiden.

Kat. Nr. 266. Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Satan.

Leinwand, 3,18 × 2,20.

Zuerst im Inventar von 1754. – Die Darstellung knüpft an die Schilderung des apokalyptischen Weibes in der Offenbarung St. Johannis, Kap. 12.

TAFEL 45

RENI, Guido, geb. 1575 in Calvenzano bei Bologna, gest. 1642 in Bologna. Schüler des italienisierten Niederländers Calvaert, seit 1595 in der Carracci-Werkstatt. 1605 bis 1611 in Rom, dann in Bologna; 1620 in Neapel, wo er Werke Caravaggios studiert hat.

Kat. Nr. 524. Venus und Amor.

Leinwand, 1,36 × 1,745.

Wahrscheinlich 1731 durch Leplat erworben.

TAFEL 46

GUERCINO, Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, geb. 1591 zu Cento (zwischen Bologna und Ferrara), gest. 1666 in Bologna. Bildete sich im Anschluß an die Carracci; um 1617 in Bologna, 1621 bis 1625 in Rom, dann in Cento, ab 1642 in Bologna.

Kat. Nr. 556. Die Ekstase des hl. Franziskus.

Leinwand, 1,625 × 1,27.

1756 aus der Casa Ranuzzi in Bologna. – Frühwerk um 1620.

TAFEL 47

VALENTIN, gen. Valentin de Boulogne, geb. 1591 in Coulommier (Seine-et-Marne), gest. 1645 in Rom. Gebildet unter dem Einfluß der Schule Caravaggios, besonders des Manfredi.

Kat. Nr. 408. Die Falschspieler. Halbfiguren vor schwarzem Grund.

Leinwand, 0,945 × 1,37.

1749 aus der Kaiserl. Galerie in Prag. – Das Bild galt lange Zeit als ein Hauptwerk des Caravaggio.

TAFEL 48

FETI (Fetti) Domenico, geb. 1589 in Rom, gest. um 1624 in Venedig. Gebildet unter dem Einfluß Caravaggios und der Venezianer, bes. der Bassani. Um 1615 bis 1614 nach Mantua berufen als Hofmaler und Galerieinspektor; seit 1622 in Venedig.

Kat. Nr. 418. Das Gleichnis vom verlorenen Groschen. Pappelholz, 0,55 × 0,44.

1742 aus der Kaiserl. Galerie in Prag. – Wohl eines der früheren Parabelbilder.

TAFEL 49

STROZZI, Bernardo, gen. il Prete Genovese, geb. 1581 in Genua, gest. 1644 in Venedig; Tätig vor allem in Genua, wo er dem Kapuzinerkloster angehörte; floh 1630 und lebte dann als Weltgeistlicher in Venedig. Schüler des Pietro Sorri.

Kat. Nr. 658. Eine Cellospielerin.

Leinwand, 1,26 × 0,99.

1743 durch Algarotti aus der Casa Sagredo in Venedig.

TAFEL 50 und 51

RIBERA, Jusepe de, gen. Spagnoletto, geb. 1589 in Játiva (Provinz Valencia, Spanien), gest. 1652 in Neapel. Schüler des Ribalta zu Valencia, weiterentwickelt in Italien unter dem Einfluß Caravaggios. Seit 1616 in Neapel.

Kat. Nr. 682. Diogenes, bez. Jusepe de Ribera español. F. 1657.

Leinwand, 0,76 × 0,61.

Inventar 1722.

Kat. Nr. 685. Die hl. Agnes, bez. Jusepe de Ribera español. F. 1641.

Leinwand, 2,02 × 1,52.

1745 durch den spanischen Gesandten am Dresdner Hof.

TAFEL 52

ZURBARAN, Francisco de, geb. 1598 in Fuente de Cantos, gest. 1664 in Madrid. Schüler des Diego Perez de Villanueva zu Sevilla. Tätig in Madrid und Sevilla, wo er 1629 Stadtmaler wurde.

Kat. Nr. 696. Die Papstwahl durch den hl. Bonaventura.

Leinwand, 2,39 × 2,22.

1853 in London aus der Sammlung Louis-Philippe erworben. 1629 für die Kirche S. Bonaventura in Sevilla gemalt. Der Heilige erfährt durch den Engel den Namen des künftigen Papstes; auf dem Tisch die päpstliche Tiara, im Hintergrund die Kardinäle.

TAFEL 53 und 54

VELAZQUEZ, Diego Rodriguez de Silva y Velazquez, geb. 1599 in Sevilla, gest. 1660 in Madrid. Schüler des Francisco Herrera d.Ä. und des Francisco Pacheco in Sevilla. Seit 1625 Hofmaler Philipps IV. in Madrid. 1629 bis 1651 und 1649 bis 1651 in Italien.

Kat. Nr. 697. Bildnis eines Herrn, wahrscheinlich des kgl. Oberjägermeisters Juan Mateos.

Leinwand. 1,08 × 0,895.

1746 aus der herzogl. Galerie zu Modena als „Rubens“. Gemalt um 1631/1632.

Kat. Nr. 698. Brustbild eines alten Herrn.

Leinwand. 0,655 × 0,56.

1746 wie oben. – Das Bild wird etwa zehn Jahre später angesetzt als das vorige, der Dargestellte verschieden identifiziert.

TAFEL 55 und 56

MURILLO, Bartolomé, Estéban, geb. 1618 in Sevilla, gest. 1682 ebd. Schüler des Juan del Castillo; tätig hauptsächlich in seiner Vaterstadt.

Kat. Nr. 704. Der hl. Rodriguez.

Leinwand. 2,05 × 1,23.

1853 in London aus der Sammlung Louis-Philippe erworben. – Zwischen 1646 und 1655 gemalt für das Kloster S. Clara in Sevilla. – Der Heilige trägt am Hals die tödliche Wunde.

Kat. Nr. 705. Maria mit dem Kinde (sog. Madonna Leganés).

Leinwand. 1,66 × 1,15.

1755 aus Pariser Privatbesitz. – Um 1670 entstanden; die Madonna ist vermutlich ein Porträt der Doña María Leganés.

TAFEL 57 bis 61

RUBENS, Peter Paul, geb. 1577 in Siegen, gest. 1640 Antwerpen. Schüler des Landschafters Tobias Verhaegt, des Adam van Noort und des Otho van Veen in Antwerpen. 1598 Meister daselbst. 1600 bis 1608 tätig in Italien im Dienste des Herzogs Vincenzo Gonzaga in Mantua, Florenz, Rom und Genua, sowie 1605 in besonderer Mission in Spanien. Seit Ende 1608 in Antwerpen, Haupt einer großen Werkstatt. 1620 umfangreiche dekorative Arbeiten für die Jesuitenkirche, 1622 in Paris für Maria Medici im Luxemburg-Palast. Als diplomatischer Unterhändler Aufenthalte in Madrid und London 1628 bis 1650.

Kat. Nr. 955. Der hl. Hieronymus.

Leinwand. 2,36 × 1,63.

1746 aus der herzogl. Galerie zu Modena. – Gemalt um 1615.

Kat. Nr. 962A. Dianas Heimkehr von der Jagd.

Leinwand. 1,765 × 1,82.

1710 aus Antwerpen. – Um 1615. Die Figuren ganz von Rubens' Hand, die Tiere und Früchte von Snyders.

Kat. Nr. 962. Die Wildschweinjagd.

Eichenholz. 1,37 × 1,685.

1749 für 800 Gulden aus der Kaiserl. Galerie in Prag. – Um 1620.

Kat. Nr. 962C. Merkur und Argus.

Eichenholz. 0,63 × 0,875.

1742 aus Paris. – Um 1635 bis 1638. – Um die eifersüchtige Juno zu täuschen, ist die schöne Io, die Geliebte Jupiters, in eine Kuh verwandelt und dem Argus zur Bewachung übergeben worden. Merkur, im Dienste Jupiters, schläfert ihn durch Flötenspiel ein, um ihn dann zu töten.

Kat. Nr. 965. Bathseba am Springbrunnen erhält den Brief Davids.

Eichenholz. 1,75 × 1,26.

1749 für 6600 Livres aus Paris. – Spätwerk um 1635.

TAFEL 62 bis 66

DYCK, Anton van, geb. 1599 Antwerpen, gest. 1641 London. Zuerst Schüler des Feinmalers Hendrik van Balen, dann Gehilfe des Rubens, auch noch nachdem er 1618 Meister geworden. 1620/1621 in London; 1621 bis 1627 in Italien, meistens in Genua, sowie in Rom, Florenz, Venedig und Sizilien, 1627 bis 1632 in Antwerpen, mit kurzer Unterbrechung (1627 bis 1628) in Holland. Seit 1632 hauptsächlich in London, Hofmaler Karls I. und bevorzugter Porträtist der Aristokratie. 1654/1655 nochmals in Belgien und in seinem letzten Lebensjahr in Paris.

Kat. Nr. 1024. Der hl. Hieronymus.

Leinwand. 1,95 × 2,155.

Inventar Guarienti. – Hauptwerk der frühen Zeit.

Kat. Nr. 1025D. Bildnis einer Dame mit goldenen Brustschnüren.

Eichenholz. 1,03 × 0,735.

Nach 1742 aus Paris.

Kat. Nr. 1026. Bildnis eines geharnischten Feldherrn mit roter Armbinde.

Leinwand. 0,90 × 0,70.

1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux.

Kat. Nr. 1052. Bildnis des Thomas Parr.

Leinwand auf Eichenholz; oval. 0,645 × 0,52.

Vor 1754 durch den Maler Rigaud aus Paris. – Der Dargestellte lebte nach seiner Grabinschrift in Westminster Abbey von 1483 bis 1635; eine Inschrift auf der Rückseite des Bildes berichtet von seinem Leben und von der Geschichte des Gemäldes.

Kat. Nr. 1053. Die Kinder Karls I. von England.

Leinwand. 1,31 × 1,51.

1744 aus Paris. – Replik von dem genau übereinstimmenden Bild in Windsor-Castle, das 1635 gemalt sein muß.

TAFEL 67

JORDAENS, Jacob, geb. 1595 in Antwerpen, gest. 1678 ebd. Schüler und Schwiegersohn des Adam van Noort; weitergebildet unter dem Einfluß des Rubens und des Caravaggio.

Kat. Nr. 1010. Diogenes auf dem Markt, mit der Laterne Menschen suchend.

Leinwand. 2,33 × 3,495.

1742 aus Paris.

TAFEL 68

WILDENS, Jan, geb. 1586 in Antwerpen, gest. 1653 ebd. Schüler des Peter Verhulst Floriszoon. 1613 bis 1618 in Italien; seit 1624 Mitarbeiter des Rubens, vor allem für die Ausführung der Landschaftshintergründe.

Kat. Nr. 1155. Winterlandschaft mit einem Jäger, bez. Jan Wildens fecit 1624.

Leinwand 1,94 × 2,92.

Inventar 1722.

TAFEL 69

SNYDERS, Frans, geb. 1579 in Antwerpen, gest. 1657 ebd. Schüler des jüngeren Pieter Brueghel und des Hendrik van Balen. 1608 bis 1609 in Italien. Als Tier- und Stillebenmaler sowohl selbständig wie auch häufig Mitarbeiter des Rubens.

Kat. Nr. 1191. Großes Stilleben mit der Dame und dem Papagei, bez. F. Snyders. fecit.

Leinwand. 1,54 × 2,37.

1743 aus Paris.

TAFEL 70

FYT, Jan, geb. 1611 in Antwerpen, gest. 1661 ebd. Schüler des Frans Snyders. 1653 und 1654 in Paris, dann in Italien; arbeitete meistens in Antwerpen.

Kat. Nr. 1211. Großer Hund, Zwerg und Knabe, bez. Joannes Fyt. 1652.

Leinwand. 1,38 × 2,035.

1874 aus dem Londoner Kunsthandel. – Die Figuren stammen von Erasmus Quellinus (1607 bis 1678).

TAFEL 71 bis 76

REMBRANDT Harmensz. van Rijn, geb. 1606 in Leiden, gest. 1669 in Amsterdam. Schüler des Jacob van

Swanenburgh in Leiden und des Pieter Lastman in Amsterdam. Tätig in Leiden bis 1631, von da an in Amsterdam.

Kat. Nr. 1556. Saskia van Uijlenburgh als junges Mädchen, bez. Rembrandt. f. 1635.

Eichenholz. 0,525 × 0,445.

Zuerst im Katalog von 1817. Provenienz nicht festgestellt.

Kat. Nr. 1559. Selbstbildnis mit Saskia, bez. Rembrandt f.

Leinwand. 1,61 × 1,31.

Nach 1751 aus Paris.

Kat. Nr. 1562. Saskia mit der roten Blume, bez. Rembrandt. f. 1641.

Eichenholz. 0,985 × 0,825.

1742 aus der Sammlung Azaïsson in Paris.

Kat. Nr. 1560. Simson, an der Hochzeitstafel das Rätsel aufgebend, bez. Rembrandt. f. 1638.

Leinwand. 1,265 × 1,755.

Inventar 1722.

Siehe Buch der Richter, Kap. 14, Vers 10 bis 12.

Kat. Nr. 1565. Das Opfer des Manoah, bez. Rembrandt f. 1641.

Leinwand. 2,42 × 2,83.

Im Inventar Guarienti als „opera delle sue piu insigni“.

– Buch der Richter, Kap. 13, Vers 20.

Kat. Nr. 1567. Bildnis eines bärtigen Alten, bez. Rembrandt. f. 1654.

Lindenholz. 1,02 × 0,78.

Entweder 1742 aus Paris oder schon früher aus Polen.

TAFEL 77

BOL, Ferdinand, geb. 1616 in Dordrecht, gest. 1680 in Amsterdam, wo er seit 1640 ansässig war. Schüler Rembrandts.

Kat. Nr. 1604. Jakobs Traum von der Himmelsleiter, bez. F. Bol. fecit.

Leinwand. 1,285 × 0,97.

Inventar 1722.

TAFEL 78

GELDER, Aert de, geb. 1645 in Dordrecht, gest. 1727 ebd. Schüler Rembrandts 1660 bis 1667.

Kat. Nr. 1791. Die Ausstellung Christi, bez. Ad Gelder. f. 1671.

Leinwand. 1,52 × 1,91.

1743 aus einer Haager Privatsammlung. – Entstanden im Anschluß an eine Radierung Rembrandts von 1655.

TAFEL 79

HALS d. A., Frans, geb. 1580 oder 1581 in Mecheln, gest. 1666 in Haarlem. Von Haarlemer Eltern stammend, seit 1604 wohnhaft in Haarlem. Schüler des Karel van Mander.

Kat. Nr. 1559. Bildnis eines jungen Mannes in schwarzem Rock.

Eichenholz. 0,245 × 0,20.

1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux. – Aus der mittleren Zeit des Meisters.

TAFEL 80 und 81

VERMEER (van der Meer) van Delft, Jan, geb. 1632 in Delft, gest. 1675 ebd. Schüler des Carel Fabritius.

Kat. Nr. 1535. Balkonszene (Bei der Kupplerin), bez. J. V. Meer. 1656.

Leinwand. 1,43 × 1,30.

1741 aus der Sammlung Wallenstein in Dux. – Frühes Hauptwerk des Meisters.

Kat. Nr. 1556. Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster.

Leinwand. 0,83 × 0,645.

1742 aus Paris. – Galt im 18. Jahrh. als „Rembrandt“.

TAFEL 82 bis 84

TERBORCH, Gerard, geb. 1617 in Zwolle, gest. 1681 in Deventer. Schüler zuerst seines Vaters, dann des P. Molijn in Haarlem, weitergebildet unter dem Einfluß des Frans Hals; nach längerem Aufenthalt in verschiedenen Ländern – England, Rom, Münster i. W., Spanien – 1650 bis 1654 in Zwolle, seit 1655 in Deventer.

Kat. Nr. 1829. Der briefschreibende Offizier, bez. m. d. Monogramm GTB.

Leinwand. 0,515 × 0,385.

Inventar Guarienti (vor 1752). – Wird als frühes Bild angesprochen.

Kat. Nr. 1850. Dame, die sich die Hände wäscht, bez. G. T. Borch.

Eichenholz. 0,53 × 0,43. – Inventar 1722 (durch Wackerbarth).

Kat. Nr. 1851. Die Lautenspielerin, bez. m. d. Monogramm GTB.

Eichenholz. 0,365 × 0,31.

Inventar 1722 (als „Metsu“).

TAFEL 85

METSU, Gabriel, geb. 1629 oder 1630 in Leiden, gest.

1667 in Amsterdam. Schüler des Gerard Dou in Leiden, dann unter dem Einfluß Rembrandts in Amsterdam, wo er seit 1650 tätig ist.

Kat. Nr. 1753. Der Geflügelverkäufer, bez. G. Metsu 1662.

Eichenholz. 0,615 × 0,455.

Inventar 1722.

TAFEL 86 und 87

OSTADE, Adriaen van, geb. 1610 zu Haarlem, gest. 1685 ebd. Schüler des Frans Hals, seit 1640 unter Rembrandts Einfluß.

Kat. Nr. 1597. Der Maler in seiner Werkstatt, bez. Av. Ostade 1663.

Eichenholz. 0,38 × 0,355.

1754 aus Paris.

Kat. Nr. 1598. Zwei schmausende Bauern, bez. Av. Ostade 1663.

Eichenholz. 0,305 × 0,26.

Inventar 1722.

TAFEL 88

BROUWER, Adriaen, geb. 1605 oder 1606 in Flandern (Oudenaerde), gest. 1658 in Antwerpen. Schüler des Frans Hals in Haarlem; 1625 bis 1627 in Amsterdam und Haarlem, seit 1631 in Antwerpen.

Kat. Nr. 1059. Bauernschlagerei beim Kartenspiel.

Eichenholz. 0,265 × 0,345.

Zuerst im Katalog 1817.

TAFEL 89

TENIERS d. J., David, geb. 1610 in Antwerpen, gest. 1690 in Brüssel. Schüler seines Vaters; Einfluß von Rubens und seit 1652 Mitglied der Antwerpener Gilde; tätig hier und seit 1651 in Brüssel.

Kat. Nr. 1085. Große Dorfkirch mit dem tanzenden Paar, bez. D. Teniers.

Leinwand. 1,42 × 1,785.

1746 aus der Sammlung Araignon in Paris. – Aus der späteren Zeit.

TAFEL 90 und 91

RUISDAEL, Jacob van, geb. 1628 oder 1629 in Haarlem, gest. 1682 ebd. Schüler seines Oheims Salomon Ruisdael. 1648 Mitglied der Haarlemer Gilde; 1657 bis 1681 in Amsterdam.

Kat. Nr. 1492. Die Jagd, bez. J. v. Ruisdael.

Leinwand. 1,075 × 1,47.

Inventar 1754. – Die Tiere vermutlich von Adriaen van de Velde.

Kat. Nr. 1502. Der Judenkirchhof, bez. J v Ruisdael.
Leinwand. 0,84 × 0,95.
Inventar 1754.

TAFEL 92

HOBBEEMA, Meindert, geb. 1658 in Amsterdam, gest. 1709 ebd. Schüler und Freund des Jacob van Ruisdael.

Kat. Nr. 1664A. Die Wassermühle, bez. M Hobbema.
Eichenholz. 0,595 × 0,845.
1899 in München aus der Versteigerung der ehemaligen Dresdner Sammlung Schubart erworben. – Ein Hauptwerk des Meisters.

TAFEL 93

GOIJEN, Jan van, geb. 1596 in Leiden, gest. 1656 im Haag. Schüler des Esaias van de Velde; tätig bis 1651 in Leiden, seit 1654 im Haag nachweisbar.

Kat. Nr. 1538 A. Ein Ziehbrunnen neben Bauernhütten, bez. VG und 1635.
Eichenholz. 0,55 × 0,80.
Inventar 1754.

TAFEL 94

KONINCK, Philips, geb. 1619 in Amsterdam, gest. 1688 ebd. Schüler seines Bruders Jacob und Rembrandts. Außer einem Aufenthalt in Rotterdam (1640/1641) tätig in Amsterdam.

Kat. Nr. 1612A. Holländische Flachlandschaft.
Leinwand. 1,22 × 1,65.
1905 aus dem Londoner Kunsthandel.

TAFEL 95

OSTADE, Isack van, geb. 1621 in Haarlem, gest. 1649 ebd. Schüler seines Bruders Adriaen.

Kat. Nr. 1491. Belustigung auf dem Eise, bez. Isack van Ostade.
Eichenholz. 0,335 × 0,595.
1754 aus Paris.

TAFEL 96

NEER, Aert van der, geb. 1605 in Amsterdam, gest. 1677 ebd.

Kat. Nr. 1552. Mondschein am Flusse vor der Stadt, bez. AVDN.
Eichenholz. 0,46 × 0,70.
Inventar 1754

TAFEL 97

POTTER, Paulus, geb. 1625 zu Enkhuizen, gest. 1654 in Amsterdam. Schüler seines Vaters Pieter P. in Amsterdam und des Jacob de Wet in Haarlem. Tätig in Delft, im Haag und in Amsterdam.

Kat. Nr. 1630. Ruhende Herde, bez. Paulus Potter.
f: 1652.

Eichenholz. 0,355 × 0,465.
Inventar 1722.

TAFEL 98

WOUWERMAN, Philips, geb. 1619 zu Haarlem, gest. 1668 ebd. Schüler seines Vaters und des Jan Wijnants; beeinflusst durch Pieter van Laer.

Kat. Nr. 1430. Aufbruch zur Falkenjagd.

Leinwand. 0,805 × 1,02.
Schon 1707 aus der Kunstammer.

TAFEL 99

HEEM, Jan Davidsz. de, geb. 1606 in Utrecht, gest. im Winter 1683/1684 in Antwerpen. Schüler seines Vaters David d. H. – Tätig in Leiden, Utrecht und besonders in Antwerpen.

Kat. Nr. 1261. Großes Stilleben mit dem Vogelnest, bez. J. D. De Heem. fecit.

Leinwand. 0,89 × 0,72.
1709 aus Antwerpen.

TAFEL 100

HEDA, Willem Claesz., geb. 1594 in Haarlem, gest. nach 1679 ebd., wo er von 1651 bis 1678 nachweisbar ist.

Kat. Nr. 1571. Ein Frühstückstisch mit einer Brombeerpastete, bez. Heda 1651.

Eichenholz. 0,54 × 0,82.
1875 aus dem Kunsthandel in Amsterdam. – Ein Hauptbild des Meisters.

TAFEL 101

BEIJEREN, Abraham van, geb. 1620 oder 1621 im Haag, gest. nach 1675 zu Alkmaar. – Tätig im Haag, in Delft und Amsterdam.

Kat. Nr. 1540. Eine Fischbank, bez. AVB F.

Leinwand. 1,25 × 1,53.
Mitte des 19. Jahrh. aus Erfurt.

TAFEL 102 und 103

POUSSIN, Nicolas, geb. 1595 zu Villers bei Les Andelys in der Normandie, gest. 1665 in Rom. – Schüler kleinerer Meister in Paris und weitergebildet in Rom.

hauptsächlich durch das Studium Raffaels, Tizians und der Antike. – Tätig in Paris 1618 bis 1623 und 1640 bis 1642, meistens aber in Rom.

Kat. Nr. 721. Ruhende Venus, von Hirten belauscht.

Leinwand. 0,71 × 0,96.

Inventar 1722. – Aus der frühen römischen Zeit, 1630/1631.

Kat. Nr. 719. Das Reich der Flora (auch „Metamorphose der Pflanzen“ genannt).

Leinwand. 1,31 × 1,81.

Inventar 1722. – Gemalt um 1638 bis 1640.

TAFEL 104 und 105

CLAUDE LORRAIN, eigentlich Claude Gellée, gen. Lorrain, geb. 1600 in Chamagne (Lothringen), gest. 1682 in Rom. – Schüler des Agostino Tassi zu Rom, weitergebildet unter dem Einfluß der Landschaftsmalerei des Paul Brill, Adam Elsheimer, Annibale Carracci und Poussin. – Tätig in Neapel und Nancy, seit 1627 dauernd in Rom.

Kat. Nr. 750. Landschaft mit der Flucht nach Ägypten, bez. *Clavde ivef* (d. i. invenit et fecit), Roma 1647.

Leinwand. 1,02 × 1,34.

Inventar 1754; stammt aus Pariser Privatbesitz.

Kat. Nr. 751. Küstenlandschaft mit Acis und Galatea, bez. *Clavde Gelee ivef*, Roma 1657.

Leinwand. 1,00 × 1,35.

Inventar 1754. – Nach Ovids Metamorphosen, XIII, Vers 738 bis 897. Die Nereide Galatea, deren Muschelwagen links am Strande liegt, besucht ihren Geliebten, den Flußgott Acis; rechts oben auf halber Höhe der eifersüchtige Zyklop Polyphem.

TAFEL 106 und 107

WATTEAU, Antoine, geb. 1684 in Valenciennes, gest. 1721 in Nogent bei Vincennes. – Schüler des Claude Gillot und des Claude Audran in Paris, entwickelte hier seine Malweise unter dem Eindruck der Werke von Rubens, Tizian und Veronese.

Kat. Nr. 781. Gesellige Unterhaltung im Freien.

Leinwand. 0,60 × 0,75.

Inventar Guarienti. – Gemalt zwischen 1716 und 1719.

Kat. Nr. 782. Das Liebesfest.

Leinwand. 0,61 × 0,75.

Inventar Guarienti. – Wie das vorige, sein Gegenstück, gemalt zwischen 1716 und 1719.

TAFEL 108

LANCRET, Nicolas, geb. 1690 in Paris, gest. 1745 ebd. Schüler des Claude Gillot, Nachahmer Watteaus.

Kat. Nr. 784. Tanzbelustigung im Schloßpark.

Leinwand. 2,07 × 2,07.

Inventar Guarienti.

TAFEL 109 und 110

LIOTARD, Jean-Etienne, geb. 1702 zu Genf, gest. 1789 ebd. Schüler von Massé und Le Moine in Paris. – Seine Tätigkeit war international; sie erstreckte sich auf Paris, Genf, Rom, Venedig, Neapel, Konstantinopel, Wien, London u. a.

Pastell 161. Das Schokoladenmädchen.

Pastell auf Pergament. 0,825 × 0,525.

1745 aus Venedig durch Algarotti.

Pastell 162. Die schöne Leserin.

Pastell auf Pergament. 0,375 × 0,305.

Katalog von 1765. – Nichte des Künstlers, 1746 gemalt.

TAFEL 111

LA TOUR, Maurice Quentin de, geb. 1704 in St. Quentin, gest. 1788 ebd. – Tätig in Paris.

Pastell 165. Bildnis der Prinzessin Maria Josepha, Dauphine (Kronprinzessin) von Frankreich.

Pastell auf Papier. 0,605 × 0,495.

Katalog von 1765. – 1750 gemalt. Wiederholung des für den Dauphin gemalten Pastells (heute im Louvre).

TAFEL 112

CARRIERA, Rosalba, geb. 1675 in Venedig, gest. 1757 ebd. Schülerin des Guiseppe Diamantini und Antonio Balestra. Tätig in Venedig, Paris, Wien.

Die Galerie besaß 157 Pastellbilder von ihr, die sämtlich schon im Katalog von 1765 verzeichnet sind.

Pastell 8. Der Dichter Metastasio.

Papier. 0,32 × 0,255.

1730 in Wien gemalt.

TAFEL 115

TIEPOLO, Giovanni Battista, geb. 1696 in Venedig, gest. 1770 in Madrid. Schüler des Gregorio Lazzarini in Venedig und weitergebildet unter dem Einfluß des Piazzetta. – Tätig in Venedig, Mailand und seit 1762 in Madrid; in Deutschland berühmt durch seine Malereien im Treppenhaus der bischöflichen Residenz zu Würzburg (1750 bis 1755).

Kat. Nr. 580B. Der Triumph der Amphitrite.

Leinwand. 2,13 × 4,42.

Erworben 1927 im Berliner Kunsthandel. – Um 1740 für das Treppenhaus eines venezianischen Palastes gemalt.

TAFEL 114

CANALETTO, Giovanni Antonio da Canal, gen. Canaletto, geb. 1697 in Venedig, gest. 1768 ebd. Tätig hauptsächlich in Venedig, auch in Rom und London. Kat. Nr. 582. San Giovanni e Paolo in Venedig. *Leinwand. 1,25 × 1,65.*
Inventar 1754.

TAFEL 115 und 116

BELLOTTO, Bernardo, gen. Canaletto (nach seinem Onkel Antonio C.), geb. 1720 in Venedig, gest. 1780 in Warschau. Schüler seines Onkels. Tätig in Italien, Wien, Warschau, Petersburg, sowie in Dresden 1747 bis 1758 und in den 60er Jahren; hier 1764 bis 1768 Mitglied der Akademie.

Kat. Nr. 606. Blick auf Augustusbrücke und Hofkirche in Dresden, bez. 1748.

Leinwand. 1,33 × 2,37.
Inventar 1754.

Kat. Nr. 614. Der Altmarkt zu Dresden von der Schloßstraße aus.

Leinwand. 1,37 × 2,38.
Inventar 1754. - 1751 gemalt.

TAFEL 117

MENGS, Anton Raphael, geb. 1728 in Außig, gest. 1779 in Rom. Sohn und Schüler des Ismael Mengs.

Hofmaler in Dresden seit 1745; seit 1752 in Italien, später in Madrid.

Pastell 167. Selbstbildnis im roten Mantel.

Papier. 0,55 × 0,42.

Katalog von 1765. - 1744 gemalt.

TAFEL 118

KAUFFMANN, Angelica, geb. 1741 in Chur, gest. 1807 in Rom. Schülerin ihres Vaters. 1766 bis 1781 in London; später in Rom.

Kat. Nr. 2182. Weibliches Bildnis als Vestalin, bez. Angelica Kauffm. ... Pinx.

Leinwand. 0,915 × 0,715. - 1782 erworben.

TAFEL 119 und 120

GRAFF, Anton, geb. 1736 in Winterthur, gest. 1815 in Dresden, seit 1766 in Dresden.

Kat. Nr. 47, 26. Dame in Blau.

Leinwand. 0,74 × 0,56.

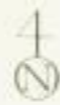
Angekauft 1947 aus Dresdner Privatbesitz.

Kat. Nr. 2167. Selbstbildnis im Alter von 58 Jahren.

Leinwand. 1,68 × 1,055.

Katalog 1835. - In der Akademieausstellung von 1795.

Die Fotoaufnahmen der Tafeln und des Schutzumschlages nach den Originalen stellte der Fotograf Heinrich Loew, Leipzig, her. Der VEB Graphische Werkstätten und die Fa. Sinsel & Co, beide Leipzig, sowie Fa. Förster & Borries, Zwickau/Sa., fertigten danach die Schwarz-Weiß-Ätzungen. Farbätzungen übernahmen VEB Graphische Werkstätten, VEB Reprocolor und Sinsel & Co. (Schutzumschlag). Satz und Druck des Textteiles wurden vom VEB Offizin Andersen Nexö, Leipzig, ausgeführt. Drucke der Tafeln 1-68 und des Schutzumschlages Fa. Förster & Borries. Druck der Tafeln 69-120 Fa. Fr. Richter, Leipzig. Die typographische Gestaltung besorgte Horst Erich Wolter, Leipzig. Einband und Schutzumschlag gestaltete der Graphiker Günter Junge, Berlin. Das Papier ist ein Erzeugnis des VEB Papierfabrik Dreierwerden. Die buchbinderische Arbeit übernahm die Leipziger Großbuchbinderei.



Dieses Buch wurde als eines der schönsten Bücher
des Jahres 1956 ausgezeichnet

2. ergänzte Auflage

1957

Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany

VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag · Leipzig

Veröffentlicht unter Lizenz-Nr. 460 · 350/18/57

19. 04. 76

- 5. Aug. 1986

19. Aug. 1986

Geschenk von:		Preis: 43-
AK-Hinw. 195630.4° 393		
Fach 1 B. K. W. 1 S. H. S. H.		
Bio K	Bild K /	
SWK Gemäldegalerie in Dresden (Museum des 15. - 18. Jhs) X		
Mag.-Stdnr. 30.4° 393	X X	ZU: 393
ABGHL Sonder-Aufst.	Ausl.-V. /	ZU:

11/0774 - JI 3358 20 132

