

Ostmauer des Virgildomes auf eine solche zurückzuführen (vgl. Vorbericht 1957, S. 277).

Rechnen wir alle Hauptbauperioden des Domes und die römischen Kulturschichten zusammen, so kommen wir insgesamt auf 14 Straten. Daß es gelang, diesen verwickelten Baubefund in der verhältnismäßig kurzen zur Verfügung stehenden Zeit zu analysieren, verdanke ich dem freudigen Einsatz jedes am Werk beteiligten Forschers und Arbeiters.

Hermann Vettters

## MEISTERWERKE AUS BADEN-WÜRTTEMBERGISCHEM PRIVATBESITZ

(Mit 2 Abbildungen)

Die Württembergische Staatgalerie in Stuttgart hat aus Anlaß der Wiedereröffnung eines guten Teiles ihrer Räumlichkeiten einen lange gehegten Wunsch verwirklichen können: In einer unter hohen Auspizien stehenden Ausstellung bietet sie alte Malerei aus dem Privatbesitz des Landes dar. Dieses oft aufgegriffene, so reizvolle wie für die Forschung förderliche Thema ist in stattlichem Umfang inszeniert worden. Der Katalog zählt 227 Nummern – das mittelalterliche Hausbuch als einziges, wunderbares Zeugnis der Graphik und wenige, höchst qualitätvolle, einer Belebung des Gesamteindrucks dienende Plastiken, darunter Multscher und Feuchtmayer, eingezeichnet.

Man hat sich eine zeitliche Grenze gesteckt, neben der Moderne das 19. Jahrhundert ausgeschlossen, sonst aber weder landschaftliche noch nationale Akzente besonders zur Geltung gebracht und dadurch der Ausstellung ihre Vielfalt gesichert. Daß die altdeutsche Malerei durch Quantität und Qualität hervorrage würde, mußte man angesichts des Charakters einzelner großer Sammlungen (Donaueschingen, Sigmaringen) erwarten. Dem Gedanken, man hätte sich fürs erste, zugunsten der historischen Dichtigkeit, auf diesen Bereich beschränken sollen, werden, so sehr er sich stellen mag, manche Gründe entgegenzuhalten gewesen sein.

Zwar deuten sich auch in diesem Rahmen gewisse Zusammenhänge an. So, wenn der Altar von Scharenstetten (dessen Außenseite offenbar in weitestem Maße übermalt ist), neben dem Marientod des Meisters von Schloß Lichtenstein dessen öfters betonten Zusammenhang mit dem Multscherkreis (s. etwa Karl Öttinger, Hans von Tübingen und seine Schule, 1938, p. 62 ff.) nachdrücklich unterstreicht. So, wenn in der Gegenüberstellung zweier dem Faber von Kreuznach gegebener Porträts neben der Unvereinbarkeit in diesem Falle der problematische Charakter des unter seinem Namen gesammelten Oeuvres überhaupt ins Bewußtsein rückt (s. Abb. 2). Insgesamt aber wird das Urteil des Besuchers sich durchaus auf das einzelne Werk richten.

Vieles, gerade unter den altdeutschen Bildern, ist bekannt und hat längst seinen festen Platz in der Kunstgeschichte; es erübrigt sich, auf die Donaueschinger Grisailen Grünewalds, auf den herrlichen Wildensteiner Altar des Meisters von Meßkirch, auf das reizvoll derbe Ecce Homo des Mair von Landshut oder die Salemer Flügelbilder des Bernhard Strigel (bes. die Verkündigung ein schönes Zeugnis

für die Größe, die dieser Meister erreichen konnte) einzugehen. In einzelnen Fällen hat man sich auf die juristische Formel, daß kirchlicher Besitz als Privateigentum gilt, berufen, um die Ausstellung zu bereichern. So ist hier die immer wieder faszinierende malerische Feinheit (um von der Kraft der Schilderung einmal zu schweigen) in Lucas Mosers Tiefenbronner Altar besser noch, als es sonst immer möglich ist, zu genießen.

Den eigentlichen Reiz aber, den man mit der Definition einer Ausstellung von Privatbesitz verbindet, bilden jene Werke, die, wenig bekannt, schwer zugänglich, neu beheimatet oder aber als völlige Neuentdeckung, nun ans Licht getreten sind. Vieles konnte hier zusammengetragen werden und gibt dem Ganzen – trotz mancher Problematik – seine Bedeutung.

Der stattliche Katalog, der mit großer Ausführlichkeit gearbeitet ist, bietet einen guten Teil dieser Werke auch in Reproduktionen (insgesamt 97 Tafeln). Daß er vielfach auf eine eigene kritische Stellungnahme verzichtet und manches Bild unter seinem „Handelsnamen“ aufführt, mag als Rücksicht auf den Leihgeber begreiflich sein. Bedauern freilich muß der Benutzer, daß man überdies, entgegen allgemeinem Brauch (vgl. z. B. Kat. d. Ausstellg. Franse tekeningen uit amerikaanse collecties, Rotterdam, Museum Boymans 1958) generell darauf verzichtet hat, die gewissenhaft registrierten Meinungen der Experten quellenmäßig zu definieren. So hat er keinerlei bibliographische Hilfe, und jede Differenzierung zwischen einer (mündlichen oder schriftlichen) Äußerung, einer Expertise und einer Publikation und kritischen Diskussion ist für's erste unerkennbar.

Unter den altdeutschen Bildern wird man, neben zwei von Buchner überzeugend dem Meister der Darmstädter Passion zugeschriebenen Fragmenten (Joh. d. Täufer und König David) die Marter der hl. Felicitas von Barthel Bruyn, ein zartes, charakteristisches Frühwerk des Künstlers, nennen (im Gesamtverzeichnis, Köln 1955, unter Nr. 262 ohne Besitzerangabe; bisher nur an entlegener Stelle abgeb.; Kat. Taf. 22).

Mit Recht ist (etwa in Hinblick auf die Figur des Gekreuzigten) das sehr qualitätsvolle Motivbild des Truchsessens Georg v. Waldburg im Katalog in die Nähe Schäufoleins versetzt, doch wird man sich zugleich, angesichts des warmen Farbklangs und der verhaltenen Stimmung an manche späten Werke Strigels erinnern dürfen. Von diesem selbst ist in der Ausstellung ein bisher ungenanntes Bild der Geburt Mariä ans Licht getreten (Nr. 199), ein Werk, das sich in jeder Hinsicht zwingend in das späte Schaffen des Memmingers einordnen läßt. Ja, die Verbindung mit den Maihinger Tafeln ist so eng (vgl. das ikonographische Programm, Einzelheiten wie die Spruchtafeln mitsamt der Form ihres Textes, das Vorhangmotiv in unserem Bild und in der Verkündigung an Anna), daß die Frage nach einem gegenständlichen Zusammenhang – trotz der Verschiedenheit der Maße – wohl näher zu untersuchen wäre.

Eine bisher unbeschriebene Verkündigung wird im Katalog (Nr. 117, ohne Abb.) dem Meister WS mit dem Malteserkreuz gegeben. Tatsächlich weisen charakteristische Züge auf das Schaffen dieses Malers: die ungewöhnlich lichte Farbigkeit, die Typen-

bildung und endlich die Raumanlage – hinter ansteigender Vorderbühne im Mauer-  
rahmen die flächenhaft sich staffelnde Landschaft. Eine Tafel in der Stifftgalerie zu  
Einsiedeln (ORh. Kst. 1930, Taf. 31, 2: dat. 1520) gibt das Thema in verwandter  
Form, doch scheint die neue Fassung die reifere zu sein.

Unter den Porträts ragt neben Michael Ostendorfer (Nr. 47) das Bildnis der Phi-  
lippine Welser von Seisenegger hervor. Ein offensichtlich einwandfrei signiertes und  
(1512) datiertes weibliches Bildnis von Hans Burgkmair d. Ä., das in der Literatur  
zwar Erwähnung (K. Feuchtmayr, Das Malerwerk H. B.'s, 1931, Nr. 19), niemals  
aber rechte Aufmerksamkeit gefunden hat, wird im Katalog zum erstenmal abgebil-  
det (Taf. 18). Die Erhaltung scheint nicht mehr gut zu sein, Kleid und Hintergrund  
wirken übermalt, der Blick hat durch eine starre Retuschierung der Pupillen verloren.  
Dennoch bewahrt das Bild in der Herbeheit seiner Auffassung, in der Malerei von  
Kopf und Hand genug Charakteristisches und Eindrucksvolles, um für unsere Vor-  
stellung des Porträtisten Burgkmair eine Bereicherung zu sein.

Die beiden Werke von Cranach wirken demgegenüber wenig überzeugend. Die  
alte Meinung über den Feilitzschaltar (Friedländer/Rosenberg, unter Kat. Nr. 37)  
besteht offenbar zu Recht. Nur das Stifterporträt läßt u. E. an den Meister denken, die  
übrigen Figuren sind nach Ausdruck, Zeichnung und Malweise schwerlich eigenhän-  
dig; das Bild der Salome hat neben dem nächstverwandten Exemplar im Bayer. Nat.  
Mus. aus den gleichen Gründen einen schweren Stand. – Das Fragment einer  
Gefangennahme Christi (abgeb.: G. Busch, Meister des Nordens, 1943, Taf. 228),  
früher mit großer Einhelligkeit nach Norddeutschland lokalisiert, neuerdings aber  
als Arbeit eines Tiroler Meisters bezeichnet, ist im Katalog versuchsweise dem Marx  
Reichlich zugeschrieben worden. Das teilweise leuchtende, in manchen Kombina-  
tionen zu einer gewissen Buntheit sich steigernde Kolorit und die im Vergleich mit  
dem Pacherschüler eingänglichere Individualisierung der Figuren sprechen jedoch mit  
Entschiedenheit gegen dessen Namen. Ja, die Tafel steht mit diesen Zügen überhaupt  
fremd in der tirolischen und weiter auch der landschaftlich benachbarten Malerei  
– die ältere Zuordnung hat bisher, so scheint es, die überzeugenden Argumente für  
sich. – Eine Predella mit der Darstellung des Marientodes, fragweise auf den  
Namen des Hans von Kulmbach getauft, setzt sich von dessen Münchner Bild glei-  
cher Funktion und gleichen Themas (Stadler Abb. 34) wie überhaupt von der  
Nürnbergischen Malerei der Zeit unverkennbar ab; Augsbürgisches spricht sich vor  
allem im Farbigen aus (s. a. etwa den Typus des dritten Apostels links).

Wie bei den Deutschen, ist bei den alten Niederländern vieles Schöne und  
Bedeutende zusammengekommen. So vom Meister von 1518 zwei Predellentafeln  
des Lübecker Altars (einst in einer mitteldeutschen Sammlung); von Massys das  
mächtige Porträt eines feisten Mannes (das zweite Bildnis, Nr. 112, in seiner jetzigen  
Oberflächenwirkung nicht leicht zu beurteilen). Wie dieses ist ein prächtiges  
Bildnis des Jan Mostaert (in den Rotteilen aufgefrischt?) leider nicht abgebildet  
worden.

Mit Recht distanziert sich der Katalog von der Annahme, bei Nr. 10 handle es sich

um ein Selbstbildnis des Lucas van Leyden. Von den vollen Gesichtszügen, wie die authentischen Darstellungen sie uns überliefern, ist hier nichts wiederzuentdecken. Der Bildaufbau wäre um diese Zeit für ein Selbstporträt zumindest ungewöhnlich. Auch kann die Attribution der Tafel an Lucas schwerlich überzeugen. Derart spröde und zaghaft kennt man den Meister zu keiner Zeit seines Schaffens, vor allem nicht in den Werken des dritten Jahrzehnts. – Die beiden Porträts eines jungen Ehepaares (Nr. 186/87, ohne Abb.) lassen im Temperament der Zeichnung und Modellierung, auch in der Farbstimmung, mehr an Heemskerck als an Scorel denken (die befremdliche, von der Ausdruckskraft des Pendants abweichende Starre im Antlitz der Frau wird vielleicht durch Übermalungen an Wange, Nase und Augen erklärt).

Neben wenigen Franzosen (einer schönen Verkündigung des ausgehenden 14. Jh.; einer prachtvoll gemalten – frühen flämischen? – Wiederholung einer Clouet'schen Komposition – Nr. 29) bilden sodann zwei kleine Täfelchen – des Sassetta und des Giovanni di Paolo – den Auftakt der ausgestellten Italiener, die mit zwei kapitalen Bildern vielleicht am stärksten das Interesse der Forschung beanspruchen werden. Die lange bekannte, aus der Sammlung Cook nun nach Deutschland gelangte Laura de' Dianti des Tizian, deren wechselnde Beurteilung (in Konkurrenz mit der Fassung der Galerie zu Modena) der Katalog ausführlich referiert, präsentiert sich nach einer kürzlich durchgeführten Restaurierung in ebenso bestechender wie überraschender Farbkraft. Auf der anderen Seite ein bisher unbeschriebenes Bild des Andrea del Sarto: die Komposition ist in einer anderen, in der Literatur zurückhaltend beurteilten Fassung (Galleria Borghese) überliefert, die Entscheidung, ob in dem neu aufgetauchten Werk das Original vorliegen könnte, ist durch dessen Zustand erschwert. Das Bild hat eine starke Substanz-Einbuße erlitten, übt aber gleichwohl eine große Wirkung aus.

Das 17. Jahrhundert tritt im Ganzen zurück und rekrutiert sich vor allem aus flämischen und holländischen Bildern. Die Madonnenkomposition des Rubens, nach Burchard die eigenhändige, gegen 1616 entstandene Fassung des bisher aus verschiedenen Kopien bekannten Motivs, wird man an erster Stelle nennen müssen. In den Farben eine Brechung zum Kalten, wie sie ähnlich in manchem Werk der Zeit zu beobachten ist: das Inkarnat bläulichgrau eingetönt (in den tiefen Schatten ein stark hervorgetretenes Rot), im Kleid der Maria nochmals ein ins Grau gewendetes Blau.

Auch das zweite mit dem Namen des Rubens verbundene Bild tritt neu ans Licht: denn es war der Forschung bislang nicht bekannt, daß von der großformatigen Öl-„Studie“ zur ersten Fassung des Hochaltarblattes der römischen Chiesa Nuova eine genaue Wiederholung existiert. Die Angaben, die der Katalog zur Provenienz des ausgestellten Stückes gibt, beruhen auf einem Irrtum. Es handelt sich hier nicht um das von Burchard 1926 in die Literatur eingeführte, wahrscheinlich aus der Oranischen Erbschaft (1675) in den Besitz des Hauses Hohenzollern gelangte Bild. Dieses nämlich, im Schloß Charlottenburg und im Neuen Palais zu Potsdam nachweisbar und später von Wilhelm II. in das holländische Exil mitgenommen, wurde dort 1940 für das von Hitler in Linz geplante Museum angekauft und kam nach dem Ende des

Krieges in treuhänderische Verwaltung. Es war neuerdings zweimal ausgestellt (Rotterdam 1953: *Olieverfschetsen van Rubens*, Kat. Nr. 3 mit einer Abbildung, die die Details besser als die bei Evers, *Rubens und sein Werk*, 1944, Abb. 16, gegebene Reproduktion erkennen läßt, den malerischen Gesamteindruck aber verändert. - Ausst. z. d. 10. Ruhrfestspielen Recklinghausen, 1956, Kat. Nr. 211).

Ein Vergleich der beiden Fassungen - der dem Ref. möglich war - läßt kaum Zweifel darüber, daß man allein das aus Hohenzollern'schem Besitz stammende Exemplar als eigenhändiges Werk des Rubens ansehen kann. Keine Unterschiede zwischen beiden Exemplaren sind festzustellen, die eine doppelte Redaktion des Themas durch Rubens selbst anzunehmen erlauben; vielmehr empfindet man in der „Stuttgarter“ Fassung (hinsichtlich der farbigen Kraft und Differenzierung, der plastischen Durchbildung, der Zeichnung einzelner Details und endlich des Ausdrucks etwa in Papian) eine Schwächung der herrlichen Qualitäten des ehem. Hohenzollern'schen Stückes.

Zum Katalogtext, der die Entstehungsgeschichte des Altars der Chiesa Nuova nach Evers (a. a. O. p. 107 ff.) wie ein Faktum referiert, sei die ausführliche kritische Auseinandersetzung ergänzt, die der oben erwähnte Rotterdamer Katalog diesem Problem gewidmet hat. Hier sind Argumente dargelegt worden, die die Evers'sche These in Bezug auf das Hohenzollern'sche Bild und den nahe verwandten Stich von J. B. de Wit ernstlich erschüttern. Auch Burchard hat (wie daneben von Puyvelde: *La peinture flamande à Rome*, 1950, p. 150) an der Überzeugung festgehalten, daß der hierin überlieferte Kompositionsgedanke als der erste anzusehen ist und nicht zwischen der zurückgewiesenen (Grenobler) und der endgültigen Fassung des Altarbildes eingeordnet werden kann (Kat.: *A loan exhibition of works by P. P. Rubens*, London, Wildenstein & Co. Ltd., 1950, p. 52; Kat.: *Tekeningen van P. P. Rubens*, Antwerpen 1956, unter Nr. 26).

In dem weiblichen Bildnis Nr. 156 wird man am ehesten eine alte Kopie nach Rembrandt sehen; auch vor der bisher unbekanntem Fassung des mehrfach vorkommenden Porträts der Saskia als Flora erscheint es unmöglich, an seine Hand zu denken. Von Aert van der Neer ist ein offenbar gut signiertes und 1641 datiertes Bild zu sehen, eine interessante noch uncharakteristische Taglandschaft von Goyen'scher Empfindungsweise; neben einem bezaubernden *Begeyn* von Backhuysen ein schön bewegtes Seestück. Ein *Adriaen van Utrecht* (sign. und dat.) bezeugt sehr nachdrücklich das erzählerische Talent und handwerkliche Können dieses Meisters. Das unter dem Namen des Pieter Potter gehende Bildchen, zweifellos reizvoll, könnte gut eine Wiederholung des 18. Jh. sein (wohl unverkennbar die Zartheit der Hintergrundmalerei). - Von Murillo ist eine der in mehreren Variationen überlieferten genrehaften Darstellungen der Heiligen Familie zu sehen; die weiche Farbstimmung, die emailhaft geschlossene Malfläche geben abermals einen Fingerzeig auf diese Zeit. Wahrscheinlich hat man in dem kleineren (!), von A. L. Mayer (Klass d. Kst. 1932, p. 57; London, Earl of Northbrook) reproduzierten Gemälde das genaue Vorbild zu sehen.

Aus dem 18. Jahrhundert bietet sich nochmals – neben einigen schönen Italienern (Sorbi, Piazzetta und Crespi) und Franzosen (bes. reizvoll ein pastellhaft weiches Bildnis der Elisabeth Vigée-Lebrun) – eine stattliche Reihe von Werken deutscher Meister. Das Porträt tritt stark in den Vordergrund. Von Ziesenis, Graff, Johann Friedrich August und Johann Heinrich (d. Ä.) Tischbein sind eindrucksvolle Bilder zu sehen. Ein Meytens präsentiert sich in prachtvollem Rahmen – wie denn überhaupt die Ausstellung in dieser Hinsicht viel Schönes zeigt. Ein Porträt von der Hand der Angelica Kauffmann bewahrt trotz starker Schädigung des Hintergrundes seinen Charme (Anmerkung zum Katalog: wenn man der rückseitigen alten Inschrift glauben kann, so dürfte das Gemälde 1763 entstanden sein; denn damals weilte die Künstlerin, sogleich mit zahlreichen Bildnisaufträgen überhäuft, für einige Zeit in Neapel: s. de Rossi, Vita di A. Kauffmann Pittrice, Firenze 1810, p. 21).

Zwei unveröffentlichte Ölskizzen des Rokoko seien zum Schluß unter den figürlichen Kompositionen hervorgehoben. Von Franz Joseph Spiegler sieht man eine Studie für das Vorchor-Fresko des Münsters in Säckingen (der Katalog enthält den Hinweis auf zwei weitere Skizzen für die Ausmalung dieser Kirche). Die Freiheit der Handschrift ist bis zum Äußersten vorgetrieben: einzelne Figuren und Falten-Motive bauen sich nurmehr aus lockeren Pinselzügen auf, die – gelöst von der Aufgabe gegenständlicher Durchbildung – in die große Bewegung des Ganzen einschwingen (Abb. 3). Ebenso abgekürzt ist die Farbigkeit (Weiß und Cremegelb im Zentrum gegen ein bräunlich gebrochenes Lachsrot).

Eine graziöse Skizze von Baumgartner, in dessen unverkennbarer Skala durchaus farbig angelegt, dürfte deshalb kaum als Vorlage für einen Stich zu denken sein (so der Katalog); man wird eher die Vorbereitung eines im dekorativen Wandsystem stehenden Bildes (Supraporte?) vermuten dürfen. Karl Arndt

## REZENSIONEN

WALTHER BERNT, *Die Niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*. Zwei Bände mit 705 Abbildungen. Mit einem Geleitwort von J. Q. van Regteren Altena. Erster Band. Verlag F. Bruckmann, München 1957 (Preis jedes Bandes 96. – DM).

Der vorliegende erste, stattliche und solid ausgestattete Band umfaßt mit 348 Abbildungen in alphabetischer Reihenfolge der Meister die Zeichnernamen von Jan van Aken bis einschließlich Salomon Koninck. (Unter der einen Nr. 137 sind zwei schmale Zeichnungen nebeneinander reproduziert.) Er ist mit einem Geleitwort von J. Q. van Regteren Altena und einem 4½ Seiten umfassenden Vorwort des Autors – beide für das zweibändige Werk gedacht – versehen.

Im Vorwort bezeichnet der Verf. es als Ziel seines Buches „mittels einer wohlbedachten Auswahl“ eine „Übersicht über die 270 bekannteren zeichnenden Künstler des 17. Jahrhunderts“ zu geben, zum „Sammeln und Sichten“ anzuregen, „das Erkennen von Nachempfindungen und Fälschungen und das Auffinden zutreffender Künstlernamen“ zu erleichtern. „Darüber hinaus“ hoffe er, „die stille Schönheit der