

# ERZHERZOG RAINER MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE MITTEILUNGEN

19 ZEITSCHRIFT DES VERBANDES №  
10 ÖSTERR. KUNSTGEWERBEMUSEEN 5

## Sammlung Arnold Skutezky

### I. Die Handzeichnungen

Es ist merkwürdig, wie unmodern das Sammeln von Handzeichnungen ist.

Freilich fordert gerade diese Art der Sammeltätigkeit besondere Vorkenntnisse und Studien. Und eine tiefer schürfende Kunstliebe, die auf äußeren Glanz und rasches Lob verzichtet. Denn diese Schätze zieren nicht den Glasschrank und reizen nicht den flüchtigen Besucher, sondern schlummern wohlverwahrt und meist schwer zugänglich in Schachteln und schattigen Schränken.

Zu ihrer Betrachtung gehört außerdem Zeit und jene innere Ruhe, die nicht eben ein Kennzeichen unserer Zeit ist.

Dafür bietet das Sammeln von Handzeichnungen einen nicht zu unterschätzenden Lichtpunkt: es verschlingt noch nicht jene Summen wie Porzellan, Gemälde und Miniaturen und bedeutet deshalb eine gute Kapitalanlage.

Die Sammlung Arnold Skutezky in Raigern bei Brünn hat nun von allem, insbesondere auch Gemälde und Miniaturen. Da es indessen dem Erzherzog Rainer-Museum eben jetzt vergönnt ist eine Ausstellung der Handzeichnungen aus dem Besitze des Herrn Arnold Skutezky zu veranstalten, beschränken wir uns zunächst auf diese und behalten uns die Betrachtung seines übrigen Besizes für später vor.

Der Katalog der Ausstellung, der außer einem Namensverzeichnis bei jedem Künstler die Lebensdauer verzeichnet und damit auch

dem Fernerstehenden einen Einblick in ihre Folge gewährt, führt 428 Blätter an.

Jede Technik ist vertreten: Bleistift und Rötel, Feder und Pinsel, Kohle und Kreide, Sepia und Tusche, Aquarell und Pastell.

Drei Hauptgruppen beherrschen diese Sammlung: die Italiener des 16., die Holländer des 17. und Altwiener aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Liegt in diesen drei Gruppen auch die Hauptstärke des Besizes, so fehlt es doch auch nicht an den Oberitalienern des 17. Jahrhunderts, an den Vlamen, an einzelnen deutschen Meistern, Franzosen und Engländern des 18. und 19. Jahrhunderts.

Die Zusammenhänge zwischen der mittelalterlichen Buchmalerei mit ihrer unentwickelten Perspektive, ihrem Mangel an Raumgefühl, ihrer unmalerischen Einzeldarstellung bei vollendeter Zartheit und feinfühligstem Verständnis für den leichtfaßlichen Erzählton, den sie als Texterklärung festzuhalten hatte, diese Zusammenhänge mit den Tafelbildern und ihre Gegensätze zu der am Fresko großgezogenen Wandmalerei zeigen in höchst anschaulicher Weise unter den Italienern „Die Mannalese in der Wüste“, eine lavierte Federzeichnung eines unbekannten Meisters (Nr. 1) und selbst die feinen, offenbar für den Holzschnitt gezeichneten Blättchen Jacopo da Ponte's mit „Christus, der den Aposteln predigt“ (Nr. 16) und der „Hl. Christoph, der Jesus durch das Wasser trägt“ (Nr. 17) auf der einen Seite. Anderseits der unbekannte Niederländer, von dem die Sammlung fünf weißgehöhte Sepiazeichnungen auf braunem Papier mit der „An-

betung der Könige“, der „Beschneidung“, „Christus auf dem Ölberg“, dem „Einzug in Jerusalem“ und dem „Abendmahl“ besitzt (Nr. 93—97).

Da Handzeichnungen nur in den seltensten Fällen den Namen des Künstlers tragen, ist man bei ihrer Zuteilung auf die genaueste Kenntnis des bereits gesicherten, unzweideutigen Bestandes in den öffentlichen Sammlungen und auf strenge und gewissenhafteste Stilkritik angewiesen.

Gerade darin liegt freilich der Hauptreiz für den ernsten, nach wissenschaftlichen Grundsätzen sammelnden Forscher. Er bedarf hierzu nicht bloß der entsprechenden Hilfen, die die ausgebreitete Literatur und die photographischen Abbildungen der großen Staatssammlungen bieten, sondern auch einer gründlichen Vertrautheit mit den Werken des Kupferstichs und namentlich eines verlässlichen Gedächtnisses, um durch Vergleich und Gedankenverbindungen in einer vorliegenden Handzeichnung die Originalstudie eines bekannten Meisters von der Mitarbeit eines Gehilfen oder einer späteren Nachzeichnung, von einer Vorzeichnung für den Stich oder von einer Fälschung zu unterscheiden.

Die Namensgebung der in der Folge angeführten Blätter stammt vom Besitzer, der in emsigem Studium, durch häufige Beteiligung an den Versteigerungen der letzten Jahre und durch seinen Verkehr mit maßgebenden Forschern auf diesem schwierigen Arbeitsfelde ein sicheres Urteil gewonnen hat.

Die in der Folge eingeschalteten Nummern beziehen sich auf den Katalog, welchen das Erzherzog Rainer-Museum anlässlich der Ausstellung der Handzeichnungen veröffentlichte.

Manche Blätter gelangten aus bekannten älteren Sammlungen, bei deren Auflösung sie unter den Hammer kamen, in seine Hand. So befanden sich einst die beiden Studienköpfe (Nr. 52) von Paolo Veronese bei Sotheby, der Bettler von Callot (Nr. 88) in der Sammlung Morelli, die Stichvorlagen des Cunego nach den Fresken Carraccis (Nr. 84—87) und

das Profilbild eines Jünglings von Giusti (Nr. 68) bei Richardson.

Aus der Sammlung Metternich stammen das Blatt des Engländers Peters „Das gefundene Kind“ (Nr. 411), Natoire's „Galathea auf dem Muschelwagen“ (Nr. 425), die Landschaft von Gaspard Poussin (Nr. 390), dann Aert van der Neers Mondscheinlandschaft (Nr. 114) und die schwebende Venus mit Amor, bezeichnet „Guerchin da Cento“.

Aus der 1854 versteigerten Sammlung Woodburn kam der Hl. Markus von Giuseppe Cesari (Nr. 44) und der prachtvolle Kopf des kreuztragenden Christus von Solari (Nr. 20), desgleichen Proccaccinos Studienkopf (Nr. 54).

Zu der Sammlung Ch. M. Dozy zählte einst der treffliche Pastellkopf von Bernard Vaillant (Nr. 130).

Sehr gute Kaufgelegenheiten bot die Auflösung der Altwiener Privatsammlungen Camesina, Artaria, Wurzbach.

Camesina besaß einst den „Tod der Maria“ von Ciro Ferri (Nr. 65).

Bei Artaria war Palma d. J. „Anbetung der Hirten“ (Nr. 62), dann die Guido Reni zugeschriebene Gruppe junger Männer vor einer Rampe (Nr. 40) und der Reiterkampf aus der Schule Paolo Veroneses (Nr. 53).

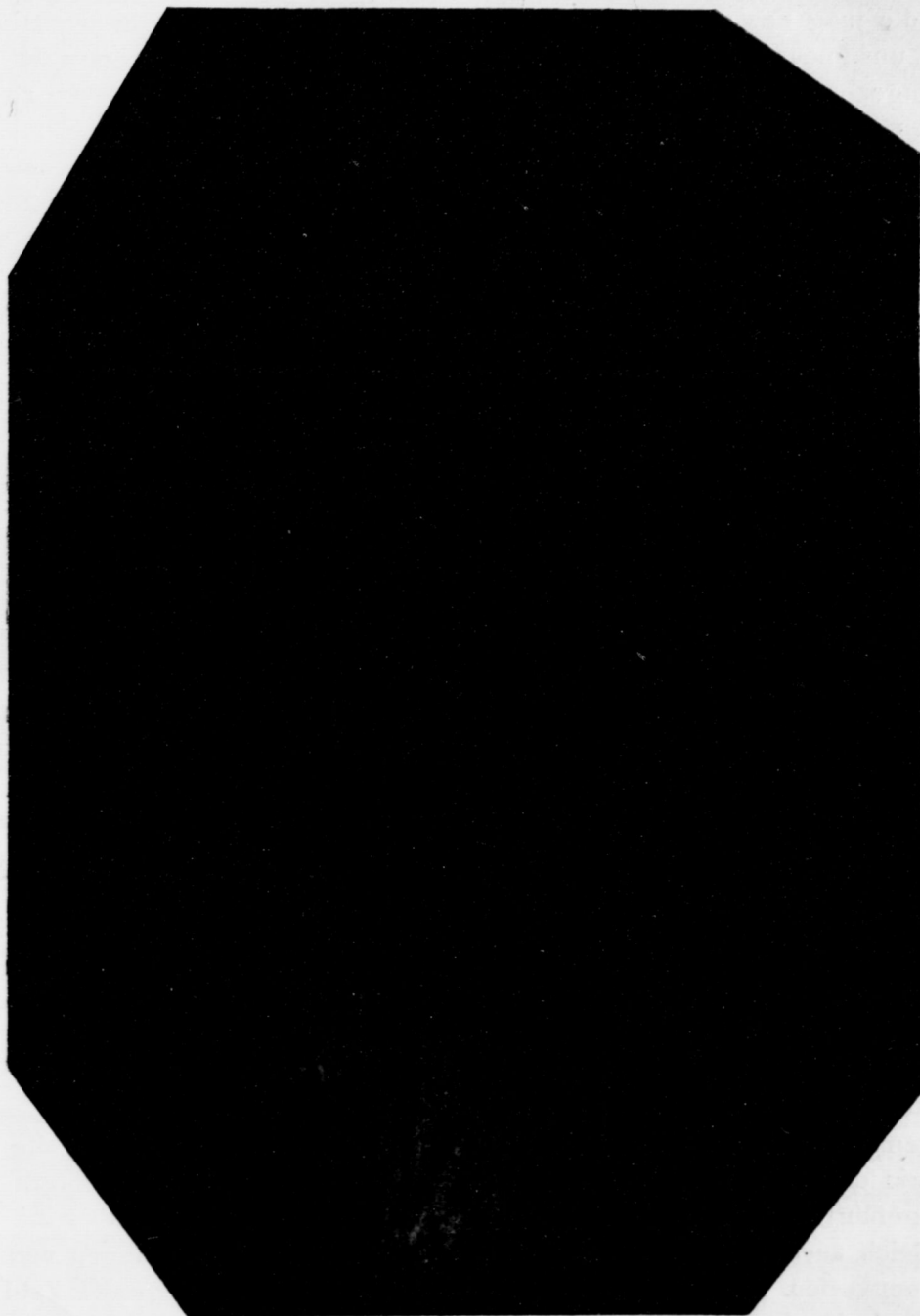
Sehr viel kam von Wurzbach, und da lassen sich bei manchem Blatte gleich ganze Sammlergenerationen feststellen, wenn so ein Kunstwerk mit der Zeit von einer Hand in die andere wanderte.

Die „Vision des hl. Franziskus“ von Annibale Carracci (Nr. 33) zum Beispiel ging von Crozat zum Grafen Pauer, von diesem an Wurzbach und von ihm erst an den jetzigen Besitzer über. Den „Amorettenkampf“ von Polidoro da Caravaggio (Nr. 18) besaß vor Wurzbach schon Pokorny. Das Blatt von Guercino mit der Erscheinung Mariens und Jesu vor den drei betenden Mönchen (Nr. 38) wanderte durch die Sammlungen Selliers und Bergmann zu Wurzbach, Raphaels schwebender Knabe (Nr. 5) war vorher beim Grafen Lamberg und bei Klinkosch.



Es steckt viel Reiz in diesen Wander-  
zügen eines alten, unscheinbaren Papiere,  
und nicht bloß die Kunst-, auch die Kultur-

Aus der Handschrift liest man Charaktere  
— warum nicht auch aus der Handzeichnung?  
Sind auch die Zeiten vorbei, da ein



Andrea Solari: Kreuztragender Christus. Rötel (Nr. 20)

geschichte vermerkt die Namen jener, welche  
mit den unsterblichen Werken großer Meister  
untrennbar verknüpft bleiben.

\* \* \*

schlaues Zigeunerweib aus den Irrgängen  
unserer gerunzelten Handfläche die ver-  
worrenen Zukunftswege unseres Schicksals  
erriet — man braucht kein Prophet zu sein,  
um aus den flüchtigen Zeichnungen von

Künstlerhand das Wachsen einer Persönlichkeit zu erkennen.

Ich wüßte nichts, was größeren Reiz böte.

Das unfertige Dichtwerk, eine unvollendete Melodie mag uns unbefriedigt lassen. Sie macht uns neugierig, hungrig, ohne unseren Hunger zu stillen. Ein Bild aber im Entstehen, eine Skizze, eine Studie ist schon ein Bild, ist schon Erfüllung, nicht nur Verheißung und zeigt uns den Künstler — wenn er einer ist — in der geheimsten Werkstatt seiner unbegreiflichen Schöpferfähigkeit. Das leise Werben um die Gunst des Genius, der stürmische Trotz, der innere und äußere Widerstände niederringt, die plötzliche Erleuchtung, die Zeugung einer neuen lebensfähigen gottähnlichen Schönheit — wir erleben es mit dem Künstler. Ohne daß er es merkt.

Wie mit einer Tarnkappe treten wir unsichtbar bei Raffael ein. Er hat ein Knäblein vor sich. In jener entzückenden von aller irdischen Erdschwere erlösten Anmut, die jede seiner Kindergestalten kennzeichnet, hat er den liegend schwebenden Knaben mit sicherem Blick und fester Hand festgehalten. Wie viel Leben und Bewegung ist darin. Und doch hat er es nicht nach dem Leben, sondern nach einem antiken Sarkophagrelief gezeichnet. Es ist im Jahre 1514. Er hat an dem Sienesen Agostino Chigi, der in Rom zu den reichsten Kaufleuten zählte, einen unternehmenden Gönner gefunden. In seinem Auftrage hat Raffael die Sibyllen und Propheten in der Kirche Santa Maria della Pace gemalt und für die Kapelle Chigi in Santa Maria del Popolo nicht bloß die in Mosaik ausgeführten Deckendarstellungen, sondern zugleich auch die ganze Architektur und Plastik entworfen. Nun kam Chigis Aufforderung, auch in dem Gartenpalast, den Baldassare Peruzzi für ihn erbaut hatte, Wände und Decken zu zieren; die Villa erhielt dann nach ihrem späteren Besitzer den ihr bis heute verbliebenen Namen der Farnesina.

Damals stand Raffael auf der Höhe seines Ruhmes und — erst einunddreißig Jahre alt

— schon nahe seinem Grabe. Nur sechs Jahre waren ihm noch vergönnt, in denen von Hauptwerken in rascher Folge das Bildnis Leos X., die hl. Cäcilie, die Sixtinische Madonna und die Transfiguration entstand.

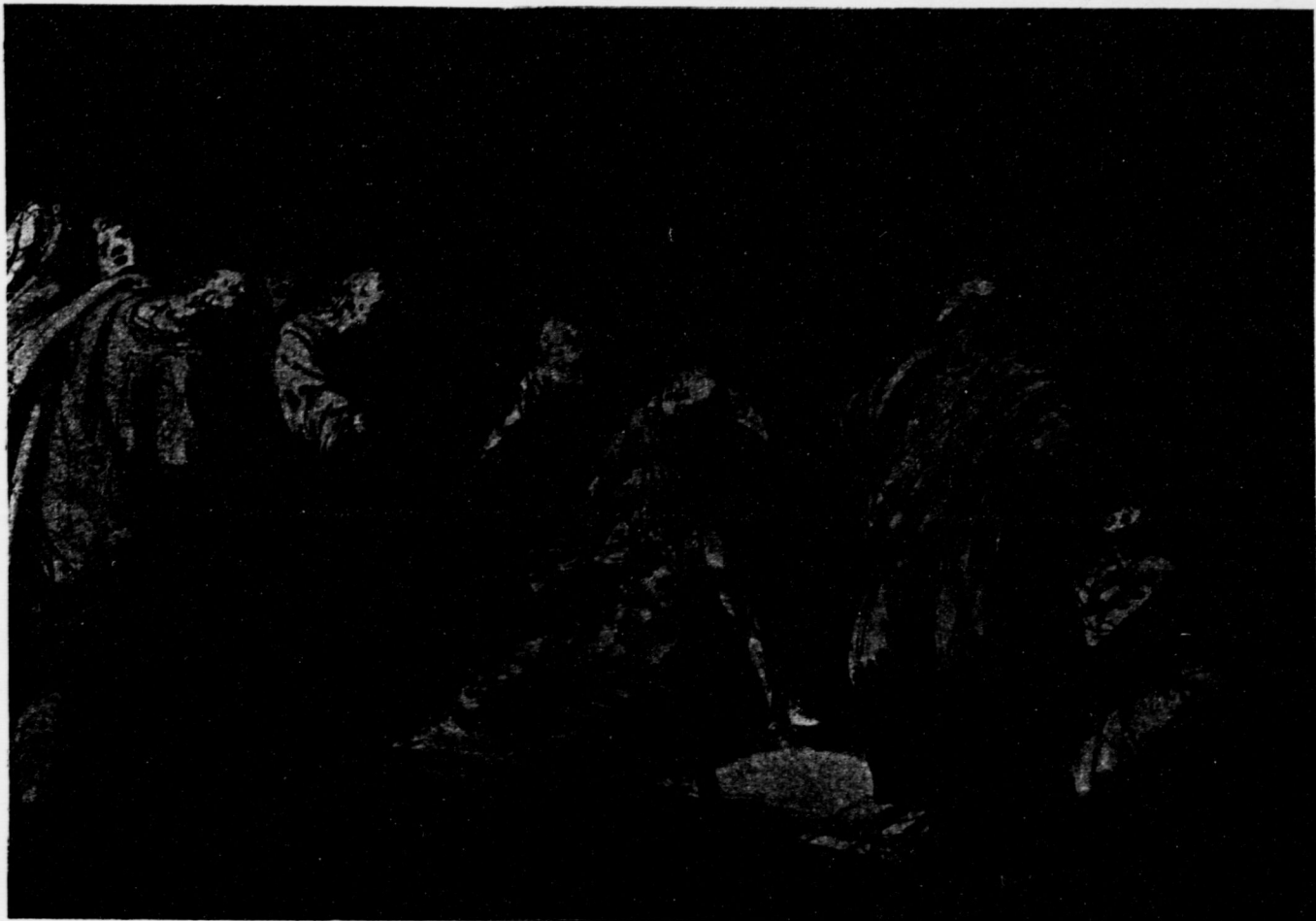
Für die Villa Chigi galt es nun eine ganz andere Welt in Farben zu bannen. Die beiden Hallen des Erdgeschosses sollten mit dem Triumph der Galathea und mit der Erzählung von Amor und Psyche geschmückt werden. Doch stammen nur die Entwürfe von Raffaels eigener Hand, sie wurden 1517 beendet. Die Ausführung besorgten seine Schüler Giulio Romano und Francesco Penni; die Umrahmung mit Fruchtschnüren hat Giovanni da Udine ausgeführt. Um so schwerer wiegen Raffaels Handzeichnungen hierfür, die zum Teil in der Albertina, teils in Windsor und im Louvre aufbewahrt werden.

Ein Blatt vom Triumphzug der Galathea, der auf den Wellen liegende, halbschwebende Knabe ganz vorn, der den rechten Delphin geleitet und den Kopf rückwärts wendet zu der Nymphe, die ein Triton umarmt, diese unter Nr. 5 ausgestellte Originalzeichnung von Raffael gehört nun zu den Hauptschätzen der Sammlung Skutezky. Sie ist mit Kreide und Feder ausgeführt, leider am Kopf beschädigt und nachgezeichnet, dagegen am Körper tadellos erhalten.

Derartige Originalwerke galten schon damals als schönes Geschenk, als besondere Ehrung, wenn sie vom Meister selbst kam. So hat Raffael in jener Zeit, 1515, eine Handzeichnung an Dürer gesendet, „um ihm seine Hand zu weisen“; es sind die zwei männlichen Akte, die von Dürers Handschrift beglaubigt, heute der Albertina in Wien gehören. Andere Zeichnungen von seinen Fresken gab Raffael in großer Zahl an den Bolognesen Marc Antonio Raimondi weiter, der danach seine Kupferstiche schuf und damit ebenso wie mit seinen Stichen nach Dürer der eigentliche Vermittler zwischen Nord und Süd und zugleich der Vater des reproduzierenden Kupferstiches geworden ist.

Zu den Jüngern, die im Kreise Raffaels für seine dekorativen Malereien tätig waren,





Jacopo Palma: Die Auferweckung des Lazarus (Nr. 91)

gehörte neben Giovanni da Udine — von ihm besitzt die Sammlung Skutezky eine Aquarellstudie „Haselnüsse“ (Nr. 15) — der auch in den Loggien tätige Florentiner Pierino del Vaga, von dem die „Jakobsleiter“ nach Raffaels Fresko in den Loggien (Nr. 12) und die sehr feine Federzeichnung der „Grablegung Christi“ (Nr. 13) ausgestellt sind. Raffaels bedeutendstem Schüler Giulio Romano wird die Sepiazeichnung eines Imperatorenkopfes zugeschrieben (Nr. 8).

Von den italienischen Meistern, deren Wiege noch im 15. Jahrhundert stand, muß noch die leider stark mitgenommene Rötelsezeichnung des Piemontesen Gaudenzio Ferrari hervorgehoben werden: eine thronende Madonna von holdseligem Liebreize, auf ihrem Schoße der nackte, lebhaft Knabe, rückwärts Heilige und Engel (Nr. 4). Eine Überfüllung zusammengedrängter Gestalten

wie hier macht sich auch in anderen Werken Ferraris bemerkbar. Größte Verwandtschaft hat das vorliegende Blatt mit dem in der Brera in Mailand befindlichen Gemälde der sitzenden Maria unter einem Vorhang. Es ist hier wie dort derselbe gesenkte Blick; nur der vom Schoße lebhaft wegdrängende Knabe steht dort auf ihrem linken Knie, hier aber auf dem rechten. Gaudenzio Ferrari gehört zu der Mailändischen Nachfolge Lionardo da Vincis und hat in seinen Traumgestalten etwas von jener kühlen, unkirchlichen Schönheit des Meisters.

Von Sodoma, der in Mailand ebenfalls Schüler Lionardos gewesen und später in den Stanzen des Vatikans und in der Villa Farnesina die Wege Raffaels gekreuzt hat, um hier Alexanders Vermählung mit Roxane zu malen, stammt die Rötelsezeichnung mit dem Kopfe eines jungen Mannes (Nr. 3). Wie



Semolei: Die Vermählung (Nr. 21)

sehr er von Raffael geschätzt wurde, zeigt das Bildnis, welches Raffael von ihm in der „Schule von Athen“ neben sein eigenes Selbstbildnis setzte.

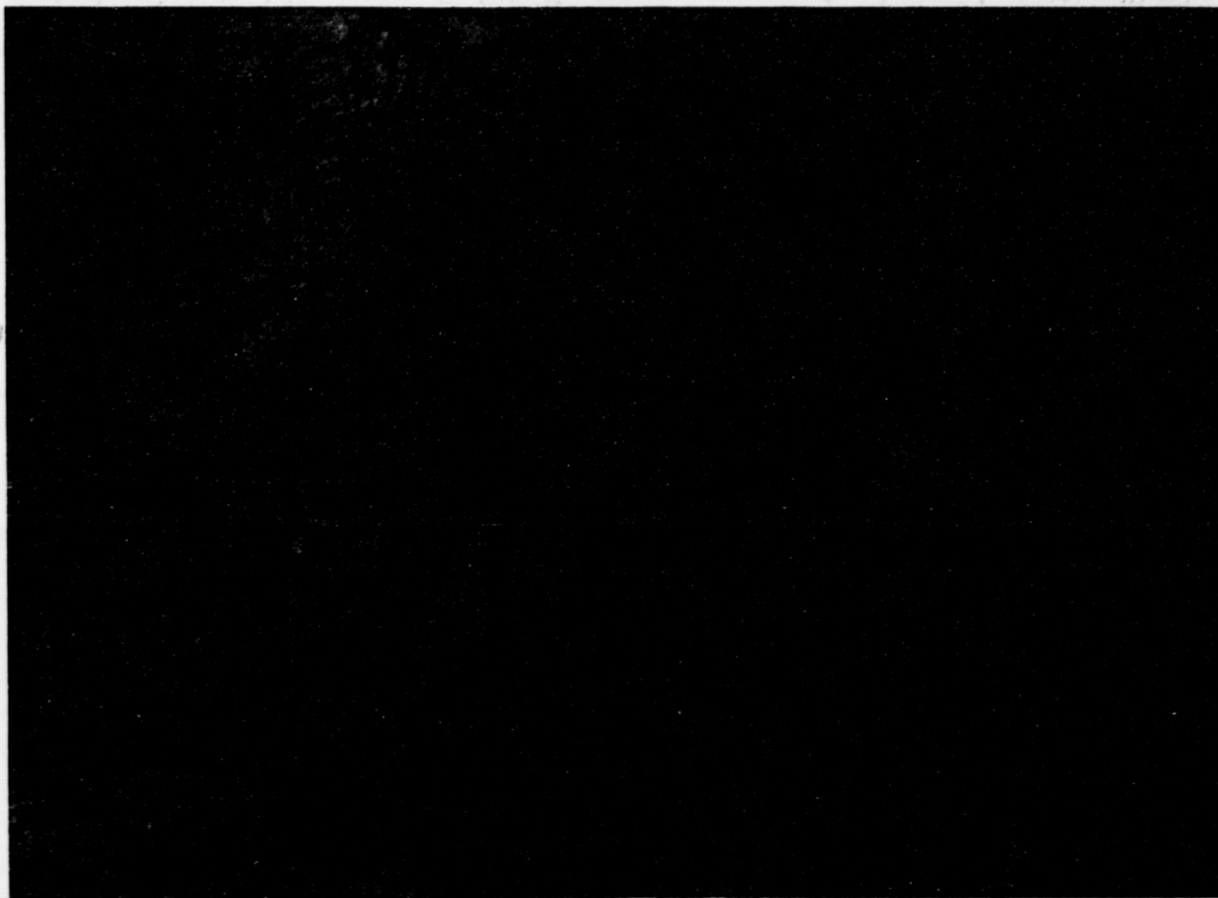
Schließlich gehört der Mailänder Andrea Solari (um 1495—1515) hierher, von dem unter Nr. 20 das Brustbild des kreuztragenden Christus zu sehen ist. Ich halte diese Rötelzeichnung für eines der schönsten Blätter der ganzen Sammlung. Der leidende edle Kopf nach links gewendet und die zarten zitternden Hände atmen eine nervöse Erregung, die ergreifend wirkt und Solari als einen von Lionardo besonders stark beeinflussten Schüler des großen Florentiners erkennen läßt. Das ausgeführte Gemälde kann hier nicht stärker packen als diese feine, liebevolle Studie. Einen kreuztragenden Christus von Andrea Solari besitzt das Wiener Hofmuseum.

Von den Meistern Venedigs, wo Solari ein Menschenleben früher zuerst von Giovanni Bellini die tiefsten Anregungen empfangt, sei hier Tintoretto (1518—1594) angereicht. Ihm wird die schöne Federzeichnung der Grablegung Christi zugeschrieben (Nr. 48). Der leidenschaftliche Strich, der heftige Schmerz der körperlich und seelisch schwer tragenden Gestalten, die den nackten Leichnam mühsam stützen, bringt etwas von den Kämpfen der

Gegenreformation in Erinnerung, zu deren künstlerisch bedeutendsten Vertretern der Färbersohn Tintoretto zählte. Gehört der jugendliche Frauenkopf zur Linken zu den anmutigsten, die der Meister geschaffen, so wirkt in den übrigen vor allem die Beherrschung der vielen Gestalten, der pathetische Schwung und die ekstatische Hingebung, mit der sie ihres Amtes walten. Hierbei schreckt Tintoretto auch vor zu langen Gliedmaßen, namentlich vor stark überhöhten Armen nicht zurück. Er ist in dieser leidenschaftlichen Bewegung, wie sie z. B. auch auf seinem Abendmahl zu San Paolo in Venedig auffallen, in den kühnen Verkürzungen sichtbar von Michelangelo beeinflusst, hatte er doch auch als Wahlspruch über den Eingang seiner Werkstatt geschrieben: „Von Michelangelo die Zeichnung, von Tizian die Farbe.“

Von Tintoretts Zeitgenossen ist sein stärkster Gegensatz, Giorgio Vasari (1511 bis 1574), durch eine Reihe feiner kleiner Entwürfe zu Freskenbildern (Nr. 49) in lavierter Sepiazeichnung sehr charakteristisch vertreten. Kühl in der Empfindung, aber geschickt gemacht; nichts von dem Dämonischen in Tintoretts Wesen, aber auch in den kühnsten Verkürzungen ohne Verzeichnung. Das ist der Vater jener eklektischen Nachfolge, die, ohne Persönliches hinzuzutun,





Carlo Maratta: Heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten. Rötelskizze (Nr. 63)

klug die Größe ihrer Führer durchschaute und ihnen glücklich abguckte, wie sie sich räusperten; der geborene und berufene Begründer der 1561 auf seine Anregung hin errichteten Florentiner Akademie der zeichnenden Künste. Er hat in Florenz bei Andrea del Sarto und bei Michelangelo, in Rom dann bei Raffael nach seinem eigenen Geständnisse massenhaft kopiert. Ihre Formgebung, ihr Raumgefühl findet man in jenen Sepiazeichnungen wieder. Und gerade dieses in Vasari frühzeitig geschulte Raumgefühl befähigte ihn, ein hervorragender Architekt, der Erbauer der Uffizien in Florenz zu werden. Bekannt ist er freilich durch seine Lebensschilderungen der Künstler geworden, die 1550 in erster und 1568 in zweiter Auflage erschienen und trotz anedoktischer Ausschmückung noch heute als Quelle für das Studium der italienischen Kunst unentbehrlich sind.

Von Tintoretts Nebenbuhler in der Ausschmückung des Dogenpalastes, von dem Veroneser Paolo Caliari (1528—1588), ist eine kleine farbige Stiftzeichnung mit einem im Profil und einem im Spiegel gesehenen bärtigen Kopfe zu nennen (Nr. 52).

Aus Paolo Veroneses Schule mag der „Reiterkampf“ stammen, eine weiß gehöhte Reiterzeichnung (Nr. 53).

Von den Venezianern ist schließlich — als Dritter im Bunde bei der Arbeit im Dogenpalaste — noch Jacopo Palma, der Jüngere seines Namens (1554—1628), hier anzureihen. Die Sammlung besitzt von ihm die ganz malerisch gesehene, treffliche „Anbetung der Hirten“ (Nr. 62) sowie die „Erweckung des Lazarus“ (Nr. 91), beide in Sepia. Beide voll dramatischen Lebens, in stark bewegten, vielgestaltigen Gruppen. Auf der Rückseite des letztgenannten Blattes findet sich noch eine einzelne nackte Frauen-

gestalt. Eine Erweckung des Lazarus, ganz anders gruppiert als das vorliegende Blatt, aber ebenso dramatisch zugespitzt und voll rednerischer Gesten ist in Venedig. Während auf unserem Blatt Lazarus die Mitte bildet, liegt er dort zur Linken, während im Vordergrund die kniende Frauengestalt mit weit ausgebreiteten Armen die Mitte bildet und die Blicke zuerst auf sich lenkt. Das Wiener Hofmuseum besitzt allein neun Gemälde von Palma Giovine, so daß man ihn nirgends besser studieren kann als in Wien. Er reicht schon ins 17. Jahrhundert hinein. Ehe wir zu seinen eigentlichen Zeitgenossen übergehen, müssen noch hervorgehoben werden:

von Polidoro da Caravaggio (1495 bis 1543) die weiß gehöhte Tuschzeichnung eines Amorettenkampfes in übersprudelndem bacchantischen Frohsinn (Nr. 18);

Pietro da Pomis wird der „Einzug eines Triumphators“ (Nr. 22) zugeschrieben, eine lavierte Federzeichnung;

Semolei (Giovanni Battista Franco 1510 bis 1580), dem Udinesen, eine feine zierliche Federzeichnung, „Die Vermählung in einem Fürstenhause“ (Nr. 21). Links sieht man eine rundbogige Säulenhalle mit Terrasse darüber, rückwärts eine Hügel- und Felslandschaft mit ummauerter Stadt und Türmen; rechts findet das Hochzeitsmahl in einer offenen Halle statt, Posaunenbläser besorgen die Tafelmusik, indessen im Vordergrund ein Jüngling, von seinen Freunden umgeben, vor einem Mädchen kniet, das von seinen Dienerinnen umgeben ist. Es ist ein vielgestaltiger, sehr beachtenswerter Entwurf, dessen Ausführung vermutlich für eine Hochzeitsruhe bestimmt war. Von Semolei stammt auch eine große Zahl von Stichen und Radierungen vorwiegend biblischen Inhaltes.

Der Florentiner Bronzino (1577—1621) ist durch eine Bildnisstudie seines Vaters, des Malers Alessandro Allori, in Kohle und Röteln ausgeführt, vertreten (Nr. 23).

Von den italienischen Meistern des 17. Jahrhunderts beansprucht die bolognesische Schule auch hier den meisten Platz. Eines ihrer Häupter, Annibale Carracci

(1560—1609), zeigt sich in der lavierten Sepiaskizze des Jüngsten Gerichtes (Nr. 32) ebenso wie in seinen Fresken des Palazzo Farnese in Rom am stärksten unter Michelangelos Einfluß. War es hier die Decke der Sixtinischen Kapelle, so ist es in unserem Blatte unverkennbar Michelangelos Jüngstes Gericht daselbst, dessen Bann sich keiner der Spätgeborenen entziehen konnte. Am wenigsten Annibale, der in der bewußten Anlehnung, im Eklektizismus das einzige Heil erblickte. Noch an den späten Stichvorlagen, die der Veroneser Domenico Cunego (1727—1794) nach den Fresken der Carracci in Röteln zeichnete (Nr. 84—87), erkennt man in den halb liegenden, halb sitzenden vier Heiligen, die kühn in die Zwickel von Kuppelträgern gezwängt sind, die selbstherrliche Art, in der Michelangelo in göttlicher Unbekümmertheit die menschlichen Gliedmaßen in den gegebenen oder willkürlich angenommenen Raum hinein komponierte.

Annibale Carracci gehört wohl auch die Vision des heiligen Franziskus (Nr. 33), der Schule der Heilige mit Kreuz an (Nr. 34) und die vortrefflichen Federzeichnungen zweier Landschaften (Nr. 28 und 29).

Einen Guido Reni (1575—1642), dem tüchtigsten der Carracci-Schüler, wird die Gruppe junger Männer zugeschrieben, die mit spitzen holländischen Hüten auf dem Haupte vor einer Rampe stehen (Nr. 40);

seinem Schulgenossen Domenichino (1581—1641) der heilige Antonius (Nr. 59) und

Guercino (1591—1666) eine ganze Reihe von Kreide-, Feder- und Pinselzeichnungen, die ihn als den begabtesten dieser jüngeren Gruppe erscheinen lassen. Ganz im Sinne seines Meisters Ludovico Carracci schwebt auf dem Entwürfe zu jenem Deckenbilde „Venus und Amor“ über uns (Nr. 35). Weit freier gelang der in einen Mantel gehüllte Jüngling (Nr. 36), am besten die unendlich frech und sicher hingeschleuderte Baumstudie mit einer Burgruine und zwei Wanderern (Nr. 39). Hier lernt auch der Laie, was eine Impression ist. Wie von Furien ge-



peitscht, saust hier der Blick über die Landschaft und mit ihm im Wettlaufe die Hand über das Papier, voll Angst, der schöne Spuk könnte zerrinnen, ehe ihn der Stift festgebannt. Wie auch in der Flüchtigkeit ein Meister immer Meister bleibt, zeigt diese Kreideskizze, an der das ungeschulte Auge freilich achtlos oder scherzend vorübergleitet.

Von all den Namen des 17. und 18. Jahrhunderts, die hier nun noch auftauchen — Procaccini (Nr. 54), Cortona (Nr. 56), dem Schnellmaler Giordano (Nr. 57 und 58), Castiglione (Nr. 61), Ciro Ferri (Nr. 64 und 65), Bonesi (Nr. 66), Cignani (Nr. 67), Giusti (Nr. 68), dem jüngeren Parmegianino (Nr. 70) u. a. — sei hier nur noch auf eine schöne Rötelskizze von Carlo Maratta (1625—1713) hingewiesen, der darin die heilige Familie auf der Flucht ganz genreartig und höchst anmutig schildert (Nr. 63). Seine nicht sehr starke Persönlichkeit kommt in seinen Handzeichnungen selbständiger und erfreulicher zur Geltung als in seinen Gemälden.

Besondere Bedeutung kommt der Rötelskizze Nr. 31 zu. Sie zeigt einen alten Mann in seinen Mantel gehüllt vor einem Felsen sitzend, rückwärts zwei andere miteinander redende Männer. Dieselbe nur wenig veränderte Gruppe findet sich in einer Radierung des Neapolitaners Salvator Rosa (1615—1673), die im Liber Primus der Stichfolge enthalten ist, von welcher Chereau in Paris (rue St. Jacques aux 2 Piliers d'Or) unter der Aufschrift „Salvator Rosa Inuenit“ eine Ausgabe veranstaltete.

Den Ausgang der reichhaltigen italienischen Abteilung bildet eine Reihe von Architektur- und Landschaftsbildern. Darunter der Lateran in Rom von Canaletto (Antonio da Canale 1697—1768), der der Schulung seines Vaters, eines Dekorationsmalers, überdrüssig, 1719 von Venedig nach Rom gewandert war und sich hier im Studium der römi-

schen Bauten jene hervorragende Bedeutung errungen hatte, die ihn später zum berühmtesten Schilderer Venedigs gemacht hat (Nr. 78).

Ob seinem weitgewanderten Neffen Bernardo Belotto (1720—1780), dessen Fähig-



Salvator Rosa: Figurenstudie zu einer ausgeführten Radierung (Nr. 31)

keit als Architekturmaler nicht nur in seiner engeren Heimat, sondern auch in Mailand und Turin, in Wien (Hofmuseum und Liechtensteingalerie), in Dresden, München, Warschau damals wie heute in den großen Galerien bewundert wird, die nicht eben hervorragende „Ansicht eines Klosters“ (Nr. 79) zugeschrieben werden kann, erscheint mir fraglich.

Für eine Theaterdekoration, die ja zuerst in Italien von Architekten und Malern als eigenes Kunstfach gepflegt wurde, wird auch der großzügige Entwurf für eine weiträumige Tempelanlage bestimmt gewesen sein (Nr. 74).

Gregorio Guglielmi, der in Rom 1714 geborene Meister, der 1772 in Petersburg starb, macht mit seinen Bühnenskizzen für ein Kuppelgewölbe, dem „Hafenbau von Troja“ und dem „Kastellbau von Troja“ aus seinen letzten Lebensjahren (1768) würdig den Beschluß in dieser Gruppe (Nr. 82—83).

\* \* \*

Von den fünf Blättern eines alten Niederländers, der das Leben Christi von der Anbetung bis zum Abendmahle in weißgehöhter Sepiazeichnung schildert, als sei der Entwurf in seiner dichtgedrängten Komposition noch für eine Miniatur bestimmt, war schon Eingangs die Rede.

Ganz dem 16. Jahrhundert gehören nur drei der Niederländer dieser Sammlung an, der Antwerpner Frans Floris, der Lütticher Theodor de Bry und der Amsterdamer Hans Bol.

Von Frans Floris (1517—1570), der in Italien studiert und namentlich an Michelangelo, aber auch an der Spätantike jene Vorliebe für kühne Bewegungen und verwickelte Stellungen gelernt hat, die man z. B. an seinem „Jüngsten Gericht“ im Wiener Hofmuseum sieht, soll der zahme „Tanz der Salome“ vor Herodes stammen (Nr. 99). Eine lavierte Federzeichnung in Sepia mit einem offenen, von Bogenhallen umgebenen, ganz italienisch anmutenden Platze, auf dem in der Mitte die Tafel bereitet ist, an der Herodes sitzt, während zur Rechten Salome voll bekleidet in der Tracht des späten 16. Jahrhunderts ihren unglaublichen Tanz vollführt. Links im Hintergrunde wird gleichzeitig der Täufer geköpft.

Mehr in der Richtung von Floris liegt Nr. 100, drei Waffenschmiede am Ambos mit einem Zweikampf im Hintergrunde. Gerade solche Muskelparaden sind Frans Floris,

nachdem er 1547 aus Italien wieder zu seinen kraftvoll derben Heimatsgenossen zurückgekehrt war, willkommen gewesen.

Theodor de Bry (1528—1598) ist ein charakteristischer Vertreter der Vielseitigkeit, wie die Renaissance sie gefordert. Als Goldschmied fing er an, als Zeichner wurde er Stecher und indem er seine Kupferstiche verlegte, ward er unversehens auch Buchhändler. Das sieht man der Tuschzeichnung mit den „Landsknechten“ an (Nr. 105). Sie ist offenbar als Illustration gedacht.

Hans Bol (1534—1593) von Mecheln, der über Heidelberg und Antwerpen nach Amsterdam gepilgert war, gehört das feine Blatt aus seiner Rheinreise zu (Nr. 98). Ein gewundener Flußlauf zwischen Hügeln und Felsen und Burg, Baum und Stadt; noch ganz landkartenartig, topographisch mit spitzer Feder gezeichnet, was zu der mythologischen Beigabe — einem schlafenden Krieger, um den sich Venus und Amor bemühen — in seltsamem Gegensatze steht.

Mit einem Fuße schon im 17. Jahrhundert steht Marten de Vos (1532—1603), dessen „Guter Hirte“ ein feines Blättchen ist (Nr. 101); Christus von Lämmern umgeben in bergiger Landschaft, die schon ganz anders, weit malerischer geraten ist als bei Hans Bol. Ein bewußtes Suchen nach Schönheit, das er in Italien gelernt, ist auch diesem anmutigen Blatte eigen.

Zu den Italienfahrern des Nordens gehört auch Hendrik Goltzius, der 1558 im Herzogtum Jülich geboren und 1616 in Harlem gestorben ist, wo damals schon seit 5 Jahren der Größte der Harlemer, Frans Hals, tätig war. Dieser von Italien schon völlig unabhängige, ganz „bodenständige“ Meister hat das letzte seiner berühmten Schützenbilder, die Offiziere der St. Georgsgilde, gerade im Todesjahr des Goltzius, 1616, gemalt. Goltzius gehört also auch völlig jener älteren, aussterbenden Generation an, die ihre Kunst erst zu verstehen glaubte, wenn sie sich in Italien entnationalisiert hatte. Als Kupferstecher weit bedeutender wie als Maler —



er hat sich erst mit 41 Jahren der Malerei zugewendet — zeigen seine Stiche ebenso wie unser Blatt mit einer allegorischen weiblichen Figur (Nr. 103) das Ideal jener Zeit: stark überhöhte Beine zu einem unverhältnismäßig kleinen Kopf. Diesen Typus zeigt er schon auf dem 1586 in Harlem erschienenen Titelblatt zu den *Memorabilia Romana*, das er also mit achtundzwanzig Jahren dem Kaiser Rudolf II. widmete.

Ein ähnliches Idealbild, ebenfalls eine weibliche allegorische Gestalt, stammt von seinem Zeitgenossen, dem Antwerpner Bartholomäus Spranger (1546—1608), der ebenfalls in Rudolfs II. Diensten stand, 1584 als Kammermaler in Prag angestellt wurde und mit Recht als Hauptvertreter des manierierten Idealismus gilt (Nr. 108).

Von den Schülern des Goltzius ist Jakob de Ghein (1565—1615) durch eine Landschaft mit einem Schützen (Nr. 107) und Pieter de Jode (1570—1634) durch eine miniaturfeine Sepiazeichnung vertreten, die „Das Schiff der Religion vom heiligen Geist gegen Unholde beschützt“ offenbar als Vorzeichnung für eine Radierung zeigt.

Auch noch stark italisierend, obwohl tief bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts reichend, hat Abraham Bloemaert (1564—1651) in der bemerkenswerten Sepiazeichnung Nr. 109 seinen Sohn und Schüler Hendrik selbst nach einem Modell zeichnend dargestellt. Diese Handzeichnung kommt im Stiche vor.

Dirk Hals (1600—1656), dem jüngeren Bruder des berühmteren Frans, wird der „Rommelpotschläger“, eine farbig lavierte Sepiazeichnung zugeschrieben (Nr. 113). Der verlumpte Gesell mit dem breiten grinsenden Gesicht inmitten der Kinderschar, der er die Künste seiner Wandertruppe anpreist, paßt recht gut in die Modelle der beiden Harlemer Meister. Mehrere Gemälde von Dirk Hals sieht man in der Liechtensteingalerie in Wien. Sein Motto ist: Wein, Weib, Gesang; er wurde damit der Anführer der holländischen Gesellschaftsmaler, Gesellschaft im weitesten Sinne des Wortes.

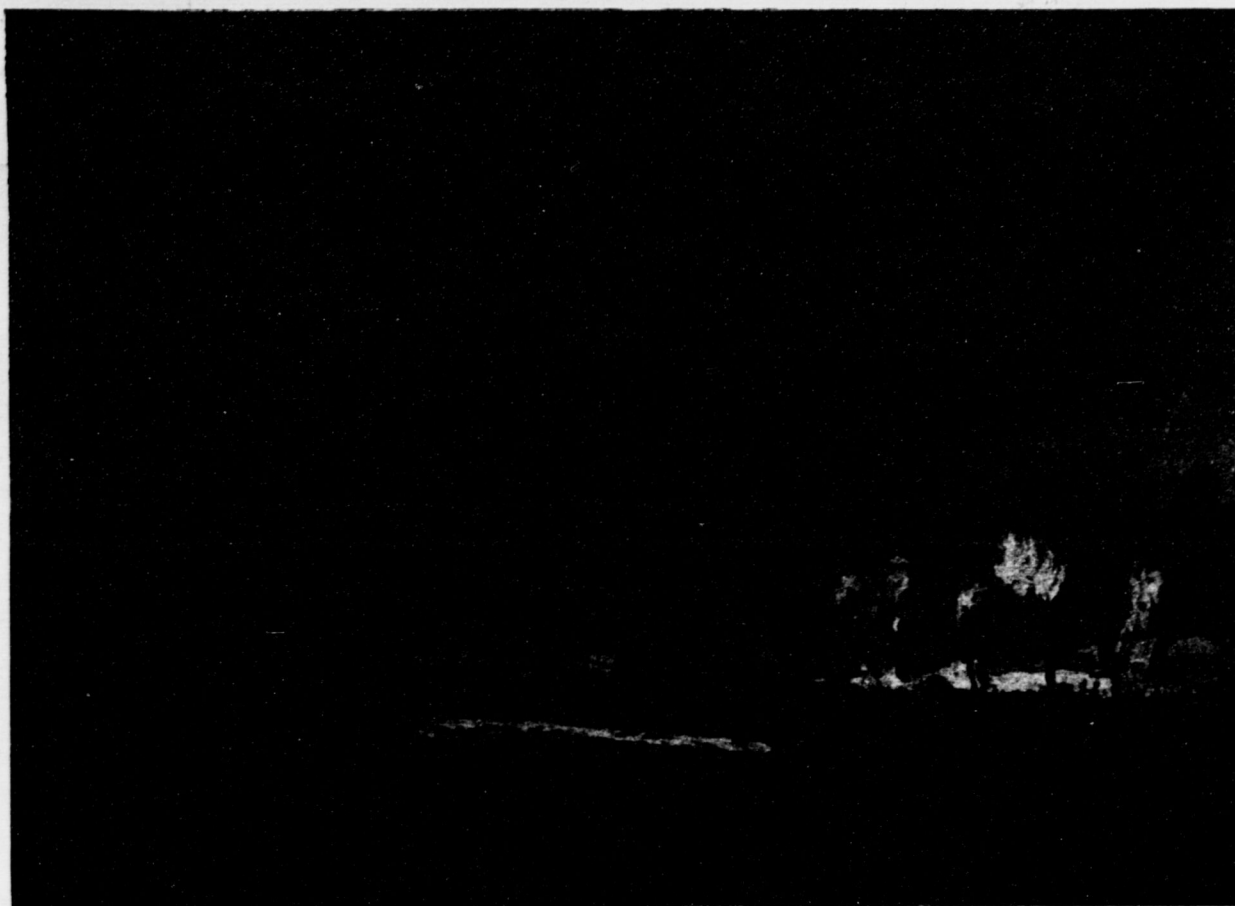
Die Wiener Sammlung Alexander Tritsch besitzt zwei Gemälde dieser Art. Einmal feingeputzte Damen und Herren im Garten



Hendrik Goltzius: Allegorische weibliche Gestalt  
(Nr. 103)

lustwandelnd; das andere Mal Herren und Dämchen in zwanglosester Unterhaltung singend und kosend.

Darin wäre ihm der Leidener Jan Steen (1626—1679), der wohl in Harlem



Jakob van Ruysdael: Flußlandschaft (Nr. 115)

auch Dirks Schüler war, mit seiner „Lustigen Wirtshausgesellschaft“ anzureihen (Nr. 120), einer Gesellschaft, der es nichts verschlägt, daß sie auf Fässern sitzen muß. Jan Steen ist der stärkste Kenner seiner Zeitgenossen, ein Hogarth ohne den salzig pastoralen Beigeschmack des Engländers.

Durch seinen Schwiegervater van Goyen mit der Landschaftsmalerei verwandt, geleitet uns Steen zu dieser eigenartigsten Seite holländischer Kunst hinüber. Sie ist verdienstermaßen auch in der Sammlung Skutezky vortrefflich vertreten.

Da ist gleich unter den Harlemern zunächst die in Kohle gezeichnete „Dünenlandschaft“ von Pieter Molyn (Nr. 123) und ein Landschaftsbild in Sepia von Vincent Laurensz van der Vinne (Nr. 140). Dann vor allem von Nicols Berchem (1620—1683) vier feine südliche Landschaften (Nr. 116—117).

Von den Hauptmeistern der holländischen Landschaft ist der Harlemer Jakob van Ruysdael (1625—1672) durch eine getuschte Kohlenzeichnung, eine Flußlandschaft mit einer Brücke und einer Stadt im Hintergrunde, sehr gut vertreten (Nr. 115).

Desgleichen der Amsterdamer Aert van der Neer (1603—1687) durch eine seiner stimmungsvollen Mondlandschaften (Nr. 114), eine lavierte Sepiazeichnung.

Von den Dordrechter Meistern sehen wir Aelbert Cuyp (1620—1691) und den ganz späten Jakob van Stry (1756—1815) mit Kanallandschaften (Nr. 134, 161).

Auch an Marinebildern fehlt es nicht. Hier steht Willem van de Velde (1633 bis 1707) voran. Die Sammlung besitzt von ihm den „Beginn einer Seeschlacht“, eine Pinselzeichnung in Tusche (Nr. 135) und das erst jüngst bei Gutbier aus der Versteigerung des





Aert van der Neer: Holländische Mondlandschaft. Lavierte Sepiazeichnung (Nr. 114)

Baron Lanna (Prag) erworbene Blatt Nr. 178, die „Schiffe auf ruhiger See“.

Noch weniger als bei den Italienern ist es in der niederländischen Abteilung möglich, jedes Blatt zu nennen, obwohl die Sammlung Skutezky die Tatsache sehr gut veranschaulicht, daß sich die holländischen Landschaften bis ins 19. Jahrhundert auf der alten Höhe zu halten wußten, dank ihrer Seßhaftigkeit und Selbständigkeit, dank der realistischen Naturtreue, die sie von den großen Begründern dieser Richtung unter ihren Vorfahren geerbt und vernünftigerweise beibehalten haben. Man vergleiche nur Hendrik Kobell (1751 bis 1782) und Pieter Gerhard van Os (1776—1839) sowie Andries Schelfhout (1787—1870). Nicht bei ihnen, wohl aber bei ihrem Vorbilde, der holländischen Küsten- und Kanallandschaft mit ihren beschwingten

Lüften und ihrem Reichtum an feinen, wechselnden Stimmungen, mußten die modernen Landschaftler in die Schule gehen, als sie sich wieder auf ihre eigentliche Aufgabe besannen.

Nun ist der Größte und das Hauptblatt noch nicht erwähnt. Von Rembrandt (1606 bis 1669) besitzt die Sammlung Skutezky erst seit wenigen Wochen die meisterhafte Federzeichnung des „Abraham mit Hagar“. Es zeigt in seiner kühnen Herausarbeitung der wichtigsten Licht- und Schattenstellen in der genialen Sicherheit des Striches, in der malerischen Auffassung große Verwandtschaft mit den besten beglaubigten Blättern von Rembrandts Hand, die man in der Nähe in der Wiener Albertina bequem damit vergleichen kann.

Nach diesem Blatte möchte man nicht

mehr viel nennen. Aber auf den sitzenden Knaben mit erhobener Hand (Nr. 124) und die Armstudie (Nr. 125), die beide van Dyck (1599—1641) zugeschrieben werden, und auf die Knabenhöpfe (Nr. 119, 147) muß noch verwiesen werden, die sicher der nächsten Umgebung des Rubens zugehören.

Auch seien die feinen Rötzelzeichnungen von Gabriel Metsu (1629—1667), der in

rant Vaillant wohl auch unter dessen Einfluß stand. Wallerant, von dem die Albertina ebenfalls ein ausgezeichnetes Pastell, das Brustbild des Herzogs Philipp von Orleans, des Bruders Ludwigs XIV. und Schwiegersohnes Karls I. von England, besitzt, war bekanntlich einer der ersten und bedeutendsten Vertreter der eben neu erfundenen Schabekunsttechnik und veranlaßte auch



Rembrandt: Abraham mit Sarah und Hagar. Federzeichnung (Nr. 177)

Amsterdam unter Rembrandts Einfluß stand, mit der „Fischerfrau“ (Nr. 141) und Cornelis Bega (1620—1664), der Schüler Adriaen van Ostades, mit der ausgezeichneten „Bauerngruppe“ (Nr. 179), die ihn seines Meisters würdig erscheinen läßt, nicht übersehen.

Schließlich finden wir hier noch ein gutes Pastell, einen kräftigen Männerkopf von Bernard Vaillant (1627—1674), der von Lille nach Leiden gewandert war und als Bruder seines berühmten Bruders Walle-

seine jüngeren Brüder Bernard und Jakob, neben der Malerei auch die Radierung zu pflegen.

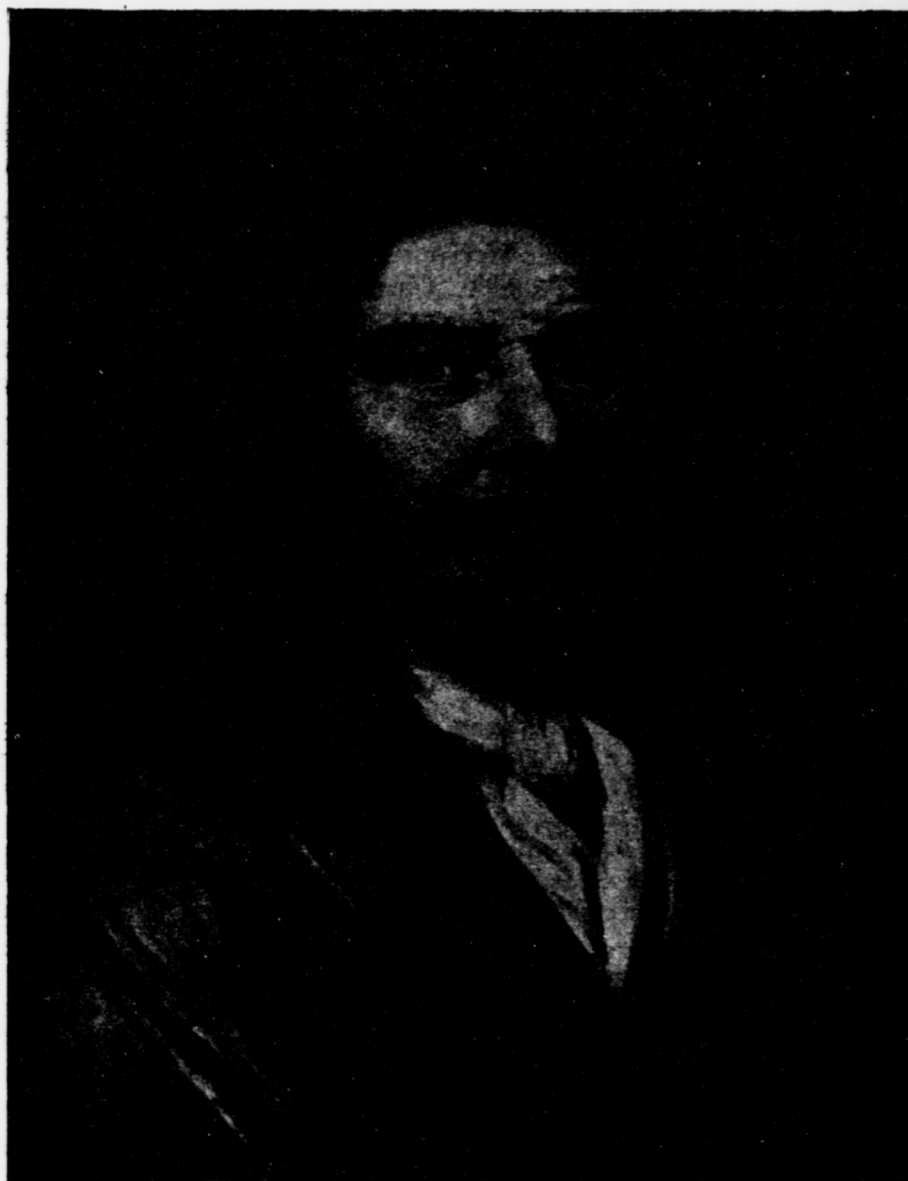
Wenn man das Wesen der Schabkunst richtig darin sucht, daß sie von allen graphischen Verfahren der Malerei am nächsten kommt, dann durchschaut man damit zugleich auch die Triebfeder der ganzen Zeit: das rein malerische Problem beherrschte die ganze Kunst des 17. Jahrhunderts. Auch die Bildhauerei und Baukunst. Rembrandt und



Hals wie Rubens und van Dyck sahen nur malerisch, nur in Farbenwerten. Darin waren sie über die Renaissance hinausgewachsen. Die reproduzierenden Künste — und vorwiegend reproduzierend war der Kupferstich

unter Goltzius Führung nunmehr geworden — konnte nichts Höheres erstreben als der Malerei nachzugeraten. Deshalb erfand ein Maler die Schabkunst.

(Schluß folgt)



Bernard Vaillant: Brustbild eines Mannes (Nr. 130)

### Von den Verbandsmuseen

(Das Städtische Museum in Budweis) veranstaltete vom 20. März bis 10. April eine Ausstellung des Malers Ludwig Kuba und vom 11. April bis 8. Mai eine Ausstellung von Bildwebereien des mährischen Malers Rudolf Schlattauer.

(Wanderausstellung.) Das „Gebetbuch Maximilians I.“ von Dürer, von welchem Giehlow in Wien eine Prachtausgabe veranstaltete, wird von Reichenberg nach Chrudim und Brünn, hierauf nach Budweis, Bozen, Königgrätz und und Troppau wandern.

## Von auswärtigen Museen

(Das Römisch - Germanische Zentralmuseum in Mainz) ist am 3. Mai l. J. wieder eröffnet worden. Vor sechzig Jahren von Ludwig Lindenschmit dem Älteren begonnen, umfassen die Sammlungen heute 5000 Originale und 24.000 getreue Nachbildungen von Denkmälern der deutschen Urgeschichte bis auf Karl den Großen und der römischen Geschichte in ihrem Einflusse auf Deutschland. Unter Leitung von K. Schumacher und L. Lindenschmit dem Jüngeren sind die riesigen Sammlungen neu aufgestellt worden: die Funde der älteren und jüngeren Steinzeit, die Entwicklung der älteren Bronzezeit, die Kriegs- und die Privataltertümer der provincialrömischen Kultur. Diesen Räumen schließen sich jene an, welche die merovingischen und karolingischen Altertümer enthalten.

## Kleine Kunstnachrichten

### (Ferraresische Sticker und Lederarbeiter.)

In der italienischen Zeitschrift „L'arte“ berichtet Adolfo Venturi über Sticker und Lederarbeiter am Hofe von Ferrara am Ausgange des 15. Jahrhunderts. Einer der hervorragendsten Sticker dieser Zeit am Hofe Herkules' I. war Antonio de' Boccacci aus Cremona, der möglicherweise der Vater des bekannten Malers Boccaccino war und dessen Arbeiten im Jahre 1490 und später sehr hoch geschätzt wurden. Im Jahre 1490 trat auch ein spanischer Sticker Messer Iurbo oder Iorba in den Dienst der Herzogin Eleonora, der zahlreiche Arbeiten zu verschiedenen Zeiten für sie ausführte, darunter auch eine mit Stickereien geschmückte Wiege, die Leonore ihrer Tochter Beatrice Sforza nach Mailand sandte. Beatrice hatte solche Freude daran gefunden, daß sie versuchte, Iorba an ihren Hof nach Mailand zu ziehen. Aber ihre Schwester Isabella war ihr schon zuvor gekommen und hatte den Sticker mit einem Gehalt von 200 Dukaten im Jahr in ihren Dienst genommen. Nichtsdestoweniger muß er auch eine Zeitlang für Beatrice zu Vigevano gearbeitet haben. Was die Lederarbeiter betrifft, so hat Venturi einen gewissen Giovanni Spagnuoli als am Hofe von Ferrara im Jahre 1493 tätig herausgefunden, wo er als „Mastro da Curami dorati et dipinti“ figurirt. Es ist das erstmal, daß ein Kunsthandwerker dieser Art genannt und seine Stellung beschrieben worden ist. Die spanische Mode, Leder für Vorhänge und Hängetafeln zu gebrauchen, ist in Italien schon früh im 16. Jahrhundert eingeführt worden; aber schon lange vorher war es üblich gewesen, bemalte Lederkoller

herzustellen. Dafür gab es eine anerkannte Industrie, und viele dekorative Künstler machten es sich zur Aufgabe, Lederkoller kunstvoll zu bemalen. Sogar Meister ersten Ranges wie Tura und Francia hielten es nicht unter ihrer Würde, Koller für Menschen und Lederüberwürfe für die Pferde ihrer Patrone zu bemalen.

## Kunstdiebstähle

(Diebstähle von kirchlichen Kunstgegenständen.) Wie die „Antiqu. Zeitung“ am 16. März meldete, sind in letzter Zeit in St. Pankraz (Uiten), Gargazon, Tscherms, Marling, Schenna, St. Martin i. P., St. Peter im Dorf in Tirol, in Vellau, Oberplars bei Algund und Töll, von Bildstöcken und Kreuzen wertvolle Heiligenstatuen entwendet und von den unbekannten Tätern um einen namhaften Betrag einer Trödlerin in Obermais, Frau Klotz, verkauft worden. Der Gendarmerie gelang es, alle entwendeten Figuren zu ermitteln, sowie auf Grund der dort erhaltenen Angaben Nachforschungen einzuleiten und im Vereine mit der Sicherheitswache Meran sechs der Tat dringend verdächtige Personen, darunter auch eine Frau, festzunehmen und dem Bezirksgerichte einzuliefern. Einige der Statuen sind von der Verkäuferin bereits an mehrere Parteien veräußert worden.

(Großer Einbruch.) Im Dezember v. J. wurde das Schloß des Großgrundbesitzers Endre Stephan Jankovich in Gics bei Papa ausgeraubt. Seltene Antiquitäten und Juwelen im Werte von 200.000 Kronen wurden erbeutet. In Wiener-Neustadt wurden zwei Täter des wahrscheinlichen von einer ganzen Bande verübten Einbruches beim Verkauf von Juwelen ausgeforscht und von Detektivs auf ihrer Flucht nach Ungarn verfolgt. Das Paar, der Schlossergehilfe Julius Szabo aus Raab und seine Geliebte namens Hermine Wanko, sprang aus einem Fiaker und entkam. Am folgenden Tage wurden aber beide festgenommen.

### (Diebstahl eines literarischen Unikums.)

Im Germanischen Museum in Nürnberg ist das nur als Unikum vorhandene wertvolle Buch „Des Todes Dantz“, Lübeck 1489, in kleiner Quartform, 36 Blätter mit 59 Holzschnitten, gestohlen worden.

(Diebstahl im historischen Altertums-museum in Christiania.) In der Nacht zum 4. Mai sind, wie aus Christiania gemeldet wird, aus dem dortigen Altertums-museum 75 seltene unersetzliche goldene Ringe, Armbänder und Medaillen gestohlen worden.