

Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen
== Herausgegeben von Dr. Fritz Wolff-Leipzig ==

Anthonis van Dyk

VON

Emil Schaeffer

== Breslau — Leipzig ==
Mathias Müller & Schöneweide



Anthonis van Dyk

Kunstgeschichte

in Einzeldarstellungen

Herausgegeben von Dr. Fritz Wolff-Leipzig

I.



Anthonis van Dyk

von

Emil Schaeffer

2. Tausend



Breslau ♦ Leipzig

Mathias Müllern ▼ Schönerbeek



783

Alle Rechte vorbehalten









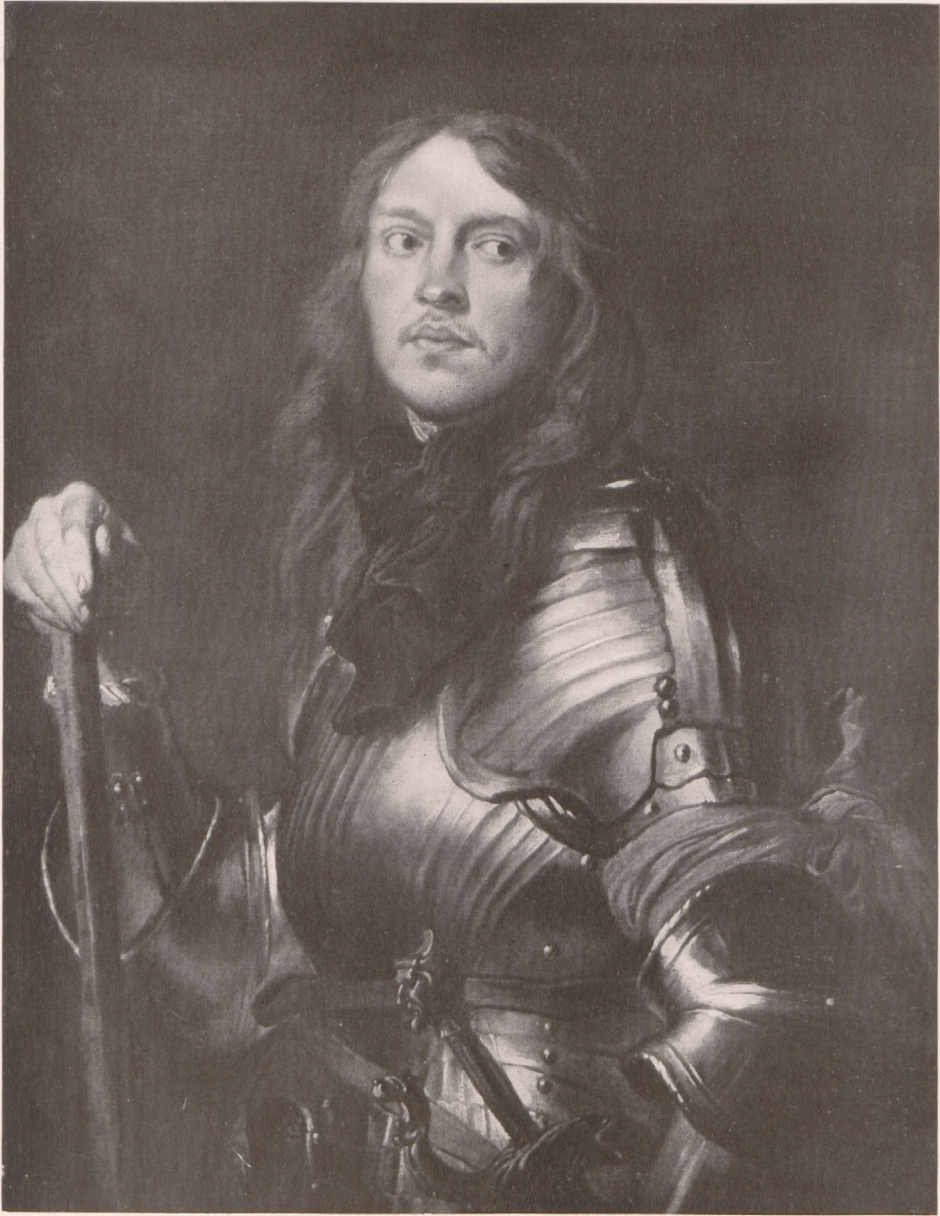




DIE KINDER KARLS I.
DRESDEN, GALERIE



MARIE LOUISE VON TASSIS
WIEN. LIECHTENSTEIN-GALERIE



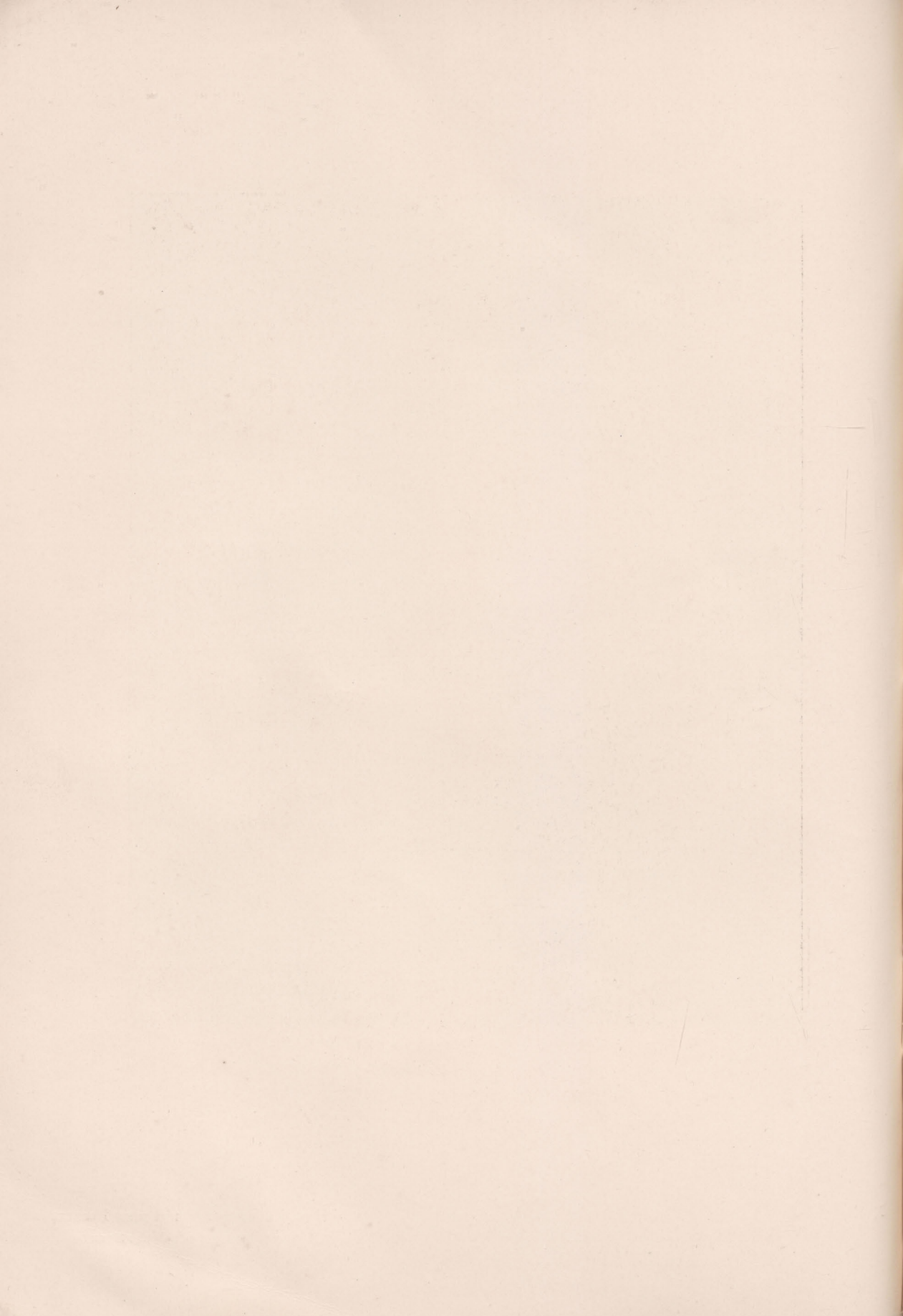




DIE VERLOBUNG DER HEILIGEN KATHARINA
LONDON, BUCKINGHAM PALACE



DIE KRÖNUNG DER HEILIGEN ROSALIE
WIEN, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM



Anthonis van Dyk.

In der Osteria „zur Sirene“ an der Piazza di Spagna trafen sich allabendlich die vlamländischen Künstler, die vor zweihundertachtzig Jahren zu Rom hausten. Wenn nordische Maler bei südlichem Weine sitzen, geht es nicht allzu sittsam her. Auch diese Vlāmen zechten wüst drauf los, tobten und schrieten und fingen, wurden die Köpfe heifs, mit harmlosen Spießern Händel an. Den Römern und besonders der Polizei waren sie darum ein Dorn im Auge, zumal der „Schilderbent“ wie die fröhliche Künstlergenossenschaft hiefs, fest zusammenhielt und durch neue Ankömmlinge sich stetig vergrößerte. Ein einziger Vlāme nur mied die schweren Sitzungen bei der Sirene und wich überhaupt den allzu lustigen Landsleuten aus, — Anthonis van Dyk. Seine mädchenhaft weissen Hände mochten sich ungern zur Faust ballen, um auf schmierige Schenktische zu schlagen, seine feingezogenen Lippen, spöttisch und sinnlich zugleich, ruhten lieber auf einem süßen Frauenmund als an dem abgestoßenen Rande des Zinnbechers. Den wohlgezogenen Jüngling widerte jegliche Art von Bohème an; wenn er jedoch, einen Federhut auf den blonden seidenweichen Locken, die Brust mit goldener Kette geschmückt, von Dienern begleitet, durch die Strassen schritt, so sahen eben diese vlāmischen Bohēmiens ihm belustigt nach und lachten des Abends über den Maler-Aristokraten, den „pittore cavalieresco“.

Über den Maler-Aristokraten ist van Dyk niemals herausgewachsen, aber er steigerte diese beiden Worte gleichsam zum Superlativ. Ein Maler von enormem Können und unheimlich raffiniertem, nie versagendem Geschmack, war er nicht blofs in seinen Anschauungen und Lebensgewohnheiten, sondern auch in seiner Kunst Aristokrat, nur Aristokrat. Zu jenen Gewaltigen, die neue Pfade wiesen, zu jenen Recken, die ihrer Kunst neue Gebiete eroberten, wird man van Dyk niemals zählen, aber er war unter den Zweiten der Erste, und neben dem Königsthron des Rubens steht seine feine und schmächtige Gestalt wie die eines hochgeborenen Prinzen. Im Mutterschofs bereits schien

er für Kunst und gleißende Pracht prädestiniert. Houbraken berichtet, van Dyks Mutter habe während der letzten Wochen vor seiner Geburt in ein Prunkgewand die Historie der keuschen Susanne gestickt. Das mag eine gut erfundene Anekdote sein, gewiß aber leitete auf dem Wege zur Kunst seine Mutter die ersten Schritte des frühreifen Knaben und stets glaubt man, eine Nachwirkung davon in van Dyks Oeuvre wahrzunehmen. Seine Kunst war allzeit feminin; der grofse kühne Wurf blieb ihm versagt, er verstand sich jedoch auf kluge Nüancen; sein Empfindungstalent reichte nicht aus für bedeutende Kompositionen, aber er besafs das echt weibliche Vermögen, alles Gegebene mit sicherem Takt so zu arrangieren, dafs es gänzlich neu und noch nicht dagewesen schien. Frauenhaft berührt ferner sein Hang zur Pose und das ewig Verliebtsein in die eigene Art. Rubens, seinem Wesen stets getreu, ist trotzdem in jedem Werke ein anderer, weil er rastlos aus dem flutenden Strom des Lebens immer neue Herrlichkeiten schöpft; van Dyk gleicht dem schönen Narcissus, der im ruhigen Spiegel des Teiches beständig sein eigenes Antlitz sucht. Ein eigentliches Verhältnis zur Natur hat van Dyk nie besessen. Seine Farbenanschauung und seine Formgebung wandelten sich im Laufe der Jahre; das hing jedoch nicht von einer anderen oder schärferen Art des Sehens ab, sondern lediglich vom Wechsel der Einflüsse, die sein Schaffen bestimmten. Auch darin offenbarte sich van Dyks weibliche Art: Sein Lebenlang mußte er zu einem Stärkeren, einem wirklichen Mann bewundernd emporschauen.

Zunächst wies ihm Rubens die Bahn. Van Dyk hatte seine Lehrjahre bereits hinter sich, als er ins Atelier dieses Einzigen trat. Sein erster Meister jedoch, Hendrik van Balen, konnte mit seiner spitzpinseligen und glatten Eleganz, seiner sauberen und kleinlichen Manier dem Jüngling, der schlecht zum Kunsthandwerker taugte, wenig bieten. Sein eigentliches Dasein als Künstler begann erst im Hause des Rubens. Der Neunzehnjährige wurde im Jahre 1618 zum Meister gesprochen; doch fühlte er sich noch als Lernenden und verließ Rubens darum nicht, der seinerseits wieder mit väterlicher Liebe an dem berückend-schönen Knaben hing. Den „besten seiner Schüler“ hat er ihn genannt und diese drei Worte enthalten die ganze Charakteristik des van Dyk jener Tage. Dafs die Malerei des Rubens der natürliche und notwendige Ausdruck einer ganz bestimmten und nur dieser einen Künstlerindividualität war, begriff van Dyk damals so wenig, wie das je ein Schüler erfafst, der meisterlicher sein will als sein Meister. Für Komposition und Typen nutzte er deshalb unbefangen das unerschöpfliche Erfindungsvermögen des Lehrers; erinnerten aber die Farben des Rubens blofs

an Fanfaren, so steigerte, um im Bilde zu bleiben, van Dyk sein Kolorit zu grellen Orchesterwirkungen; begnügte sich der Lehrer mit muskelgewaltigen Hünen, so grenzen die Heiligen des Schülers an Berufsathleten, die mit ihrem Biceps posieren. Wie alle femininen Naturen, z. B. Andrea del Sarto wurde er brutal, wann er stark scheinen wollte; Rubens ehrliche Freude an jeder Betätigung von Kraft hat er nie empfunden, gesund dünkte ihm gleich bedeutend mit ordinär, alles Laute und Überfrohe gemein. Eine ringgeschmückte weißse Hand gelang ihm besser als seinem Lehrer; in der korrekten Wiedergabe von Muskel haben ihn, — charakteristisch genug — selbst minderbegabte Maler übertroffen.

Wie sich van Dyk in seiner Sturm- und Drangperiode zu Rubens stellte, sieht man in der Dresdener Galerie, die einen heiligen Hieronymus van Dyks samt dessen Vorbild, dem von Rubens verwahrt. Bezüglich der Komposition gleichen die beiden Bilder einander. Der Lehrer aber malt einen robusten, hellsschimmernden Körper; beim Schüler quillt das Fleisch über und macht krause Falten, in denen leuchtendes Licht und dunkle Schatten spielen. Friedvoll hängt bei Rubens das Auge des Heiligen am Kruzifix; in irrer Ekstase rollt es bei van Dyks Hieronymus; in die Hand des Eremiten, die bei Rubens gelassen auf dem Felsen ruht, drückt van Dyk einen Stein und gibt, abermals im Gegensatz zu Rubens, Haar und Bart des Heiligen den wehenden Winden preis. Der Vergleich liefse sich unschwer weiter führen, aber man ersieht bereits hieraus, worauf es dem jungen van Dyk ankam, — rubenshafter zu sein als Rubens selber. Solche Werke interessieren heute wegen der künstlerischen Entwicklung van Dyks; wir suchen nach Zügen, die seine künftige Art offenbaren: die gröhlende Weintrunkenheit seines Dresdener Silens liefse kalt, würde nicht die bleiche Bachantin mit den sinnlichen und zugleich müden Augen bereits an manche künftige Frauengestalt van Dyks gemahnen; in seinen Dornenkrönungen zu Berlin und Madrid wieder fesselt nicht die tobende Wut der Henkersknechte, sondern das leidvolle Entsagen in den Zügen des Heilands. Die Zeitgenossen freilich konnten aus alledem nur ersehen, daß hier ein Maltalent vornehmsten Ranges zu ihnen sprach, und vorerst liebten sie an dem jungen van Dyk nicht, was ihn von Rubens unterschied, sondern worin er ihm zu gleichen strebte. Je schwerer es hielt, von Rubens, dem Vielbeschäftigten ein Bild zu erlangen, desto mehr kam van Dyk in Mode, desto höher stieg sein Ansehen. „Van Dyk“, berichtet der Geschäftsträger des englischen Grafen Thomas Arundel seinem Gebieter, „wohnt bei Herrn Rubens und man fängt an, seine Werke beinahe

ebenso hoch zu schätzen wie die seines Lehrers“. Damals schon wollte man sich in England den vielverheißenden jungen Künstler sichern; denn weiter wird dem britischen Mäcen geschrieben: „Van Dyk ist ein Jüngling von etwa zwanzig Jahren und der Sohn sehr reicher Eltern in dieser Stadt. Es wird schwer angehen, ihn zum Verlassen des Landes zu bewegen, besonders, da er das Vermögen sieht, das Rubens hier erwirbt.“ Trotzdem, — es gelang und van Dyk trat unter glänzenden Bedingungen als Hofmaler in den Dienst König Jakobs. Das gleißende Gold aber blendete seine klugen Augen nicht, er wollte allmählich mehr bedeuten als Rubens der Jüngere und mochte empfinden, daß er auf einem toten Punkt angelangt sei. Die neuen Anregungen, die van Dyk ersehnte, fand er freilich nicht in London, sondern, gleich vielen Künstlern vor und nach ihm, jenseits der Alpen. Rubens rüstete ihn mit Empfehlungsschreiben aus und im Jahre 1621 zog van Dyk zum ersten Male nach Italien. Rom ward ihm durch die Zwistigkeiten mit dem vlämischen Schilderbent verleidet, aber in Florenz und Mantua, in Venedig und Sicilien, überall sah er sich wohl aufgenommen und dem Freunde des Rubens öffneten sich Pforten, die anderen Künstlern verschlossen blieben. Am längsten und liebsten weilte er in Genua, das gerade einem van Dyk sympathisch sein mußte. Die Träger jener klangvollen Namen, die Geschichte enthalten, die Brignole-Sale und Spinola, die Lomellini und Adorno verkehrten mit dem Kaufmannssohn wie mit einem Gleichgestellten; noch herzlicher wurden van Dyks Beziehungen zu den Frauen seiner Freunde, und die Paläste der via Balbi, ihre Marmorhallen, ihre wunderbaren Gärten mit den dunkeln Rosen, der weite Ausblick auf das im Sonnenglanz leuchtende Meer, — alles schien nur geschaffen als Scenerie für die galanten Abenteuer eines feinfühligsten Stimmungsmenschen.

Auch der Künstler van Dyk hatte seine Zeit nicht verloren. Fremd waren die Italiener ihm natürlich nie gewesen. Rubens besaß manches Werk von italienischer Hand und die Tribuna der Uffizien verwahrt ein Reiterporträt Karls V., das van Dyk noch im Atelier seines Lehrers nach einem Original Tizians kopierte. Von Angesicht zu Angesicht gleichsam lernte er diesen Herrlichen aber doch erst in Venedig kennen und sein Skizzenbuch beim Duke of Devonshire beweist, wie eifrig er dem Studium Tizians oblag. Ihm dankt er vor allem den goldigen Schimmer, der seit den italienischen Tagen in seinen Bildern als farbige Grundstimmung dominiert, ihm schuldet er, was die Wahl der Farbentöne und ihr Verhältnis zueinander anlangt, jene Kultur, deren er bisher merklich ermangelt hatte. Van Dyk selbst bezeichnete

sich gern als Schüler Tizians, aber auch an Paolo Veronese ist er nicht achtlos vorbeigeschritten. Ein Farbengenie ohne die geistige Hoheit Tizians, steht er van Dyk eigentlich näher als der Großmeister der venezianischen Schule. Jene Reiter mit den leuchtenden Rüstungen, die van Dyk als wirksame Füllfiguren gern in den Bildecken des Vordergrundes anbringt, die Vorliebe für pompöse Pilaster-Architekturen, das Arbeiten mit bauschigen Vorhängen und Draperien, — in all dem mag ihn Paolo, dieser hinreißende Dekorateur beeinflusst haben. Was jedoch weder Paolo noch Tizian ihm geben konnten, besser, was der Sohn des siebzehnten Jahrhunderts an ihnen nicht mehr verstand, war ihre unbedingte Achtung vor dem Wirklichen und Möglichen, die ehrliche Gesundheit im Sehen und Empfinden. Rubens, der noch im Cinquecento Geborene, besaß als letzter Renaissance-Künstler alle diese Eigenschaften; van Dyk gehört schon dem Barock. Kein Jahrhundert strebte je stolzeren Zielen zu als das Seicento. In bewufster Abkehr von allem Wirklichen wollte man so künstlich als möglich sein; die Kunst stand neben dem Leben, das ihr des Nachahmens nicht mehr wert dünkte. Schöne Menschen träumte man, die sich rückhaltlos und unbedingt ihren Leidenschaften hingeben. Alle Gefühle äußern sich am schärfsten und reinsten, wenn andere ihnen gegenüberreten; darum hat das Barock gern einander heterogene Leidenschaften in ihrem gegenseitigen Aufeinander-Wirken dargestellt. Gefühle, die einander widerstreiten und bekämpfen, bilden aber auch einen Hauptvorwurf jeder Bühnendichtung. Das Theatermäßige im Thema bedingte notwendig das Theatermäßige seiner Behandlung. Auf der Bühne erzielt man durch starke Kontraste Effekt und die ganze Barockmalerei beruht in erster Linie auf Kontrastwirkungen sowohl psychischer als rein formaler und koloristischer Natur. Hell steht ohne Übergang neben dunkel, holdeste Unschuld neben rüder Brutalität, transcendente Mystik eint sich mit erdenhaft-sinnlicher Erotik. Die für das Barock charakteristische Theaterschwärmerei trug aber in Kunst und Leben auch viel falsche Theatralik; man posierte lediglich aus ästhetischer Freude an Schauspielerei; man bewunderte die schöne Geste, versüßlichte ehrliche Gefühle durch Affektation, wandelte *sentimento* zur *sentimentalità*. Diese Geistesrichtung des Jahrhunderts darf man nicht vergessen, sonst wird man gegen van Dyks religiöse Bilder leicht ungerecht.

Sechs Jahre Zeit waren van Dyk vergönnt, fern von Antwerpen über seine Kunst nachzudenken. Ein gänzlich Anderer kehrte er über Marseille und Paris langsam in die Heimat zurück. Der beste Schüler des Rubens hatte sich zum selbständigen Meister erzogen, dem es

nicht mehr genügen konnte, im Schatten seines Lehrers zu wandeln. Stolz und resigniert zugleich, machte er einen energischen Strich durch seine künstlerische Vergangenheit. Er verzichtete darauf, Rubens im Darstellen von kraftvollem Pathos und stürmender Leidenschaft zu überbieten. Zu schwach und kurzatmig für einen Wettkampf mit dem Stärksten mied er dramatische Szenen und wandte sich den lyrischen Episoden im Trauerspiele Jesus Christus zu. Das grelle Fortissimo von früher wird zum Pianissimo gedämpft, er bevorzugt nur mehr sanfte und diskrete Farben, gibt statt heroischer Handlung demütiges Entsagen und trauerndes Dulden. Freilich, es ist, nach unseren Begriffen wenigstens, Theaterlyrik. Man denkt vor seinem Jesus nicht ans neue Testament, sondern eher an Renan und ein religiöses Gemälde van Dyks wirkt in seiner parfümierten Eleganz wie etwa eine Messe von Gounod in der Madeleine. Den Geschmack seiner Zeitgenossen jedoch hatte er getroffen. Zum mindesten überhäufte ihn Kirchen und fromme Bruderschaften mit Aufträgen für Andachtsbilder. Eine längere Abwesenheit des Rubens von Antwerpen mochte ihm auch zustatten kommen. In der Erfindung blieb er selbst dann, als sein Schaffen den Höhepunkt erreichte, von anderen abhängig, von Rubens meistens, dann von Tizian und Paolo Veronese; trotzdem darf man nie von Nachahmung reden; das spezifisch van Dykhafte bricht, fremden Einflüssen gegenüber, stets siegreich durch. Worin dies zu jener Zeit bestand, ersieht man in der Münchener Pinakothek, die zwei Martyrien des heiligen Sebastian von van Dyks Hand besitzt. Das eine entstammt den Tagen der unbedingten Rubens-Nachahmung. Der Heilige, stark wie ein Gladiator, wird eben an einen Baum gefesselt und blickt durchaus nicht ergebungsvoll zum Himmel empor; es ist, als wollte er Hilfe vom Jenseits herabtrotzen; seinen Muskeln nach könnte er allerdings auch allein mit ein paar Schergen fertig werden. Das zweite, nach der italienischen Reise gemalte Bild, ist ganz auf Kontrastwirkungen gestellt. Den dunkel gehaltenen Kriegsknechten steht das blinkende Weiß des nackten Jünglingskörpers gegenüber, zorniger Wut — hilflose Demut, physischer Kraft — weiche, hermaphroditenhafte Formen und der schön frisierte Heilige blickt schmachkend wie ein Tenor. Tauchte van Dyk voreinst seinen Pinsel in flammendes Rot, so verzichtete er jetzt auf diese Farbe, die einst geliebte, zuweilen selbst dann, wenn hundertjährige Traditionen sie forderten. In seiner „Pietà“ des Berliner Museums hüllt er den Oberkörper des Johannes in ein schwärzliches Gewand und beschränkt das übliche Rot auf den Mantel des Apostels. Auch den süßen Duft der Parma-Veilchen hat van Dyk, — nebenhin sei es bemerkt, — in Italien

ingesogen: Die Magdalena dieses Gemäldes stammt von Correggios Holdgestalten. In diesen Pietà-Bildern gab van Dyk mit sein Bestes. Die herrliche Beweinung Christi des Antwerpener Museums rückt ihn sogar in Tizians Nähe: An Stelle lärmender Trauer und grimacierender Klage ist vornehmer Kummer getreten, der nur schluchzt oder leise weint. Die warmen Farbentöne in der Figur des Engels und des Johannes kontrastieren ergreifend mit der kalten Helligkeit des Leichnams, dessen fahle Totenfarbe überdies noch das blanke Weiß des Linnens und das blaugrüne Tuch auf Marias Schofs unterstreichen. Aus ähnlichen Gründen wie die Pietà mochte ihn die Kreuzigung interessieren. Den Lyriker lockte das nächtliche Grauen auf der verlassenen Schädelstätte, den Maler reizte es, einen hellen Körper gegen eine dunkle Wolkenwand zu stimmen.

In einer Pietà van Dyks zu München hat Maria die Züge der trauernden Niobe. Abgesehen von dieser im Seicento häufig vorkommenden Entlehnung wird ein Suchen nach antiken Einflüssen bei van Dyk ziemlich ergebnislos verlaufen. Er war nicht Dichter genug, um mit seinem Lehrer oder Tizian an die Hellenenwelt zu glauben; er war nur Maler. Ein Baum im Vordergrund schien ihm geeignet als Repoussoir für eine belichtete Ferne; daß eine scheue Dryade darin hausen könne, fiel ihm niemals bei. Auch fehlte ihm jene wunderbare Kindlichkeit, die not tut, um das Nackte keusch zu gestalten. Entkleidete Modelle konnte er nicht zu Göttinnen wandeln. Er hat darum auch wenig mythologische Bilder geschaffen. Trotzdem brachte gerade ein Gemälde halb „heidnischen“ Charakters die entscheidende Wendung in sein Leben. Für Karl I. von England hatte er eine Scene aus Tassos „Gerusalemme liberata“ gemalt, Rinaldo im Schofse Armidens. Der König war entzückt von dem Bilde; Rubens, der gerade in England weilte, mochte den Schüler nachdrücklich empfehlen, man knüpfte Unterhandlungen an und im Jahre 1633 übersiedelte van Dyk als Hofmaler Karls I. nach England. Um seinen Nacken legte sich binnen kurzem die goldene Ritterkette, die ihn den stolzen Earls und Lords am Hofe von St. James gleichstellte, in seinem Atelier gab sich der ganze Hochadel Rendezvous und der König, der besser zum Amateur als zum Herrscher taugte, verbrachte manche Plauderstunde in van Dyks reizender Villa zu Blackfriars. Das Malen religiöser Bilder hörte im lustigen Alt-England auf; nahezu ausschließlich wandte sich van Dyk hier jenem Zweige des Schaffens zu, an dem die goldensten Früchte ihm reiften, — den Begriff „golden“ auch ganz materiell genommen, — dem Portrait.

Vor anderen Werken van Dyks wird man nie eine vage Erinnerung

an Rubens oder Tizian los, an Correggio oder Paolo Veronese; seine Portraits hingegen dankt er keinem anderen, sie gehören ihm allein, sind das Persönlichste und darum auch das Beste, was er geben konnte. Die Bewunderung für van Dyks Bildnisse vermag keine Modeströmung hinwegzuspülen und vor Portraits wie dem des Kardinals Bentivoglio im Palazzo Pitti oder dem König Karls im Louvre verstummt ehrerbietig jegliche Kritik. Die meisten Kunstgeschichten vergleichen van Dyk als „vornehmen Portraitmaler“ mit Tizian. Das ist freilich zu viel behauptet; denn Tizians Bildnisse waren auch, jene van Dyks sind nur vornehm. Tizians Menschen scheinen auf der Sonnenseite des Daseins geboren, ihre geistigen und physischen Entwicklungsmöglichkeiten, die der Alltag verkümmern läßt, hat seine Kunst zur edelsten Entfaltung gebracht. Tizian schuf Adelsmenschen, van Dyk Aristokraten. Diesen schönen und eleganten Kavalieren fehlt die innere Wahrhaftigkeit tizianesker Menschen; sie führen, — das ist charakteristisch für das Zeitalter van Dyks — immer eine Rolle durch bewegen sich stets auf der „Bühne des Lebens“. Das Quattrocento besaß, — sehr allgemein gesprochen — den ehrlichen Willen zur Persönlichkeit; im Cinquecento erwuchs er zur Freude, das Barock aber wandelte diese Freude am Menschen zur Koketterie. Man spielte sich selber. Van Dyk war der ideale Künstler dieser Geistesrichtung, seine Bildnisse lehren wie keine andern das Spezifische des Barockmenschen begreifen. Tizian stimmt die Haltung seiner Modelle, all' ihre Gesten, jegliche Wendung, natürlich auch das Beiwerk genau nach ihrem Wesen; gerade dies war van Dyk gleichgültig; er wollte lediglich den Menschen von seiner liebenswürdigsten und gefälligsten Seite zeigen und hatte weder Zeit noch Lust, die Charaktere seiner Modelle als Psychologe zu ergründen. Er behandelte sie alle nach der nämlichen Schablone; der Pilaster mit der schweren Draperie kehrt immer wieder, und immer wieder schaut das Modell mit scheinbar plötzlicher Wendung des Hauptes aus dem Gemälde heraus. Gerade diese stets sich selber gleiche Noblesse gefiel van Dyks fürstlichen Auftraggebern; für Wesensanalysen wären sie schwerlich dankbar gewesen, nicht einmal Ähnlichkeit beanspruchten sie; wenn er ihnen „schmeichelte“, — ein Begriff, den erst van Dyk entdeckte, — war's ihnen lieber. „Nur, daß die Kunst gefällig sei“! Nur aristokratisch wollten sie wirken, und die Vorstellung, die das Barock damit verknüpfte, hat gerade durch van Dyk auch unsere eigene beeinflusst: Bleich und mädchenhaft fein geschnitten mußte das Antlitz sein; der Geschmack am Blutleeren und Anämischen hatte die Vollsaftigkeit des Cinquecento ver-

drängt, weiß, schmal und kraftleer waren die Hände, der blitzende Turnierharnisch und der Stofsdegen aber sollten beweisen, daß diese scheinbar marklosen Arme auch sehr gefährlich werden konnten. Mit anderen Worten, man suchte wiederum Kontraste zu vereinen; Weichliches und Heldenhaftes, Feminines und Energisches, den gefürchteten Duellanten mit dem schmachtenden Seladon eines Boudoirs. Zu diesem seltsam komplizierten Wesen der Barockmenschen geben van Dyks Portraits eine Art bildlichen Kommentar, der ihnen neben ihrem Kunstwert auch den von historischen Documenten ersten Ranges sichert. Van Dyk hatte, wie Tizian im Cinquecento, wie Lenbach und Bonnat in unseren Tagen, nahezu alle Männer gemalt, die die politische und geistige Physiognomie des Jahrhunderts bestimmten, Nobili und Lords, Feldherren, Kardinäle und Künstler. Die Portraits dieser letzteren, die meist der Antwerpener Zeit gehören, nehmen in Werke van Dyks eine Sonderstellung ein. Den Kollegen von der Lukasgilde gegenüber verzichtete er auf manchen Trick, auf Mittel und Mittelchen, die dem hochgeborenen Laien gegenüber verfielen. Diese Malerbildnisse sind keine Blender, nicht auf Effekt berechnet, sondern ernst durchgeführte Charakterstudien. Die repräsentativen Elegants gab er meistens in ganzer Figur, die Künstler nur als Brustbilder oder Kniestücke. Der Kopf deuchte ihm da eben wichtiger als die Gesamterscheinung. Der Aristokrat imponierte van Dyk zweifellos als Typus, als Individuum war ihm der Künstler interessanter. Selbst zur Radirnadel griff der Vielgewandte, um die Züge eines Freundes festzuhalten und seine wenigen Aetzdrucke sichern van Dyk auch im Reiche der Griffelkunst hohes Ansehen. Zuweilen malte er einen befreundeten Künstler mit seiner Gattin und niemals ist das innere Zusammengehören zweier Menschen einfacher und rührender ausgedrückt worden als in jenem Bilde der Galerie zu Kassel, wo Franz Snyders die Hand sanft auf jene seiner Lebensgefährtin legt.

Wird von dem Frauenmaler van Dyk gesprochen, denkt niemand wohl an die Porträts jener stillen und versorgten Bürgersfrauen, denen das Schicksal Künstler zu Gatten schenkte. Hochgewachsene Ladies stehen vor uns, Fächer aus Straußenfedern ruhen in weichen Händen, golden flimmert dunkle Seide und über Marmorstufen rauscht pompös die Schleppe. Seltsam jedoch, — trotz aller Noblesse charakterisiert diese Bildnisse ein schwer zu definierender Mangel an Respekt vor dem Weibe. Vielleicht, daß sich in ihnen van Dyks Verhältnis zu seinen Modellen ausdrückt. Er hat sich, froh gelaunt, einmal als Paris dargestellt, den Apfel in Händen. Er durfte wählen und stolz sein auf

Namen und Art der Besucherinnen — nicht nur seines Ateliers. Der zärtlich Umschmeichelte, der kampflos Siegende erblickte im Weib ein animalisches Wesen, das nur nach der wonnigen Heimlichkeit des Schlafzimmers begehrt. Niemals vor van Dyk hatte ein Künstler das Weib so ausschließlich als rein sinnliches Geschöpf aufgefaßt; man könnte sagen, er habe der Malerei einen neuen Typus geschenkt, — die Geliebte, die Maitresse. Paola Adorno und Maria Luisa de Tassis, Maria di Camudio und Beatrice de Cusance, — allen ist jener, dem beschreibenden Worte nicht faßbare Blick eigen, mit dem zwei Menschen einander verstohlen anschauen, die es vor der Welt verbergen müssen, daß sie einander nichts mehr zu verbergen haben.

Dann und wann mochte es van Dyk wohlthun, in begierdelos reine Augen, in Kinderaugen zu sehen. Frauenhaft empfindend, verstand sich van Dyk auf das scheue Seelenleben der Kleinen und selten hat ein Künstler den putzigen Ernst spielender Kinder, ihre tändelnde Fröhlichkeit und ihre unschuldsvolle Grazie so wiedergeben können wie dieser Erotiker. Man denke nur an seine Portraits der Kinder Karls I. Freilich, es sind junge Prinzen, die Ausgelassenheit nicht kennen und ständig von einem beobachtenden Erzieher kontrolliert scheinen. Van Dyk hat seine geistige Auffassung des Menschen nie geändert, seine malerische dagegen hat manche Wandlungen durchgemacht. Die frühen Genueser Portraits sind dunkel gehalten; Licht und Luft fehlen; das Modell wird meistens in dunkle Tracht gehüllt, gegen einen dunkeln Hintergrund gestellt und alles Licht auf Kopf und Hände konzentriert. Später scheint alles vom warmen Gold der Venezianer umflossen und in England dominiert als Grundstimmung ein feines kühles Grau. Hier, wo alle Welt Bildnisse von ihm forderte, konnte er nur selten viel Sorgfalt auf ein Portrait verwenden. Meistens skizzierte er die Köpfe, zeichnete dann Tracht und Haltung der Modelle auf graues Papier, seine Gehilfen übertrugen das Ganze auf Leinwand und er selbst überging dann bloß bessernd und nachhelfend die Arbeit der Schüler.

Das stete Portraitmalen aber bot van Dyk auf die Dauer zu wenig künstlerische Anregung. Er sehnte sich nach großen Aufgaben, träumte von gewaltigen historischen Kompositionen. Das intensive Arbeiten, mehr noch die wilden Liebesnächte zehrten an seiner Lebenskraft; durch eine Heirat suchte ihn der König, von seinen Zickzackwegen fort, in ruhigere Bahnen zu leiten. Er selbst bestimmte seinem Liebling die Gattin, die blasse schöne Tochter des Grafen von Govrie, Mary Ruthven. Im Jahre 1639 wurde Hochzeit gefeiert. Die Münchener Pinakothek bewahrt ein unendlich beseeltes Bildnis, worin

van Dyk der rührenden Anmut seiner Frau die Unsterblichkeit gesichert hat. Es war mit seine letzte Grofstat. Am neunten Dezember 1641 verschied er. Man kann darüber streiten, ob er als Künstler sein letztes Wort gesprochen, ob man Hoffnungen mit ihm einsargte oder ob er, wie's brutal im Künstler-Jargon heift, „fertig war“. Dem Menschen, van Dyk ersparte der Tod viel Schmerzliches. Nur wenige Jahre, — und das Blut seiner frohen Zech- und Jagdgenossen färbte den Boden von Marston-Moor und Naseby, seine gefälligen Freundinnen irrten, landflüchtig und vertrieben, durch Frankreich und Holland und Karl I. legte das sorglose Stuart-Haupt auf den schwarzen Block. Van Dyk aber glaubte an das blaue Blut von Gottes Gnaden und seine Kunst war ein Hymnus auf den Aristokraten der Geburt. Den Tag, da Oliver Cromwell mit seinen Rundköpfen als Herrscher in Whitehall-Palace einzog, hätte er niemals verwunden. Ein berückendes Talent und die Küsse herrlicher Frauen wurde van Dyk zu teil; aber vielleicht darf man auch seinen frühen Tod zu jenen neidenswerten Gaben zählen, mit dem das Schicksal seinen Liebling in so reicher Fülle beschenkt hat.

Emil Schaeffer.

Die Tafeln.

Wilhelm II. von Nassau.

Petersburg, Eremitage.

Der etwa fünfzehnjährige Prinz steht am Fuß eines Felsens im Halbschatten überhängender Bäume. Links reicht der Blick über Wipfel hinweg in die Tiefe des bewölkten Horizonts. Der Knabe steht halb im Profil nach links, wendet den Kopf nach dem Beschauer heraus. Einfach, doch voll unbewusster Eleganz ist die Stellung des Körpers. Mit der Rechten stützt er sich auf einen Stab, den er vor sich stellt, die Linke ruht mit ihren feinen langausgestreckten Fingern zur Seite am Griff des dolchartigen Degens. Er trägt einen bis über die Hüften reichenden Wams aus weichem, von silbernen Fäden durchzogenem Stoff, mit weiten an der Innenseite des Arms geschlitzten Ärmeln. Am Hals schließt ihn ein breit überfallender Leinenkragen hoch ab; über das Wams ist ein glänzender Brustharnisch geschnallt. Der Kopf ist unbedeckt, das schwarze Haar, bis auf die Schultern herabfallend, umgibt Stirn und Ohren und läßt das Gesicht sich scharf abheben.

Wilhelm II. von Oranien und Maria von England.

Amsterdam, Rysmuseum.

Es ist ein Verlobungsbild des Enkels Wilhelms von Oranien und Marias, der Tochter Karls I. von England, das sie noch als Kinder darstellt. Der spätere Statthalter der Niederlande steht Hand in Hand mit seiner Braut vor der Brüstung einer Säulenhalle, die links durch eine dunkle Portiere abgeschlossen ist. In der Mitte des Bildes öffnet sich ein Durchblick auf den bewölkten Himmel. Das Mädchen steht zur Rechten ihres Bräutigams im hellglitzernden Brokatkleid, das den Hals frei läßt; ein breiter gezackter Spitzenkragen fällt über die Schultern. Das dunkle Haar zu einzelnen Schraubenlocken gedreht, reicht bis zu den Achseln, eine blitzende Perlenschnur ist darein verflochten. Bleich und kühl leuchtet das Gesicht, ein wenig ausdruckslos von der langen Porträtsitzung, dazwischen hervor. Drei Finger der linken Hand läßt sie dem Bräutigam, der etwas lebhafter als sie vorzutreten scheint in seinem reichen seidenen Kostüm. Starke Lichter glänzen auf der Seide seines faltigen, gestickten Beinkleids, auf den weiten Bogen, die der geraffte Mantel überm Arm bildet. Und auch bei ihm liegt ein kostbarer Spitzenkragen über Brust und Schultern.

Karl I. von England.

Paris, Louvre.

Der König steht auf einer Anhöhe, auf steinigem Boden, dunkle Bäume schliessen rechts ab und breiten ihre Äste dicht über ihn hin. Links gleitet das Terrain tief ins Tal hinab und dunkler Gewitterhimmel ist der Hintergrund der Figur selbst, die im Profil, den Kopf zu Dreivierteln herausgekehrt, im hellen Jagdkostüm davorsteht. Eine zweite Gestalt, ein wenig in den Mittelpunkt und in den Schatten gerückt, steht zur Seite von des Königs Schimmel, während ein Knabe im Hintergrunde weit über das Land blickt. Der Kampf von Licht, Halbschatten und Dunkel, die ritterlich-selbstbewusste Gestalt Karls, die atmosphärische Spannung in der Landschaft und der verloren hinausstarrende Knabe, das alles ist ein dem Maler freilich kaum bewusstes Bild der vorahnenden, wetterschwülen Lage, in der der König sein Haus und alle Schicksale Englands damals, im Jahre 1635, wenige Jahre vor der Revolution sich befanden. An einem Stein die Schrift: Carolus I rex a van Dyk. Das Bild war im Besitz der Dubarry, bis es 1775 für Ludwig XVI. erworben wurde.

Henrietta Maria von England.

Windsor Gallery.

Im Gegensatz zu diesem Porträt des königlichen Sportsman steht das geschlossenere, ceremoniösere seiner Gemahlin, die, neben sich auf einem Tischchen die edelsteinbesetzte englische Königinnenkrone, vor einem nächtlichen Hintergrund im strahlend hellen Gewande steht, alles Licht auf die Gestalt selbst, vor allem auf das maskenhaft bleiche Gesicht konzentriert. Das Kleid umhüllt weit die schlankere Gestalt, der Hals ist frei, umschlossen von einem Perlenschmuck, und ein Perlenband ist, wie auf dem Bild der Tochter, auch in den Knoten des Haares geflochten.

Die Kinder Karls I.

Dresden, Galerie.

Vor einem schwarz und rot gemusterten Vorhang stehen die drei Kinder auf farbigem Teppich, links Karl im gelben Rock, ein Fuß schräg vor den andern gestellt, der rechte Arm mit Ellbogen und vornehm-nachlässig hängender Hand an eine Säule gestützt. Rechts Maria im blauen Kleid mit weißer, spitzenbesetzter Schürze, die Hände ineinander gelegt. Auch sie und Karl voll Würde und Eleganz wie ihre erwachsenen Vorbilder, zwischen ihnen im roten Kleid-

chen mit weißer Schürze Jacob, der sich mit beiden Händchen am Arm und der linken Hand des Bruders festhält. Vor den Kindern auf dem Teppich zwei gefleckte King Charles - Hündchen mit buschigem Schwanz.

Marie Louise von Tassis.

Wien, Liechtenstein-Galerie.

Gegenüber den Porträts vornehmer Damen vom englischen Hof hat dieses Bild etwas Vlamisches behalten, das an Rubens erinnert. Auch die Miene, mit der diese junge Dame aus dem Bilde sieht, ist unbefangener und liebenswürdiger als der gelangweilte und müde Blick jener englischen Aristokratinnen. Im prachtvollen Kostüm der Antwerpener Mode, in bunter Seide mit weiten, an den Ellenbogen abgebundenen Ärmeln steht die Dame da, die rechte Hand hält den großen Straußfederfächer, während die Linke an der Seite herabhängt mit breitem und gerundetem Rücken und stärkeren Fingern, als sie die überschulken Hände der englischen Damen haben.

Der Feldherr mit der roten Binde.

Dresden, Galerie.

Unter allen Porträts van Dyks steht dieses eine allein, da ihm auf den ersten Blick alles zu fehlen scheint, was die Auffassung seines Malers kennzeichnet. Ein starker und fast wilder Ausdruck unterscheidet es von allen übrigen, wenn er ihm ganz gelänge. Es scheint, als sei es noch einer der Kämpfer gegen Spanien, so vollkommen fehlt diesem Schwergewappneten mit der blutigen roten Binde die Eleganz der Antwerpener Vornehmen oder die Mattigkeit der längst unkriegerisch gewordenen Aristokraten. Nur hat auch hier van Dyk doch alles gemildert. Alles ist zahmer geworden und selbst in die Derbheit dieses energischen Gesichts gerät ihm ein frauenhafter Zug den er in allen Modellen zuerst zu sehen scheint. Das Bild befand sich bis 1741 in der Sammlung Wallenstein in Dux.

Cornelius van der Geest.

London, National Gallery.

Auch das Bild des Cornelius van der Geest ist hier aufgenommen, weil es eine Besonderheit unter van Dykschen Porträts ist. Es ist eines der wenigen, die in der vollkommenen Beschränkung auf das Lichtproblem van Dyks holländische Zusammenhänge illustrieren. Nichts als der Kopf und die Halskrause treten aus dem Dunkel des Grundes hervor, in den der dunkle Rock ganz zurücktritt.

Die Verlobung der heiligen Katharina.

London, Buckingham Palace.

Vollkommen italienisch ist van Dyk in den religiösen Bildern nach seiner Zeit bei Rubens. Vor allem die großen Venetianer der nachtizianischen Zeit beeinflussen ihn, namentlich auch in der Komposition. Ihren Frauentypus scheint er adoptiert zu haben. Auf unserem Bilde sitzt die Madonna vor einem faltigen dunklen Vorhang, hinter dem rechts der Himmel sichtbar wird, auf den Knien das nackte Christkind, das sich nach rechts wendet, um der vor ihm stehenden heiligen Katharina den Verlobungsring an die Hand zu stecken.

Krönung der heiligen Rosalie.

Wien, Kunsthistorisches Museum.

Noch auffälliger zeigt dieses Bild van Dyks Abhängigkeit von den Venetianern um diese Zeit. Ihre Säulenarchitektur und den Treppenaufbau, die Zusammendrängung aller Figuren im Vorder- und ersten Mittelgrund, die abseitsstehende Trabantenfigur hat er von ihnen einfach übernommen. Auch hier, wo die Maria auf einem Steinsitz über Stufen am Fuß einer riesigen Säulenhalle sitzt. Von ihrem Schoß beugt sich das Christkind herab, um die junge Rosalie mit einem Kranz zu krönen. Ein Jüngling eilt mit einem flachen Blumenkorb herbei. Hinter ihr hält Petrus die Himmelsschlüssel empor und blickt zu den Putten auf, die herabgeschwebt sind, während vorn und etwas abseits Paulus steht, sein Schwert mit beiden Händen vor sich haltend.

Van Dyk — Bibliographie.

- Amand—Durand.* Eaux-fortes de A. v. Dyk. Texte par G. Duplessis, Paris.
Bellori, G. P. Vite dei pittori, Pisa 1821.
Branden, F. J. v. d. Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool.
 Antwerpen 1883.
Carpenter, W. H. Mémoires et documents inédits sur A. v. Dyk.
 Haag 1845.
Descamps, J. B. La vie des peintres flamands et hollandais.
 Marseille 1842.
Fairholt, F. W. Homes, Haunts and Works of Rubens, van Dyk etc.
 London 1871.
Fromentin, E. Les maîtres d'autrefois, Belgique-Hollande, Paris 1876.
Guiffrey, J. Ant. v. Dyk, sa vie et son oeuvre, Paris 1882. Englische
 Ausgabe von W. Alison, London 1896.

- Head, P. R.* Van Dyk, London 1892.
- Hendrick, G.* Icones principum, virorum doctorum etc. Antwerpen 1641.
- James, R.* Painters and their Works, Vol. III. London 1897.
- Knackfuss, H.* A. v. Dyk. Leipzig 1896.
- Kugler, F.* Geschichte der Malerei, Band III. Leipzig 1867.
- Law, E.* Van Dyk's Pictures at Windsor Castle, London 1898.
- Lemcke, C.* A. v. Dyk (In Dohme: Kunst und Künstler, Leipzig 1877).
- Lübke, W.* Grundriß der Kunstgeschichte, Stuttgart.
- Michiels, A.* Van Dyk et ses élèves, Paris 1881.
- Muther, R.* Geschichte der Malerei, Band IV, Leipzig 1900.
- Pol de Mont.* A. v. Dyk als Mensch und Künstler, Deutsch von C. Hebbel, Haarlem.
- Rooes, M.* Geschichte der Malerschule Antwerpens, München 1889.
- Stanley, G.* A Classified Synopsis of the Principal Painters of the Dutch and Flemish Schools, London 1855.
- Stephens, W. G.* Flemish and French Pictures, London 1875.
- Swetseer, M. F.* Artist Biographies: Van Dyk. Boston 1878.
- Szweykowski, J. von.* A. van Dyks Bildnisse bekannter Personen, Leipzig 1869.
- Taine, H.* Philosophie der Kunst, Deutsch im Erscheinen begriffen bei Eugen Diederichs Leipzig.
- Vesme, A. de.* Van Dyk, peintre de portraits des princes de Savoie, Turin 1885.
- Viardot L. and others.* A Brief History of Painters of all Schools, London 1877.
- Waagen, G. F.* Künstler und Kunstwerke in England. Berlin 1837.
- Waagen, G. F.* Treasures of Art in Great Britain, London 1854.
- Wauters, A. J.* La peinture flamande, Paris 1883.
- Wibiral, Fr.* L'iconographie de van Dyk d'après les recherches de H. Weber, Leipzig 1877.
- Wibiral,* Catalogue de la collection d'estampes anciennes de Mr. Fr. Wien 1883.
- Woltmann u. Woermann.* Geschichte der Malerei, Bd. III, Leipzig 1888.

Die van Dyk-Literatur in Zeitschriften.

Deutschland.

- Graphische Künste, Band I: E. v. Vlaeminck: Zur Ikonographie des van Dyk.
- desgl., Band IV. A. Quantin: Guiffreys van Dyk.
- Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen, Band XI: W. Bode: Ausstellung von Werken der niederl. Kunst.

Repertorium für Kunstwissenschaft, Band XXII,
H. Hymans: Exposition van Dyk à Anvers, 1899,
desgl., Band XXIII, Friedländer: Die van Dyk-Ausstellung in
London 1900.

Zeitschrift für bildende Kunst, Band V, F. Müller: Das Bildnis
des Syndikus Meustraten in Kassel,
desgl., Band VI, F. Müller: Das Kasseler Damenportrait.

Zahlreiche unzusammenhängende Einzelbemerkungen finden
sich im Jahrbuch der kgl. preufs. Kunstsammlungen, Band:
IV, IX, XI, XIII, XV, XVI,

sowie im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen
des allerhöchsten Kaiserhauses, Band I, V, X, XV, XVI,
XVIII, XIX.

Sie beziehen sich vor allem auf den Wechsel der Besitzer van
Dykscher Bilder in den Häusern Hohenzollern und Habsburg.

Frankreich.

Gazette des beaux arts Band 34: Les enfants de Charles I.
desgl., Band 49, Paul Mantz: A. v. Dyk par Jules Guiffrey.
desgl., Band 61, H. Hymans: Les dernières années de van Dyk.
desgl., Band 1899, H. Hymans: Van Dyk et l'exposition de
ses œuvres à Anvers.

Revue des deux mondes, 1882, J. Lafenestre: A. v. Dyk.

England.

Art Journal, vol. 34, Jules Guiffrey on van Dyk.

desgl., vol. 39, C. Phillips: A. v. Dyk.

Century Magazine, vol. 27, T. Cole: A. v. Dyk.

Eclectic Magazine, vol. 70: A. v. Dyk.

Frasers Magazine, vol. 36: Van Dyk and his works.

Living Age, vol. 124: Van Dyk and Rubens.

London Society, vol. 48, A. H. Grant: Stories of pictures in
the National Gallery.

Magazine of Art, vol. 5, A. v. Dyk.

desgl., vol. 9, F. M. Robinson: A. v. Dyk.

desgl., vol. 10, J. A. Blaikie: A. v. Dyk.

desgl., vol. 10, F. M. Robinson: v. Dyk at the Court of Charles I.



57732

gab. rzdulzi.

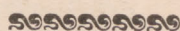


Erstes Wiener Bücher- und Kunst-Antiquariat GILHOFFER & RANSCHBURG



Wien I.,

Bognergasse 2.



Grosses Lager ☛

bibliographischer

Seltenheiten. ☛☛

Werke über bildende Kunst und ihre Fächer. — Illustrierte Werke des 15. — 19. Jahrhunderts.

Inkunabeln:

Alte Manuskripte — Kunsteinbände — Porträts — National- und Militärkostümblätter — Farbensche — Sportbilder — **Autographen.**

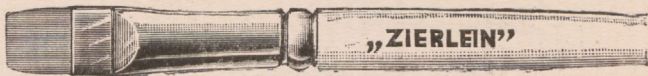


Kataloge hierüber gratis und franco.

Angebote und ☛
Tauschofferten ☛
finden coulanteste
Erledigung. ☛☛☛

bij

**Künstlerpinsel
„Zierlein“.**



Elastisch wie Borstpinsel,
zart wie Haarpinsel.
Fällt nie vom Stiele
D. R. G. M. Nr. 83205.
In ges. gesch. Verpackung
D. R. G. M. Nr. 68844.
Garantie für jeden Pinsel.

**Feinster Künstlerpinsel am
Markte für Kunstmaler.**

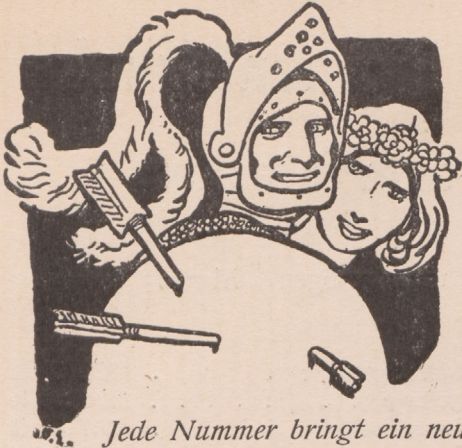
Zu haben in allen Mal-Utensilien-
Handlungen.

Vorzügliche u. ehrenvollste
Begutachtungen seitens
einer grossen Anzahl der
hervorragendsten Akademie-
Professoren u. Kunstmaler.

Prospekte gratis.

GEBRÜDER ZIERLEIN, Pinselfabrik, NÜRNBERG.

Specialität: Haar- und Borstpinsel für alle Künstlerzwecke.



„Jugend“

Münchner illustrierte
Wochenschrift für
Kunst und Leben.

Preis pro Quartal Mk. 3,50.
Preis pro Nummer 30 Pf.

Probefbände

(verschiedene ältere Nummern enthaltend)

Preis à 50 Pf.

Jede Nummer bringt ein neues farbiges Titelblatt.

Vornehmste künstlerische Wochenschrift, welche die Tagesereignisse humoristisch-satirisch behandelt.

Abonnements nehmen alle Buch- und Kunsthandlungen, Postanstalten, Zeitungskioske und Kolporteure, sowie der Unterzeichnete entgegen.

München, Färbergraben 24.

Verlag der Münchner „Jugend“.



Das ist Heinrich Zeiss' Union-Bücherschrank

gleich praktisch und bequem für jeden Gelehrten, Privatmann, Geschäftsmann, Arzt, Pfarrer, Lehrer — für Bureaux, Privatzimmer, Schulen, Kirchen, Clubs, private und öffentliche Bibliotheken.

Jedes Abteil (Unit) ist so sinnreich hergestellt, dass es mit allen andern Abteilen horizontal oder vertical leicht und passend zusammengesetzt werden kann. Daher ist eine Vergrößerung jederzeit möglich, da jedes Abteil nach Bedarf bezogen werden kann.

Nähere Aufschlüsse giebt mein Preisbuch über „Union-Bücherschränke“. Zusendung kostenlos und portofrei.

HEINRICH ZEISS, Hoflieferant, Frankfurt a. M.

Bruckmanns Pigmentdrucke

von

Gemälden alter Meister.

Normalformat 21:27 Centimeter.

Preis für das Blatt unaufgezogen 1 Mark.

Bis 1902 sind erschienen:

Braunschweig. Herzogliche Gemäldegalerie	378 Blatt
Dresden. Königliche Gemäldegalerie	1320 Blatt
Frankfurt a. M. Staedelsches Kunstinstitut	257 Blatt
Karlsruhe. Grossherzogliche Gemäldegalerie	256 Blatt
München. Königliche Ältere Pinakothek ca.	1000 Blatt

Weitere Galerien sind in Vorbereitung.



Tizian, Jungfrau mit Kind und Heiligen.

Bruckmanns Pigmentdrucke sind neue photographische Original-Aufnahmen von bisher unerreichter technischer Vollendung. Sie sind in einem einheitlichen, handlichen, doch genügend grossen Formate hergestellt, unveränderlich, und rollen sich nicht wie die gewöhnlichen Photographien, die sie an Güte der Ausführung weit übertreffen. Es wurden nicht nur, wie sonst üblich, die beliebtesten und allgemein bekannten Gemälde einer Galerie aufgenommen, sondern die Auswahl, die immer von den Galerie-Direktionen selbst getroffen wurde, schliesst auch alle Bilder von kunsthistorischem Interesse ein und umfasst gewöhnlich mehr als zwei Drittel des gesamten Bestandes der Sammlungen.

Ausführliche Verzeichnisse der Bruckmannschen Pigmentdrucke, nach einzelnen Galerien geordnet, sowie die Pigmentdrucke selbst sind durch jede bessere Buch- und Kunsthandlung zu beziehen oder, wo eine solche nicht erreichbar, direkt von der

Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München.

ROTANOX
oczyszczanie
luty 2008

KD.569
nr inw. 783

Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen

— Herausgegeben von Dr. Fritz Wolff-Leipzig. —

der 3te Bd.

In derselben Ausstattung wie vorliegender Band werden erscheinen:

Tizian	Dürer
Velasquez	Michelangelo
Kolbein	Zer Borch
Botticelli	della Robbia
Rembrandt	del Sarto
Reynolds	Gainsborough
Bellini	Correggio
Murillo	Phidias
Kals	Perugino
Raphael	Tintoretto
Rubens	Paul Potter
Leonardo da Vinci	Giotto

und Andere.