

# Der mutmassliche Verfertiger des Dresdener Madonnenbildes

Autor(en): **Major, E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Anzeiger für schweizerische Altertumskunde : Neue Folge = Indicateur d'antiquités suisses : Nouvelle série**

Band (Jahr): **12 (1910)**

Heft 4

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-158830>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Der mutmaßliche Verfertiger des Dresdener Madonnenbildes

Von *E. Major*.

Der 1590 zu Trier geborene Bildnismaler Bartholomäus Sarburgh hielt sich im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts verschiedentlich in der Schweiz auf. So läßt er sich zu Ende des zweiten Jahrzehnts für drei Jahre in Bern, für die Zeit von 1621–1628 wiederholt in Basel nachweisen<sup>1)</sup>. An beiden Orten sind, in privatem und öffentlichem Besitz, noch eine Reihe von Bildnissen erhalten, die ihn als einen in den Niederlanden gebildeten, gewandten Porträtisten zu erkennen geben.

Wie viele Maler des 17. und 18. Jahrhunderts gab auch Sarburgh neben seiner eigentlichen Beschäftigung sich gelegentlich mit Kunsthandel ab und er ist es z. B. gewesen, welcher die dem Bürgermeister Johann Rudolf Fäsch von Basel gehörigen neun holbeinischen Prophetenpaare nach Belgien mitnahm, nachdem er dem Besitzer Kopien davon erstellt hatte, die sich heute im Besitz der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel befinden<sup>2)</sup>.

Der Verkehr, welchen Sarburgh in Basel mit Joh. Rud. Fäsch, dessen Sohn Remigius er im Jahre 1621 porträtierte<sup>3)</sup>, unterhalten hatte, dauerte auch nach Sarburghs endgültiger Abreise von Basel noch an. Es ist uns da ein Brief Sarburghs an Joh. Rud. Fäsch aus dem Jahre 1634 erhalten (im Besitz der öffentl. Kunstsammlung zu Basel), der in mehrfacher Hinsicht Interesse beansprucht. Wir lassen ihn hier im genauen Wortlaut folgen:

„Dem Ehrnuesten, Fürnemen vnd Wysen Herren Hans Rudolff Feschen  
Zunftmeister der statt Basel meinem hochehrenden Herren. Basell.

Min freundlicher gruß vnd williger dienst iederzeit beuor.

Insonders günstiger ehrender Herr.

Mir zweiffelt nicht dan es den herren wunderen wirdt, daß ich ihn so selkten mitt schreiben begrüsse; diß ist eintheils schuldigh meine hinlässigkeit; doch mehrteils daß gutte Vertrawen welches ich ihme vnd den seinigen bißhero getragen hab. Jetzundt aber bin ich so starck mitt Conterfetten occupirt, daß mir wenigh zeitt vberbleibt anders zu gedencken: vnd hab ein

<sup>1)</sup> Vgl. Dan. Burckhardt im neuen Schweizer. Künstlerlexikon.

<sup>2)</sup> Vgl. für dieses und das folgende: E. Major, „Das Fäschische Museum und die Fäschischen Inventare“, (Beilage zum Jahresbericht der öffentl. Kunstsammlung zu Basel), Basel 1908, pag. 6.

<sup>3)</sup> Bildnis in der Aula des Museums zu Basel.

grossen zulauff, so woll vom hauß von Nassow, als auch von der Coninginnen hoff, alda ich alle die fürsten vnd iunge fürstinnen allbereitt abgemahlet: ob woll ich mich die erste 2. Jhar sehr ingezogen gehalten, vnd mich schwerlich in handel richten wollen, so muß ich doch ietzund der Occasion warnemen so langh ich vermagh. Es ist der Hr. Wasserhunn alhie im Hage ankommen als ein gesandter vom landgrauen von Hessen an die Herren Statten; bey welchem ich in kundtschafft kommen, vnd nach dem ich ihn geconterfett, hab ich von ihm beghertt er woltte onbeschwert mein schreiben mitt anderen seinen brieffen dem Herren zuschicken, damitt er meines zustands ein wissen hab; auch wie daß mein diener Hans Lydij noch wol zu pass seye, welcher sich biß daher noch sehr befliehet etwas zu lernen: vnd möchte wünschen, daß wan der herr mich einer kleinen anttwortt würdigen woltte, daß er vnß ettwas belangendt seine Mutter verständigete; er hatt zwar so vill bey mir prosperirt, daß er ihr mitt einem stuck gelts woll köntte vnd woltte behülflich sein, wan sie es nur haben köntte. Wan aber der Hr. derselben frawen zu Mottenz zehen oder zwölff reichstaller von dem seinigen woltte geben, vnd mir schreiben wem ichs alhie oder zu Amsterdam soltte erlegen, würdē ich daß alsgleich verrichten, wen aber die Noht nicht erforderen würdē, so darffs nicht geschehen.

Waß nun meine 3 kisten belangtt, möchte ich woll wünschen daß ich dieselben alhie hette. weill ich aber vermeine daß es noch vberall daherab onsicher, als findt ich nitt rahtsam dieselben zu mouiren; doch will deß herren raht hierüber erwartten. Der M. le Blon von Amsterdam ist ietzundt Secretarius beym Canzler Oxenstern, der hatt mir verscheiden mall presentirt er wolt mir meine kisten sicherlich herab bringen, wan er nur ein klein briefflin von mir hette, ich darffs aber nitt wagen. Ich hab vor 2 Jharen dem herren ein schreiben mitt seinem Sohn Cristoffel zugeschickt, woruff ich domals seine anttwortt empfangen vnd dieselbe noch in handen hab, verhoffe ich werde dißmall dergleichen auch erlangen. Ich verstehe es seye ein Vnruhe in Schweitzerlandt entstanden, gott woll es abwenden. Hiemitt wünsche ich ihme mitt allen den seinigen vill gutts vnd den lieben friden.

Im Hage den 12. Martii 1634.

Deß Herren Diener  
Bartholomaeus Sarburgh."

*Postscriptum auf der Rückseite:* „Wan er mir schreibt, soll er die ob-schrifft vff diese weiß machen mitt latinischen buchstaben.

Aen Bartholomeus Sarburgh Schilder inde Spuystraet wonende tot Piter Roclaes den Wyncooper. inden Hage."

*Beischrift von Hans Rudolf Fäsch:* „von Bartl: Sarburg. Respondirt den 9 May 1634."

In diesem Briefe treten uns zwei Personen entgegen, die aus der Geschichte der holbeinischen Madonna des Bürgermeisters Meyer hinreichend

bekannt sind: der Maler und Kunsthändler Le Blond und der aus Muttenz bei Basel stammende Johannes Lüdin, der hier als Gehilfe Sarburghs erscheint.

Man erinnert sich <sup>1)</sup>, daß der Bürgermeister Remigius Fäsch I. von Basel, der Vater des Joh. Rudolf, an den der Brief Sarburghs gerichtet ist, um das Jahr 1606 das Meyerische Madonnenbild, die heutige „Darmstädter Madonna“, welche an ihn als Gatten der Rosa Irmi, der Enkelin Jakob Meyers, gelangt war, um 100 Sonnenkronen dem Lucas Iselin überließ. Dessen Erben verkauften vor 1635 das Bild an Le Blond, der es nach den Niederlanden brachte und bald darauf an Johann Lössert in Amsterdam um 3000 Gulden weiter veräußerte.

In den Niederlanden wurde bald darauf eine Kopie nach dem Gemälde hergestellt, die heutige „Dresdener Madonna“, welche in den Besitz der seit 1631 in den Niederlanden sich aufhaltenden französischen Königin-Witwe Maria von Medici kam. Es ist Bayersdorfer gelungen, die Entstehungszeit dieser Kopie in die Zeit zwischen 1633 und 1638 zu setzen. Remigius Fäsch II., welcher die erste Nachricht vom Verkauf des Originals bringt, gibt als Datum dafür die dreißiger Jahre an. Im Jahre 1633 aber kaufte Le Blond in Lyon ein Bild von Holbein und dürfte dann auf der Heimreise von den Erben des 1626 verstorbenen Iselin das Original der Meyerischen Madonna erworben haben, welches Sandrart i. J. 1635 in Basel nicht mehr gesehen hat.<sup>2)</sup> 1638 hinwiederum hat Maria von Medici Belgien verlassen. In der Zwischenzeit muß also das Original nach den Niederlanden gelangt und muß die Kopie hergestellt worden sein. Aus dieser hat sich der Sammler Remigius Fäsch II., Sohn des Joh. Rud. Fäsch, die Köpfe seiner Vorfahren durch Joh. Lüdin in den Niederlanden kopieren lassen. Er beschränkte sich auf den Kopf des Sohnes und der Tochter des Bürgermeisters Meyer, weil er das Brustbild des letzteren und dessen zweiter Gattin, der Dorothea Kannengiesser, von der er abstammte, bereits in dem holbeinischen Doppelbildnis von 1516 und in den Silberstiftzeichnungen dazu besaß.

Und nun sehen wir, wenn wir auf den abgedruckten Brief zurückgreifen, daß i. J. 1634 sich der Maler Bartholomäus Sarburgh seit zwei Jahren im Haag aufhält, daß er hier der Peintre à la mode ist, welcher am nassau-oranischen Hofe sowohl, wie am Hofe der Königin Maria von Medici sämtliche Fürsten und Fürstinnen zu porträtieren hat. Mit Le Blond, der es zum Sekretär des Kanzlers Oxenstjerna gebracht hat<sup>3)</sup>, ist er gleichfalls wohl

<sup>1)</sup> Vgl. für das folgende: A. Bayersdorfer, „Der Holbein-Streit“ (München 1872); H. A. Schmid, „Holbeins Darmstädter Madonna“ (Graphische Künste, Wien 1900); E. Major, a. a. O., pag. 4–5.

<sup>2)</sup> Ch. Patin, der mit Remigius Fäsch II. bekannt war und dessen Manuskript bei Abfassung seines „Index operum Joh. Holbenii“ benutzte, gibt direkt das Jahr 1633 als Verkaufsdatum an und stützt sich dabei wohl auf eine mündliche Mitteilung von Fäsch.

<sup>3)</sup> Sandrart nennt den Michael Le Blond: „Agenten der Cron Schweden“. — Oxenstjerna suchte 1634 Holland zur Beteiligung an der evangelischen Sache anzuregen.

bekannt. Joh. Lüdin, der die Kopien der Meyerischen Kinder für Remigius Fäsch anfertigt, ist Gehilfe bei ihm. Pfarrer Richard von Basel sagt ihm in seiner handschriftlichen Chronik nach, daß er „den Holbein sehr wohl gelobet.“<sup>1)</sup> Von seiner Hand besitzen wir endlich die guten Kopien der holbeinischen Prophetenpaare. Liegt es da nicht überaus nahe, in Sarburgh auch den Verfertiger des Dresdener Madonnenbildes zu vermuten?

Vergleichen wir einmal die auf anerkannten Gemälden Sarburghs zu Tage tretende Malweise mit den malerischen Eigenheiten der Dresdener Madonna. Wir notierten uns vor den im Museum zu Basel befindlichen *Werken Sarburghs* folgendes:

*Remigius Fäsch II.* (Aula des Museums.) Ölgemälde auf Leinwand. Datiert 1621. — Das gelblich-rosa Karnat hat grünliche Schattierung und braune Vollschatten und wird durch pastose rotbraune Partien und weiße Lichter, etwa am Nasenrücken, belebt. Die Augenlider wirken durch ihren gleichmäßigen Strich etwas schwer.

*Agrippa d'Aubigné*, Marschall von Frankreich. (Öff. Kunstsammlung, Katalog 1910: Nr. 538.) Ölgemälde auf Leinwand. Datiert 1622. — Gelblich-rotes Karnat mit grünlich-grauen Übergangstönen, die in den tiefsten Schatten einem transluciden Braun Platz machen. Die Aufhellungen bestehen in größeren lichtgelben Partien, in dick aufgetragenen rötlichen und rosa-grauen Tönen und in hellen weißen Reflexen. Die Augenlider sind gleichmäßig rötlich aufgemalt und scheinen darum etwas schwer; die Konturen der Hände sind verschwommen.

*Professor Peter Ryff* von Basel. (ibidem Nr. 539.) Ölgemälde auf Holz. Datiert 1625. — Bräunlich-rotes Karnat mit grünlich-grauen Mitteltönen, die zu bräunlichen und zuletzt dunkelbraunen Schatten überleiten. Auf die stark vertriebenen, von der Grundfarbe über die Mitteltöne bis zu den Schatten leicht ineinander gehenden Farben des Karnats sind pastose breite Striche und Tupfer (rotbraun, gelblich und in den höchsten Lichtern weiß) energisch aufgesetzt. Das dunkle Gewand ist massig, ohne recht sichtbare Modellierung und Faltengebung. Die Augenlider sind unschattiert und schwer hingestrichen, die Konturen der Hände verschwommen.

*Gattin des Professors Ryff, Dorothea Wasserhuhn.* (ibidem Nr. 540.) Ölgemälde auf Holz. Datiert 1625. Gegenstück zum vorigen. — Das stark vertriebene gelbliche Rosa des Karnats zeigt grünlich-blaue Uebergangstöne und bräunliche Schatten, die in den dunkelsten Partien zu transparentem Braun werden. Pastose Rosatöne sind da und dort kräftig aufgetragen. Die hellsten Reflexe erscheinen, z. B. an den Fingernägeln, weiß. Der derb über die Stirn gemalte (in Natur weiße) Kopfschleier ist schiefergrau mit weißen Randlichtern wiedergegeben. Die Falten des dunklen Gewandes treten nicht mehr in die Erscheinung. Von den Augenlidern und Händen gilt das beim vorigen Bild Gesagte.

*Doppelbildnis des Oberstzunftmeisters Lützelmann und seiner Gattin.* (ibidem Nr. 541.) Ölgemälde auf Leinwand. — Der Mann hat bräunlich-rotes Karnat, das mit Lichtgelb aufgehellt ist und blau-graue Mitteltöne aufweist. Das Karnat der Frau ist süßlich, gelblich-rosa, mit grünlich-grauen Übergängen. An ihrem weißen Kopfschleier finden sich schiefergraue Schatten, am Stirnrand desselben, reliefartig sich hinziehend, höchste weiße Lichter. Der Pelzbesatz zeigt ein translucides Braun. Beiden Figuren gemeinsam sind die in durchsichtigem Dunkelbraun angelegten tiefsten Schatten, durch welche die Leinwand hindurchschimmert, die pastos aufgestrichenen rötlichen Reflexe, die weiß aufgesetzten Lichter, die besonders am Nasenrücken der Frau auffallen, die dunkle, heute als schwarze Masse wirkende Gewandung und die ohne Linienkontur hell sich davon abhebenden Hände.

<sup>1)</sup> Vgl. Dan. Burckhardt im neuen Schweizerischen Künstlerlexikon.

*Kopien der neun holbeinischen Prophetenpaare.* (ibidem, im Depôt.) Ölgemälde auf Leinwand. — Gelblich-rotes Karnat mit grünlichen Uebergängen und transparentem Braun als tiefen Schatten. Die Wiedergabe der stärksten Reflexe geschieht durch kräftig aufgesetztes Weiß. An den Fingergelenken ist häufig pastoses Braunrot zur Modellierung verwendet. Die öfters schattenlos, breit hingestrichenen Augenlider sehen wie etwas geschwollen aus. Braune Haare sind mit Gelb strichweise gehöht. Ein gelbes Gewand ist braun schattiert und hat helle gelbe Reflexe, weiße Gegenstände sind dagegen grau beschattet. Die oben erwähnten weißen Reflexe treten auch z. B. auf roten (seidenen) Ärmeln auf. Daneben findet sich ein offenbar wollener Mantel, dessen schweres Zinnoberrot völlig pastos und gleichförmig gehalten ist.

Halten wir jetzt diesen unseren Wahrnehmungen die von verschiedenen Kunstforschern vor der *Dresdener Madonna* gemachten Beobachtungen gegenüber. Wir lesen:

1865. Zahn, Das Darmstädter Exemplar der Holbein'schen Madonna (Archiv für die zeichnenden Künste XI.):

„... ist zu bemerken, dass dort (*an der Dresdener Madonna*) an einzelnen Theilen, namentlich am weissen Kragen des knieenden Knaben, die Pinselstriche ganz das Relief zeigen . . . (pag. 44.)

. . . in den Fleischtönen der auf dem Dresdener Bilde übereinstimmend hell gehaltenen fünf jugendlichen Figuren, deren lichtiges Kolorit mit den weisslich-röthlichen Lichtern, grünlichen Uebergangstönen und licht-warmen Schatten sich dort so wesentlich von dem braun-röthlichen Incarnat der drei älteren Personen unterscheidet . . . (pag. 47.)

. . . mit dem warm untermalten licht-gelblich aufgehöhten Haar des stehenden nackten Knaben . . . (pag. 47.)

. . . die wirksamen Contraste der tiefdunkeln, grossen Gewandmassen, in denen eine Modellirung kaum sichtbar ist, mit den hell-leuchtenden, ja hart dagegen abgesetzten Farbentönen des Fleisches . . . (pag. 48.)

Die Augen, deren grossgebildete Lider dort kaum von einem Hauch dunklerer Färbung der Augenhöhlen überschattet werden“ . . . (pag. 48.)

1866. Woltmann, Holbein und seine Zeit (I. Aufl. I. Teil):

„Das rothe Beinkleid des älteren Knaben ist im Dresdener Bilde einförmig und flach . . . Der dunkle Anzug der übrigen Personen bildet dort meist eine schwere, undurchsichtige Masse.“ (pag. 321.)

1872. Bayersdorfer, Der Holbein-Streit (München, Bruckmann):

„Die Farbe auf dem Dresdener Bilde . . . ist minder deutlich in ihren Intervallen, welche durchweg (zumal bei der schwarzen Gewandmusterung) weniger klar und bestimmt abheben. (pag. 22.)

Ein . . . ælhaltigeres Bindemittel, das den späteren Schulen eigen ist und das auch in unserer Copie zur Anwendung kam, gestattete ihrem Autor weder den scharfen Contour noch das prägnante Neben- und Aufeinander der klar unterschiedenen Farben des Originals. (pag. 23.)

. . . gründlich verschieden ist die Impastirung auf dem Dresdener Bilde, . . . welche lockerer, die Pinselführung weniger verdeckend . . . ist. (pag. 23.)

Der Maler der Dresdener Copie . . . ist schon wohlvertraut mit der durch die Italiäner eingeföhrten Technik der Contrastmalerei. Er hat eine ganz anders ausgestattete, auf ein anderes Combiniren der Farbe eingerichtete Palette als Holbein, und so ängstlich er sich auch an das Original zu halten sucht, so kann er sich doch nicht emancipiren von seiner Schule und weiss er die Modellirung der Köpfe, der Hände, der nackten Körper nicht anders zu bewerkstelligen, als durch Anwendung kalter, grünlicher Mitteltöne in den Uebergängen, durch bräunliche Schatten und schüchtern angebrachte warme Reflexe.“ (pag. 24.)



1872. *Gaedertz*, Hans Holbein der Jüngere und seine Madonna des Bürgermeisters Meyer (Lübeck, Bolhoevener):

„... die dem Copisten eigene Behandlung der Carnation..., in welcher grünliche Halbtöne in den Uebergängen hervortreten und bei brauner Untermaalung der Schatten in den Lichtern das metallische Weiss sich zeigt... Der Vortrag ist weich und glatt und hat nicht selten einen modernisirenden eleganten, ja süsselnden Anstrich... (pag. 17.)

... während es (*das Gewand der Madonna*) in dem Dresdener Bilde gerade und flach hernieder fällt und in undurchsichtiger Masse sich giebt.“ (pag. 20).

1873. *Zahn*, Die Ergebnisse der Holbein-Ausstellung zu Dresden (Jahrbücher für Kunstwissenschaft V.):

„In der Zeichnung und Modellirung fehlt m. E. nicht sowohl die Rundung, ... als vielmehr die Schärfe und Deutlichkeit der Formen wie der Umriss (pag. 163).

... an den auf dunklerem Grund stehenden hellen Fleischparthieen, am deutlichsten an den Fingern und Zehen, (findet man) ein merkliches Hinüberspielen des pastosen Lichtes über die dunkeln umgebenden Flächen (pag. 164).

Deutlicher noch scheint mir der Unterschied in den Tönen der Färbung, in denen die oben geschilderte eintönige Schattirung Holbeins durch den Contrast warmer und kalter Töne ersetzt ist... (pag. 164).

Die schon früher oft bemerkten grünlichen Halbtöne in der Modellirung der Fleischparthieen auf dem Dresdner Bild sind nur ein Kennzeichen der anderen Malweise, bei welcher der Localton des Fleisches wesentlich röthlich, mit weisslichen höchsten Lichtern, gehalten ist. Bläulich-grünliche Halbtöne bilden den Uebergang zu den bräunlichen Schatten von transparentem Ansehen, und an einzelnen Stellen sind dann wieder pastose gelblich-röthliche Reflexe aufgesetzt. Man erkennt auf das Bestimmteste: der Urheber des Dresdner Bildes wendete, trotzdem er ein Werk der älteren einfarbigen Malweise copirte, unwillkürlich die reichere Palette an, deren günstige Wirkung einmal erprobt, von den daran gewöhnten Meistern nicht wieder aufgegeben wird (pag. 164).

... Farben des Teppich-Musters..., die... auf einen transparent-rothbraunen mit dunklen Strichen gegitterten Grund tupfenartig aufgesetzt sind...“ (pag. 165).

1874. *Woltmann*, Holbein und seine Zeit (II. Aufl. I. Band):

„Ihre (*der Frau Dorothea Meyer*) Stirn schimmert... ziemlich roh durch den Schleier... (pag. 303).

Der Fleischton geht in das Röthliche bei sehr weissen Lichtern...“ (pag. 304).

1900. *H. A. Schmid*, Holbeins Darmstädter Madonna (Graphische Künste, Wien): „... Holbein verwendet noch nicht die in Italien, wahrscheinlich von Tizian, erfundene Methode der Contrastmalerei, die darin bestand, dass jeder einfarbige Körper principiell durch Abstufungen in andere Farbwerte modellirt wurde, dass also im Fleisch pastos warmgelbliche Lichtflächen mit bläulichen Uebergängen, warmbraunen Schatten und kälteren, wieder pastos aufgesetzten leuchtenden Reflexen abwechselten... Der Urheber des Dresdener Bildes war aber die andere Art der Modellirung schon gewohnt...“

1906. *P. Ganz*, handschriftliche Notiz: „Das Karnat süßlich rosafarben mit Weiss, bei Meyer ein Ziegelrotbraun.“

Die unverkennbare Übereinstimmung, die sich uns hier zwischen der Malweise Sarburghs und der des Kopisten der Dresdener Madonna erschließt, läßt uns nunmehr zu folgendem Schlusse kommen:

Remigius Fäsch II. berichtet, daß Lucas Iselin beim Ankauf der Meyerischen Madonna (um 1606) angab, er erwerbe sie für den Gesandten des Königs von Frankreich.<sup>1)</sup> Offenbar hatte damals bereits die Heinrich IV. von Frankreich i. J. 1600 angetraute Maria v. Medici ihr Augenmerk auf

<sup>1)</sup> Vgl. E. Major, a. a. O. pag. 43.

dieses holbeinische Originalwerk gerichtet, das, außer seinem Kunstwert, ihr als eifriger Katholikin durch die Darstellung der Himmelskönigin und ihrer Namenspatronin teuer sein mußte. Die Verhandlungen mögen sich aus irgend einem Grunde zerschlagen haben und so blieb Lucas Iselin bis zu seinem Tode im Besitz der Madonna.

Man geht aber wohl nicht fehl, wenn man die endliche Erwerbung des Kunstwerkes durch Le Blond mit dem Wunsche der Königin-Witwe Maria, es zu besitzen, in Verbindung bringt. Der von Le Blond dafür geforderte Preis, das Dreifache der von ihm selbst bezahlten Summe, mag indessen der verbannten Königin, die nicht über allzugroße Barmittel verfügte und 1642 zu Köln beinahe in Dürftigkeit starb, zu hoch vorgekommen sein. Darum wird sie nichts dagegen gehabt haben, daß Le Blond das Gemälde an Lössert weitergab. Sie selbst jedoch wird bei ihrem Hofmaler Sarburgh eine Kopie danach bestellt haben, die dieser denn auch, unter gewissen Konzessionen an den Zeitgeschmack, geschickt genug ausführte. In seiner Werkstatt aber hatte Joh. Lüdin, bis die Kopie gehörig fertiggestellt war, Zeit und Gelegenheit genug, die beiden Köpfe für Remigius Fäsch II. abzumalen.

