

## K a t a l o g e.

**Karl Woermann**, Katalog der königl. Gemäldegalerie zu Dresden. Grosse Ausgabe. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Dresden 1892.

Die grosse Arbeit, die in einem solchen, allen Anforderungen der fortschreitenden Wissenschaft entsprechenden modernen Kataloge steckt, pflegt noch zu wenig gewürdigt zu werden. Die nachfolgenden Ausführungen werden hoffentlich aber zeigen, dass es sich der Mühe verlohnt, ein solches Werk auf die vielen Einzelheiten und das viele Neue hin, das es bringt, zu prüfen.

Die schwierigste Aufgabe hatte Woermann bei der ersten Auflage dieses Katalogs, die 1887 erschien, zu lösen gehabt. Da galt es sowohl alle die einzelnen, zum Theil willkürlichen Benennungen zu prüfen und an die Stelle der unzutreffenden geeigneter einzuführen, als namentlich gewisse Bilder, die bis dahin weit über die Grenzen Dresdens hinaus als Perlen der Sammlung gegolten hatten, wie die Copien der Holbein'schen Madonna und der Correggio'schen Magdalena, ihres unverdienten Nimbus zu entkleiden. Den Muth, der hierzu gehörte, hat Woermann in vollem Maasse bewiesen. Und er konnte mit bestem Gewissen so verfahren; denn wenn er damit auch manche liebgewordene Illusion zerstörte, so wusste er andererseits, dass er durch solche Richtigstellungen den Werth einer Sammlung von so unvergleichlicher Zusammensetzung, wie die Dresdner, nur erhöhen konnte; war es doch möglich, gleichzeitig eine Reihe von Bildern, die bis dahin in ihrem hohen Werthe verkannt worden waren, wie z. B. die Giorgione'sche Venus, wieder voll zu Ehren zu bringen.

Die vorliegende zweite, nach einem Zwischenraum von fünf Jahren erschienene Auflage des Katalogs zeigt nun, dass Woermann nicht nur, wie man es bei ihm ohnehin stets gewöhnt ist, die gesammte inzwischen erschienene Litteratur aufs Gewissenhafteste berücksichtigt, sondern dass er auch durch selbständige Forschung unausgesetzt an der Vervollkommnung des Werkes weitergearbeitet hat. Und auch hier galt es wieder, Muth zu zeigen, vielleicht noch grösseren als bei der ersten Auflage: musste doch nicht nur der von der früheren Direction unter dem Namen Sebastiano del Piombos erworbene kreuztragende Christus (wenn auch zunächst nur in der Form einer Anmerkung) sondern auch die von Woermann selbst in der ersten Zeit seiner Amtsführung als ein Lotto gekaufte Madonna mit Heiligen preisgegeben werden. Solche Offenherzigkeit kann nur Vertrauen erwecken und wird sicherlich zur Nachfolge anspornen. Andererseits ist die Bereicherung, die die Galerie durch höhere Würdigung bisher wenig beachteter Bilder gerade in dieser Auflage des Katalogs erfahren hat, eine besonders grosse. Es braucht nur an den neu entdeckten Lotto, die beiden Vrooms, die ein oder zwei kleinen Rembrandts erinnert zu werden, wovon gleich die Rede sein wird.

Geändert wurden die Benennungen folgender Bilder (Nummern der neuen Auflage, wo erforderlich mit nachfolgender eingeklammerter Nummer von 1887): 35, Madonna, angeblich Gentile du Fabriano (statt Art des G. d. F.), da es mit diesem Meister nichts gemein hat; 59 A (294), Galatea, wird nach Morelli's Vorgang dem Jacopo de' Barbari gegeben, während es früher nur als das Werk

eines unbestimmten Oberitalieners aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts verzeichnet war (Weiteres darüber am Ende); 194 A (295), Madonna, von Lotto, dessen (im Katalog faksimilirt) Namensbezeichnung Laurentius Lotus 1518 Herr Charles Löser, wie angegeben wird, am 11. December des gnadenreichen Jahres 1891 auffand (früher als Vincenzo Tamagni da S. Gimignano); 199 A (198), Dame in Trauer, angeblich G. A. da Pordenone, doch ohne dass es bisher gelungen wäre, für dieses gute, wohl in Venedig nach 1560 gemalte Bild einen passenden Namen zu finden (fr. Pordenone); 201 A (292), Salome, von Bartolommeo Veneto nach Morelli, doch unter Vorbehalt weiterer Nachprüfung (früher Schule Lionardo's benannt); 221, Liebespaar, venezianische (statt brescianische) Schule, nach Habich Copie eines Francesco (nicht Domenico) Mancini bezeichneten Bildes in La Motta; 805 A (1887), Schmerzensmann, nach Mabuse (statt angeblich Dürer); 818, Loth, von Floris (statt Nachahmer desselben); 847 A (207), männliches Bildniss, von Ant. Mor (statt Moroni); 998 A und B (1048 und 1049), Vermählung Mariä und Krönung der hl. Katharina, nach Rubens (früher Erasmus Quellinus); 1023 A, B und C (959, 968 und 969), das Brustbild eines jungen Mannes, die Mutter mit ihrem Kinde, der Herr, der sich die Handschuhe anzieht, von van Dyck (früher Rubens); 1085 A (1088), kartenspielende Bauern, von Teniers (früher Nachahmer desselben); 1215 A (1213), Stilleben, angeblich Fyt, dessen Bezeichnung gefälscht ist, ohne dass sich für dieses übrigens gute Bild bisher ein geeigneter Name hätte finden lassen (früher Fyt); 1295 A (1588), Greis, von Hendr. Bloemaert (früher angeblich J. A. Backer); 1321, Dame, Schule M. J. Mierevelt's (früher Pieter M.); 1373, Seestrand, von Pieter Mulier d. ä., dessen Monogramm früher nicht gedeutet werden konnte; 1382 A und B (1508, 1509), zwei Landschaften, von Vroom (früher v. d. Meer von Haarlem und als solche bezweifelt); 1388, Bildniss eines Herrn, von Pot (früher in Folge der falschen Bezeichnung Le Duc genannt); 1390, die kleine Soldatenscene, als ein Werk Codde's anerkannt (früher gleichfalls in Folge falscher Bezeichnung Le Duc genannt); 1408 A (1475), der Schimmel, als Werk der Frühzeit Wouwermans bestimmt, während es vorher als eine Arbeit P. van Laer's gegolten hatte und dann wenigstens als in der Art Wouwerman's verzeichnet worden war; 1510 A (1407), Hütten am Wasser, von Sal. Rombouts (früher C. Decker); 1539 A (1237), männliches Bildniss, von Corn. v. d. Voort (früher Moreelse); 1586 und 1587, zwei Männerbildnisse, von J. A. Backer, dem sie früher nur vermuthungsweise gegeben waren; 1589 A (1695), Astronom, von Sal. Koninck (früher wegen der Bezeichnung Dan. K. II genannt); 1589 B (1574), ein Alter, gleichfalls von Sal. Koninck (früher bloss als Schule Rembrandt's); 1723 A (1674), Fischerboot, von Corn. Stooter (früher angeblich A. Storck); 1764, der Musikunterricht, Art Slingelants (früher als nach Sl. bezeichnet); 1765, Einsiedler, angeblich K. de Moor (um 1700), da dieses früher K. de M. schlechtweg benannte Bild der Schule Dou's aus der Zeit vor 1650 gehört; 1782 A (1784), der Schimmel, Cuyp als ein Bild seiner Frühzeit zurückgegeben, nachdem es vorübergehend bezweifelt worden war; 1792 A (1994), Dame und Schreiber, von A. de Gelder (früher Paudiss); 1888, Ursula-Altar,

wahrscheinlich von Breu (früher Burgkmair); 1906 A (1960), Marter der hl. Katharina, von einem nicht näher zu bestimmenden Meister L. C., der das Bild im Jahre 1506 malte (früher für eine Copie des um 1600 lebenden D. Fritsch nach Cranach ausgegeben). Alle diese Namensänderungen sind in den Anmerkungen auf das eingehendste begründet.

Bei einer weiteren Anzahl von Bildern wird wenigstens in den Anmerkungen eine künftige Neubenennung für den Fall, dass sie in der Zwischenzeit weitere Bestätigung finden sollte, vorbereitet. So bei 99, der kleinen bisher auf einen Entwurf Raphael's zurückgeführten Anbetung der Könige, deren Composition jetzt Frizzoni dem Peruzzi gibt. 701, die Kreuztragung, wird als eine vermuthlich spanische Copie nach einem Bilde des Rubensschülers J. v. d. Hoecke bezeichnet, deren bisherige Verbindung mit dem Namen Espinosa's jedoch als unwahrscheinlich erscheine. 960 und 961, Mann und Frau, zunächst noch bei Rubens belassen, doch höchst wahrscheinlich von van Dyck, unter dessen Namen sie auch im vorigen Jahrhundert gingen; 1363, alte Frau, Schule des Frans Hals benannt, wahrscheinlich aber Schule Rembrandt's [Flinck's]; 1550, Eislauf, angeblich S. de Vlieger, vielleicht von einem gewissen P. Bools; 1576, Kopf eines Mannes, bezeichnet Rembrandt 1636, unter der Schule Rembrandt's aufgeführt, doch möglicherweise von Rembrandt selbst, für dessen Werk dieses schon seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts der Galerie gehörende Bild auch früher galt; 1719, Rembrandt's Mutter, als Dou verzeichnet, wird dagegen in Folge der erfreulichen Entdeckung Hofstede de Groot's (s. Kunst-Chronik II [1891] 562) künftig sicherlich dem Werke Rembrandt's eingefügt werden; 1826, in der Strandschenke, wird nur der Ueberlieferung zuliebe bei Pieter van der Werff belassen, da für dieses sehr feine, offenbar noch dem 17. Jahrhundert angehörende Bild bisher keine geeignete Bezeichnung gefunden werden konnte; 1895, der Tod der Virginia, nach Holbein, wird wohl später als Arbeit Hans Bock's, dessen Monogramm es getragen haben soll, aufgeführt werden.

Diesen Bereicherungen der Galerie stehen einige Abstreichungen gegenüber; doch ist deren Zahl bedeutend geringer, auch wiegen sie, von den paar bereits genannten Fällen abgesehen, entschieden weit weniger schwer. 21, die schwache Madonna mit Heiligen, wird jetzt der Schule des Raffaellino del Garbo gegeben (früher dem Meister selbst); 154, die hl. Magdalena, als angeblich Correggio bezeichnet (früher als Original); 195, die Madonna mit Heiligen, als Copie nach Lotto (Original in der Bridgewater-Galerie); 261 A (257), Loth's Flucht, Werkstatt Jac. Bassano's (früher Original); 468 und 469, See-sturm und männliches Bildniss, angeblich Salv. Rosa (früher unter seinem Namen); 792, die Bibellectüre, Copie nach Greuze (Original in Pariser Privatbesitz) — sollte nicht diese Copie von dem in Paris ausgebildeten und sodann in Dresden angestellten Maler Schenau herrühren? — 1572 A (1590), Rabbiner, nach Rembrandt's Bild in Chatsworth, früher ohne Grund Sal. Koninck gegeben; 1892, Madonna des Bürgermeisters Meyer, Copie nach Holbein's Bild in Darmstadt.

In den Anmerkungen wird noch ausgeführt, dass 36 und 37, die beiden

Pilaster, nicht Signorelli selbst, sondern seiner Werkstatt angehören; 102, die Kreuztragung, Copie nach Sebastiano's Bild in Madrid, mit Veränderungen; bei den beiden Kreuzigungsbildern 231 und 232 wird meines Erachtens mit Recht bezweifelt, dass es sich dabei um eigenhändige Arbeiten Veronese's handle; bei der Auferstehung, 235, scheint mir dagegen der gleiche Zweifel kaum begründet; 237, Susanna, wohl nur Schulbild; 689, Moses am Berge Horeb, dürfte eine Copie nach Ribera sein; 978, die Flucht der Clölia, vielleicht unter Bethheiligung Diepenbeeck's, doch kaum nach einer Composition von Rubens, unter dessen Namen das Bild noch geht; 986, Salome, Werkstattwiederholung nach Rubens' Bilde in Castle Howard, schwerlich unter der Mitwirkung des Meisters.

Aus der reichen Zahl der sonstigen Zusätze und Aenderungen ist Folgendes hervorzuheben: 684, Ribera, hl. Agnes (nicht Maria Magdalena), nach Justis' überzeugenden Ausführungen (s. Nachtrag S. 852); 703 A, angeblich Moya, männliches Bildniss: die nicht zutreffende Anmerkung im Nachtrag von 1887, die Tracht schein auf eine spätere Zeit, als die Moya's, hinzudeuten, ist fortgelassen worden; 799, Eyck, Altar: eine früher offen gelassene Stelle in der Wiedergabe der Umschrift ist durch das Wort Christum ausgefüllt worden; 857, Coninxloo, Midasurtheil: es wird festgestellt, dass in den Figuren die Hand des Corn. v. Haarlem nicht zu erkennen sei; 958, Rubens, die Alte mit dem Kohlenbecken, Bruchstück eines Bildes von 1622, dessen anderer Theil im Brüsseler Museum bewahrt wird; 977, Rubens, Parisurtheil: früher entstanden (um 1625) als das grosse Londoner Bild (um 1636); 981, Rubens Skizze zum Jüngsten Gericht, eigenhändig; 985, Rubens, Satyr und Mädchen: hinter dem gleichen Bilde der Schönborn'schen Galerie zurückbleibend, doch wohl das Exemplar aus Rubens' Nachlass; 1025, van Dyck, Jesusknabe: frischer und ursprünglicher als das Exemplar beim Herzog von Bedford; 1515 A—C (1852 fg.), die bisher unter dem angeblichen Fred. H. Mans verzeichneten Bilder nunmehr, nach Hofstede de Groot's Entdeckung, unter dem richtigen Namen Thomas Heeremans aufgeführt; 1562, Rembrandt, Frau mit der Blume: der Zweifel, ob hier Saskia dargestellt sei, wird vermerkt; 1608, Merkur und Argus, als Corn. Drost (?) statt Jac. van Dorste. — Enoch Seemann ist jetzt aus der holländischen in die englische Schule versetzt, J. van Goyen aus der Leidner in die Haager Schule, B. Wiebke und der angebliche Potasch aus der deutschen in die holländische, dagegen Broder Matthisen aus der holländischen in die deutsche Schule.

Als neue Erwerbungen sind verzeichnet worden: Reynolds, männliches Bildniss, 798 B; A. v. Croos, Flusslandschaft, 1338 D; und im Anhang: Art Mantegna's, Pietà, 2189 A; Niederländer um 1560, Christus als Kinderfreund, 2189 B; J. A. Duck, lustige Gesellschaft, 2189 C, und Eeckhout, Jacob's Traum, 2189 D. — Als fehlend dagegen der kleine Bauernkopf von Brouwer, 1060, der bisher noch nicht wieder aufgetaucht ist.

Durch solche fortgesetzte Arbeit gewinnt die Galerie unleugbar immer mehr an Werth. Ein Wunsch, der gewiss von Vielen getheilt werden wird, dass nämlich mit der Zeit die Bilder weniger dicht und zum Theil weniger

hoch gehängt werden möchten, wird sich erst erfüllen lassen, wenn für die mehr und mehr anwachsende Abtheilung der neuen Gemälde, die sich jetzt im obersten Stockwerk befinden, ein besonderer Anbau hergestellt sein wird, was freilich spätestens innerhalb eines Jahrzehnts zur Nothwendigkeit werden dürfte. Sobald in solcher Weise Raum gewonnen ist, werden sich auch die erforderlichen Magazinräume ergeben, um die Bilder, die einer Galerie wie der Dresdner durchaus nicht würdig erscheinen und jetzt vielfach nur als Lückenbüsser und Gegenstücke dienen, in höherem Maasse, als bisher möglich war, aus dem sonstigen Bestande auszusondern.

Zu einzelnen Nummern wäre noch das Folgende zu erinnern: 13, Credi, Madonna: zu vergleichen die Silberstift-Zeichnung im Dresdener Kupferstich-cabinet, die freilich vielleicht mehr noch zu dem Bilde im Dom von Pistoia als zu diesem Gemälde passt; 46, Ercole Roberti, Gefangennahme: Zeichnung zur Hauptgruppe in den Uffizien (abgeb. im Arch. stor. dell' Arte II, 346); 71, Copie von Rubens nach Michelangelo's Leda: das aus unnöthiger Prüderie im Magazin der Londoner Nationalgalerie bewahrte Bild dürfte thatsächlich das Original des Italieners sein; 93, Raphael, Sixtinische Madonna: der 1754 gezahlte Kaufpreis von 20000 Ducaten ist mit 180000 Mark zu niedrig angesetzt, während das Zehnfache dieses Betrages dem Unterschied des jetzigen von dem damaligen Geldwerth entsprechen dürfte; 176, Tizian, Dame in rothem Kleid: der angebliche Insektenwedel dürfte das zu jener Zeit als Schmuck vornehmer Frauen übliche Marderfell sein; 799, Eyck, Altar: der rothe Mantel der Maria seiner Zeit von Bendemann neu gemalt; 855, H. Francken, Enthauptung Johannes des Täufers, scheint von 1609 (nicht 1600) datirt zu sein; 877, J. Brueghel d. Aelt., Juno in der Unterwelt: ist nicht die Jahrzahl 1592 (statt 1598) zu lesen? 1560, Rembrandt, Simson's Hochzeit: radirt von Massaloff; 1964, Meister des Todes der Maria, Bildniss: wahrscheinlich sein Selbstbildniss, nach dem Vergleich mit den Selbstbildnissen auf den beiden hier befindlichen Anbetungen der Könige desselben Meisters; 1967, Niederdeutsch um 1490, Albrecht der Beherzte: zu vergleichen Rossmann's Aufsatz über die Bildnisse dieses Fürsten, im Repertor. f. K.-Wiss. I. 60; 2158, Oeser, Familienbild: der Künstler dürfte durch den seit 1748 in Dresden wirkenden Charles Hutin wesentlich beeinflusst worden seien.

Benützen wir diesen Anlass, um einen kurzen Rundgang durch die Galerie zu machen, so haben wir noch Folgendes, vielfach als Bestätigung von Vermuthungen, die bereits der Katalog ausspricht, zu bemerken: In den italienischen Sälen: wenn 170 Tizian's Tochter Lavinia darstellt und im Jahre 1555 gemalt ist, so stammt 171 wohl aus einer späteren Zeit als etwa 1565, da für eine solche Veränderung aus dem ganz Jugendlichen in das vollkommen Matronenhafte ein Zeitraum von zehn Jahren nicht hinzureichen scheint: — Das ganz verdorbene Bildniss des Mädchens, das eine Vase in den Händen hält (173), dürfte wohl, übereinstimmend mit Crowe und Cavallcaselle, für ein Bild aus der Schule Tizian's zu halten sein. — Auch in der Dame in Roth (176) ist, denselben Verfassern folgend, kaum ein Tizian zu erkennen. — Bei der Giorgione'schen Venus (185) wird die Betheiligung Tizian's sich wohl

nur auf das Beiwerk, die Landschaft und vielleicht den, jetzt nicht mehr sichtbaren Amor bezogen haben, da der Körper der Venus selbst ein ganz einseitliches Gepräge zeigt. — Bei der Madonna mit Heiligen von Bonifazio Veneziano (213) scheinen die Zweifel an der Eigenhändigkeit kaum am Platz zu sein.

Im Pavillon R.: die unter Guercino's Namen verzeichnete hl. Familie (370) entschieden nicht von ihm. — Salomo und die Königin von Saba, unter Marescalco's Namen (285, als angeblich), ist eine niederländische Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.

In den Cabinetten: Die unter der Schule Garofalo's aufgeführte Darstellung des im Tempel lehrenden Jesusknaben (140) halte ich mit Morelli für ein eigenhändiges Werk dieses Meisters, das nur stark gelitten hat und dessen Aussehen durch den dicken gelben Firnis wesentlich geändert scheint. — Die hl. Familie (293), die nur deshalb als angeblicher Gaudenzio Ferrari aufgeführt ist, weil sich bisher kein passender Name dafür hat finden lassen, dürfte eher der Richtung des Mailänders Andrea Solario angehören. — Die Kreuztragung aus der Schule des Romanino (222) wohl zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Dem Katalog ist beizustimmen, wenn er in der Ruhe auf der Flucht unter dem Namen Ludovico Carraccis (301) nur ein Bild seiner Schule zu erkennen meint.

Gehen wir nun zu den Hauptsälen der Niederländer hinüber, so bietet uns Rubens Gelegenheit, auf eine noch weiter gehende und immer schärfere Ausscheidung des Antheils zu dringen, den er an den zahlreichen aus seiner Werkstatt und wohl meist unter seinem Namen hervorgegangenen Bildern gehabt hat. Es ist in dieser Hinsicht schon viel geschehen; aber je weiter in dieser Richtung fortgegangen wird, um so deutlicher gestaltet sich das Bild des Meisters und um so glanzvoller treten die wirklich eigenhändigen Werke desselben hervor. Es gilt auch hier, dass ein weniger umfangreicher, aber gesicherter Besitz von weit grösserem Werth ist als ein noch so reichlicher, aber nicht genügend gesichteter, wo das viele Zweifelhafte und Unzureichende auch an dem Werth des wirklich Guten bisweilen irre werden lässt. Das Verständniss für das wahrhaft Künstlerische, dessen Förderung ja unleugbar mit eine der Aufgaben unserer öffentlichen Sammlungen bildet, wird nur auf dem Wege solch unerbittlicher, aber gerechter Kritik genährt werden können. Dass bei Rubens, wie in der einleitenden Bemerkung gesagt wird, die unter wesentlicher Bethheiligung des Meisters entstandenen Werkstattsbilder nicht immer von den ganz eigenhändigen Bildern streng geschieden werden können, ist ja ganz richtig. Dagegen liesse sich für die aus dieser Werkstatt hervorgegangenen Wiederholungen seiner Compositionen sehr wohl eine besondere Abtheilung bilden. Es bliebe dann immer noch eine äusserst stattliche Reihe von Werken übrig, die ausschliesslich unter seinem Namen zu gehen hätten. Nämlich (nach der Zeitfolge ihrer Entstehung): der hl. Hieronymus, die Krönung des Helden, der trunkene Herkules, der Satyr und das Mädchen, die Alte mit dem Kohlenbecken, die Wildschweinsjagd, das kleinere Bild mit der heimkehrenden Diana (Kniestück), das Parisurtheil, Merkur und

Argus, der Bischof, das Frauenbildniss 970, das Quos ego, Bathseba und die beiden Skizzen zum hl. Franz de Paula und zum Jüngsten Gericht. Als Werkstattbilder dagegen hätten zu gelten: Die Löwenjagd, Meleager und Atalante, Satyr und Tigerin, die grosse Heimkehr Diana's, die Landschaft mit der Tigerin und Bacchus auf dem Fass. In all diesen kann ich eine Betheiligung des Meisters selbst nicht erkennen. Die beiden Bildnisse 960 und 961 werden ja wohl in der nächsten Auflage als van Dyck's gleich den übrigen bereits diesem Meister gegebenen aufgeführt werden; die Flucht der Clölia als ein dem Diepenbeeck nahe stehendes Werk; die Ansicht des Escorials als überhaupt nicht mit Rubens in einem unmittelbaren Zusammenhang stehend. Das weibliche Bildniss 971 (nach dem fälschlich Helene Fourmont genannten Porträt bei Gaston Rothschild in Paris, und sicher nicht von van Dyck), die Söhne des Rubens (nach dem Bilde der Galerie Liechtenstein in Wien), der Liebesgarten (nach dem jetzt Edmund Rothschild in Paris gehörenden Exemplar), sowie die Salome (nach dem Bilde in Castle Howard) sollten dagegen schlechweg zu den Copien nach Rubens versetzt werden, da der Umstand, dass sie sämmtlich noch im 17. Jahrhundert entstanden zu sein scheinen und zumeist von Schülern des Meisters ausgeführt sein dürften, ihnen noch keinen Platz in der unmittelbaren Nähe von Rubens anweist. Da Referent an keinem dieser Bilder, auch nicht an den Söhnen des Rubens, eine eigenhändige Betheiligung des Meisters zu erkennen vermag, diese Werke auch einen ganz anderen Charakter als die angeführten Werkstattwiederholungen haben, so kann er auch nicht glauben, dass sie unter Rubens' Namen aus dessen Werkstatt hervorgegangen seien.

Van Dyck hat durch die Zuweisung verschiedener bisher Rubens zugeschriebener Bildnisse sowie der Folge der Apostelköpfe eine ausserordentliche Bereicherung erfahren. Zu letzterer sollte meines Erachtens auch der Kopf des Paulus (1008) gezählt werden, in dem ich keine wesentliche Abweichung von den übrigen zu erkennen vermag. Die beiden Bildnisse 1036 und 1037 im Saale M dürften ihm, wie auch der Katalog annimmt, gleichfalls angehören, was namentlich durch den Vergleich mit der Behandlung der Bildnisse eines Ehepaares (1027 fg.) nahegelegt wird; 1036 stellt thatsächlich nicht Rubens' Bruder Philipp dar, der keine so spitze Nase hatte; 1037 weicht von dem vorhergehenden wohl nur in Folge des dicken gelben Firnisses scheinbar ab. Sollte nicht das sitzende Männerbildniss (1035), der sogenannte Ryckaert, der deutschen Schule angehören? Es erinnert etwa an Sandrart. Für das Brustbild eines Feldherrn (1043) könnte die spanische Schule in Betracht kommen. Die Beziehung, worein das Bildniss des Herzogs von Bellegarde (1044) mit Van Someren gebracht wird, erscheint als eine sehr glückliche.

Bei Rembrandt ist zunächst das Bildniss eines im Lehnstuhl sitzenden Mannes mit rother Pelzmütze (1568) ins Auge zu fassen. So schön und anziehend dieses Gemälde auch ist: die Ansicht, dass es von Bern. Fabritius herrühre, verdient weitere Erwägung; für Rembrandt kann der Ausdruck als nicht genügend tiefgehend und die Malweise als eine zu vertriebene erscheinen. Bode, auf den im Katalog Bezug genommen wird, führt dies Bild in seinen

»Studien« immerhin nur »zögernd und mit Vorbehalt« an; in den Zahn'schen Jahrbüchern hatte er es sogar verworfen. — Auch die Goldwägerin (1564) wird, und nicht bloss wegen der gefälschten Inschrift, einem andern Künstler zu geben sein; man beachte die für Rembrandt zu feine und andererseits wieder zu mechanische Wiedergabe des Spiels des Lichtes, namentlich auf der Waage; Bode, der in seinen »Studien« für Rembrandt eintritt und die Inschrift nicht bezweifelt (während er dies in den Zahn'schen Jahrbüchern noch that), sagt übrigens von dem Bilde, es sei »matt in der Färbung, etwas flau im Ton und nüchtern in der Behandlung«. — Dafür ist aber der Sammlung ein neuer Rembrandt von ganz besonderer Feinheit in dem bereits erwähnten kleinen Bildniss seiner Mutter (1719, im Cabinet 15 als Dou) gewonnen, ein Werk, das Leben, Farbigeit und Plastik in sich vereinigt; und wahrscheinlich noch ein zweites in dem Männerköpfchen (1576, im Cabinet 8 als Schule Rembrandt's), dessen Bezeichnung und Datirung von 1636 echt zu sein scheint.

Von sonstigen Niederländern sind zu erwähnen: das holländische Bild von 1563, zwei Kinder in ganzer Figur darstellend (849), von Franz Pourbus d. Aelt.? — Adam und Eva (803) könnte sehr wohl, wie Scheibler andeutet, ein Originalwerk Memling's sein und zwar aus seiner Spätzeit, da er den Lübecker Altar von 1491 schuf, mit dessen grossen Gestalten auf den Aussenflügeln diese wohl stimmen. Die Predigt Johannes d. T. (876, in der Galerie P) möchte ich am Ende doch für ein Werk von P. Brueghel dem Aelteren halten, dessen Stilcharakter es dem Katalog zufolge ja auch trägt; die mangelnde Frische wäre dann wesentlich auf Rechnung der schlechten Erhaltung zu setzen. — 838, Niederländischer Meister des 16. Jahrhunderts, männliches Bildniss, von Floris? (siehe dessen Falkonier in Braunschweig). — Der Bemerkung des Katalogs, dass das Bildniss 2085 eher einem der Verfahren des Martin von Mytens als diesem selbst, somit der holländischen Schule des 17. Jahrhunderts anzugehören scheine, ist durchaus beizustimmen. — Ebenso dass die beiden Musicirenden (1090) ein Originalbild von Teniers, und zwar aus dessen späterer Zeit, sei. — Bei dem Bildniss einer alten Frau (1598) dürfte van der Helst's Name überhaupt kaum in Frage kommen. — Sollte nicht die kleine, helle und kalte Landschaft mit Diana und Actaeon (862, Art der Brill) ein Jugendbild von Kerrincx sein, dessen in der Nähe hängendes Bild von 1620 (1145) den Vergleich herausfordert? — Die Hochzeit des Neptun und der Amphitrite (1003) zeigt mehr Verwandtschaft mit dem jüngeren Franz Francken als mit Diepenbeeck.

Bei der Kreuztragung (845, im Saal Q), die früher als ein Werk des Floris und jetzt als in der Art des P. Aertsen verzeichnet ist, möchte ich vorschlagen, auch den Namen des Jan van Hemessen, nämlich des sogenannten Braunschweiger Monogrammisten, in Erwägung zu ziehen <sup>1)</sup>. Nicht

<sup>1)</sup> Die Frage wegen der Identität dieser beiden Meister hat der dänische Maler Karl Madsen in seinem anregenden Buche: *Hollandsk Malerkunst*, Kopenhagen 1891, S. 117 fg., in dem Sinne behandelt, dass er diese Identität leugnet. Gewiss stehen die kleinen Bilder rein vlämischen Charakters, die in so drastischer Weise



etwa als ob ich es für ein Werk von ihm selbst hielte, wengleich dies für seine Spätzeit nicht gerade unmöglich scheint; sondern eher für ein Werk seiner Schule. Der italienische Einfluss, der erst in Hemessen's späteren Werken auftritt, macht sich hier gerade in der für diesen Künstler bezeichnenden Weise bemerklich, nämlich als eine blossere Vereinfachung der im Uebrigen ihre volle vlämische Eigenart wahren Typen; aber gegen die Hand des Meisters selbst, wenn sie nicht etwa bis dahin sehr schwach geworden sein sollte, spricht sowohl die Malweise, die nicht so kräftig modellirend und glatt vertreibend, wie sonst bei ihm ist, als auch das Unzureichende im Ausdruck der Gestalten.

Unter den im Saale O aufgestellten Bildern der deutschen Schule erinnern die Scenen aus dem Leben Christi (1875 fg.) thatsächlich am meisten an Schäuffelein, mit dessen frühen, um 1505—7 entstandenen Holzschnitten sie manche Berührungspunkte haben. — Könnte nicht das Bildniss eines bartlosen Mannes von 1519 (1901), das in entfernter Weise an die Basler Jugendarbeiten Holbein's erinnert, der schweizer Schule angehören? — Und das Bildniss 1906 überhaupt der holländischen?

Zu den echten Bildern des älteren Cranach möchte ich auch den Kindermord (1931) und aus dem mehrtheiligen Altarbild (1921) das Mittelbild mit Christus an der Martersäule hinzufügen; ersteres käme dann vor, letzteres unmittelbar nach dem Abschied Christi von seiner Mutter (1907) zu stehen. Dieser Kindermord erinnert in seiner lebendigen Zeichnung durchaus an Cranach's Holzschnittdarstellungen von Turnieren aus dem Jahre 1506 und in seiner leuchtenden Färbung an die, als frühestes Bild des Meisters bekannte Ruhe auf der Flucht von 1504 bei Dr. C. Fiedler in München. Der Abschied Christi steht der Verlobung der hl. Katharina von 1509 im Erfurter Dom am nächsten. Das Mittelbild des Altärcchens, von 1515 datirt, dürfte von dem Meister selbst sein, während dessen übrige fünf Bilder die ganz abweichende Hand eines Gehilfen zeigen, der ziemlich an den Verfertiger der grossen Tafeln in der Halle'schen Marienkirche erinnert. Dann würde der Christus am Oel-

---

das Leben der damaligen Zeit schildern, in künstlerischer Hinsicht weit höher, als die grossen biblischen Historien, an die man zunächst beim Namen Hemessen denkt. Aber die ersteren sind eben meines Erachtens Jugendbilder, frisch und fein, noch vor der Berührung mit Italien gemalt, wahrscheinlich in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts; auf dem verlorenen Sohn von 1536 im Brüsseler Museum ist der italienische Einfluss schon nachweisbar. Um 1530 herum also mag der Meister in Italien gewesen und dort namentlich durch Michelangelo beeinflusst worden sein. Die Hypothese über die Identität beider Künstler hat Eisenmann im Repertorium VII (1884) S. 209 aufgestellt; in meinem Bericht über die Ausstellung alter Gemälde in Brüssel (Beil. der Allg. Zeitung 1886, Nr. 288, S. 4242) hoffe ich sie durch den Hinweis auf die beiden grossen, als Mittiglieder wichtigen Bilder im Besitz des Prinzen Anton von Arenberg in Brüssel, das Gleichniss von der königlichen Hochzeit und der wunderbare Fischzug, weiter gestützt zu haben. Woermann bringt in seiner Geschichte der Malerei III (1888) S. 61, Anm. 4 für den Braunschweiger Monogrammist den Namen Joh. Mandyn von Haarlem in Vorschlag.

berg aus den zwanziger Jahren, die Judith und Lucretia etwa aus derselben Zeit, Adam und Eva von etwa 1530 folgen und so weiter. Dieser für Sachsen so wichtige Meister wäre dann in der Galerie nicht übel vertreten. — Wäre nicht bei der Dreifaltigkeit aus der Schule des jüngeren Cranach (1953) an Heinrich Göding zu denken?

In den niederländischen Cabinetten wird das weibliche Bildniss von 1548 (846), das neben der Holbein'schen Madonna hängt, einem dem Hemskereck verwandten Holländer gegeben; könnte dabei aber nicht noch eher an Scorel gedacht werden, wenn man dessen grosses Familienbild in Kassel zum Ausgangspunkt nimmt? — Die hl. Familie im Zimmer (840) ist doch wohl durchaus noch ins 15. Jahrhundert zu verweisen und nicht bloss um die Zeit von 1500 zu versetzen. — Für die Eigenhändigkeit der kleinen, nur als Copie nach Lukas von Leyden verzeichneten Versuchung des hl. Antonius (843) möchte Referent durchaus eintreten; das Bild erscheint ihm für den Meister nicht zu stumpf und leer, sondern zeigt dieselbe flüssige Malweise — man achte namentlich auf die Landschaft mit den geistreich bewegten Figuren — wie seine sonstigen anerkannten Werke. — Bei der Kreuzabnahme (1965) halte ich, gleich Thode, Bruyn's Urheberschaft für ausgeschlossen; ein Kölner ist es, wohl ein Schüler des Meisters des Bartholomäus; vielleicht haben wir es hier mit einem ganz frühen Werk des Meisters des Todes der Maria zu thun. — Mehrere Bildnisse in diesen Räumen bieten schwer zu lösende Räthsel. Bei 1902 dürfte weder an die Richtung Strigel's noch an die Schäufflein's zu denken sein; dass das Bild aber eine gewisse Verwandtschaft mit dem vier Jahre früher entstandenen Nr. 1901 hat, ist richtig. — Das ernste Bildniss eines älteren, von vorn gesehenen bartlosen Mannes (1905), das Einige sogar mit van Eyck in Beziehung bringen wollten, dürfte noch weiter, als hier geschieht, ins 16. Jahrhundert hineingerückt werden; es ist in Ausdruck und Behandlung fast so gut wie ein Dürer, rührt aber doch wohl von einem holländischen Meister, der dem Scorel nicht gar zu fern steht, her; der Holzart wegen mag es in Oberdeutschland gemalt sein, aber schwerlich von einem Deutschen. — Kurfürst August und seine Gemahlin (1949 fg.), die unter Cranach dem Jüngeren verzeichnet stehen, sind wohl überhaupt nicht auf die Werkstatt dieses Künstlers, sondern eher auf einen andern damaligen Hofmaler zurückzuführen. — Die beiden als in der Art des Pieter Pourbus bezeichneten Bildnisse von 1548 und 1552 (813 und 814) weichen in der That beträchtlich von einander ab; der erstere erinnert in seiner harten Bestimmtheit mehr an W. Key, dessen Wirksamkeit wesentlich in die Jahre 1542 bis 1568 fällt und von dem, abgesehen von den in Wörmann's Geschichte der Malerei angeführten Bildern, auch das Schloss Wilhelmshöhe ein Männerbildniss besitzt. — Das kleine Bildchen mit dem Sündenfall (852) mag holländisch sein, aber kaum von Corn. v. Haarlem. — Das Dorf (899) wohl nur von einem Nachahmer Brueghel's, wie auch der Katalog andeutet.

Die Berglandschaft von Momper (868), die der Katalog nicht ganz fraglos aufnimmt, ist wohl ein echtes, nur etwas decorativ behandeltes Bild; auf seiner Winterlandschaft (875) dürften auch die Figuren von ihm selbst

sein. — Die Häuser am Wasser (898), wie auch der Katalog angibt, wohl nur aus Brueghel's Schule. — Die Brücke (1247), gleichfalls dem Katalog zufolge, wohl nur eine Copie nach Both. — Der kleine lesende Eremit von Dou (1716) muss wegen seines blassen Tons ein ganz frühes Bild des Meisters sein. — In dem Bildniss aus Rembrandt's Schule (1573) vermag ich nicht die Gesichtszüge Rembrandt's zu erkennen; so aufgedunsen erscheint er auf keiner seiner eigenen Darstellungen. — Bei der kleinen Landschaft (1665) spricht gegen Hobbema der braune Ton, die unbestimmte Behandlung des Laubes, die zu manieristische Zeichnung der Aeste; hier kann am ehesten an eine englische Fälschung gedacht werden. — Die Frau mit dem Brief (1738) schreibt der Katalog mit Recht nur frageweise Metsù zu. — Die als angeblich Js. v. Moucheron verzeichnete Brücke (1651), wohl eine Copie nach Both, dessen Namen der Katalog bei dieser Gelegenheit nennt. — Auf Netscher's Musikbilde (1349) passt das Gesicht des Herrn nicht zu den eingefallenen Zügen und der stark vorspringenden Nase des grossen Condé. — Die Verkündigung an die Hirten (1411) thatsächlich ein echtes, frühes, sehr feines Bild Wouwerman's, von phantastischem Lichteffect; die Wiederholung des Kasseler Bildes »Vor der Schmiede« (1468) für Pieter W. doch zu fein, somit wohl von dem grösseren Bruder; auch der Stall (1459) echt; dagegen das Zelt (1467) Copie, wie bereits der Katalog annimmt.

In den südlichen Cabinetten: das männliche Bildniss (672) von Sustermans? — Das weibliche (1861) von Jan Victors? — Das Zicklein von Fyt (1215) wahrscheinlich echt, wie der Vergleich mit dem Gegenstück 1214 lehrt.

Im Untergeschoss: die hl. Veronika (371), nicht von Guercino, wie auch schon der Katalog es andeutet. — Die Madonna mit Heiligen (54) sollte als eine plumpe Fälschung überhaupt nicht unter Bellini's Schule aufgeführt werden. — In Bezug auf die jetzt Jac. de' Barbari benannte Galatea (59 A) können die Zweifel, ob diese Taufe Morelli's richtig sei, nicht ganz unterdrückt werden. Wohl werden einzelne Merkmale, wie z. B. die Bildung des kleinen Zehs, als dafür sprechend angeführt, aber weder finden wir hier den für Barbari so bezeichnenden Fluss seiner überschulden Gestalten, noch die sanfte Schwermuth, die meist auf deren Gesichtern lagert, noch seine fast miniaturartig feine Durchführung. Hart springt die vollgerundete Hüfte vor; stumpfe Gleichgültigkeit spricht aus diesem Gesicht mit überhoch aufgezogenen Brauen; die Umrisse der einzelnen Gelenke an den Füssen sind mit einer für Barbari auffälligen Bestimmtheit gezeichnet. Andererseits aber wieder finden sich Eigenthümlichkeiten, die auf allen seinen Radirungen wiederkehren, wie die gleichsam aufgeschwollene Bildung des grossen Zehs, hier nicht wieder.

In der Abtheilung des 18. Jahrhunderts: aus dem Werk Dietrich's sind die drei alten Fälschungen auf Rembrandt (2143 bis 2145) auszuscheiden; ebenso die beiden, auch vom Katalog bezweifelte Mönchsscenen (2140 fg.), die französisch zu sein scheinen und zwar noch auf den Ueberlieferungen des 17. Jahrhunderts beruhen. — Das flotte Bild der Diana und Kallisto (2133) kann Dietrich in nur zwei Stunden schwerlich gemalt haben; dazu ist es denn doch in allen Theilen zu fein durchgeführt. *W. v. Seidlitz.*