

Werk

Titel: Riegel, Herman: Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1883

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0006|log58

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

zu construiren, auf die Fassade ein ungebührliches Gewicht zu legen und ihr die Disposition der Räume zu accommodiren. Es ist so bezeichnend, dass in den Streitigkeiten der Architekten verschiedener Stilrichtungen viel mehr von der äusseren Erscheinung als von der Raumbildung die Rede zu sein pflegt. Damit stimmen die Klagen aller Grossstädter überein, dass in den Wohnungen durchaus nicht auf die Bedürfnisse des Wohnenden Rücksicht genommen werde. Und was für das Wohnhaus, das gilt ja auch für jedes monumentale Gebäude. Denkende Architekten täuschen sich auch nicht darüber, dass die Stilfrage nur durch die Wohnungsfrage gelöst werden könne. Solchen ist die Lectüre des hier angezeigten Buches dringendst zu empfehlen. Die Gestaltung des Bauernhauses, welches sich zur Halle, zur Burg, zum Palast ausgewachsen hat, lehrt uns wieder auf naturgemässe Verhältnisse zurückzugehen. Volkscharakter, Bodenbeschaffenheit, Klima haben innerhalb der engsten Grenzen eine grosse Mannichfaltigkeit der Raumvertheilung und damit charakteristische Stilformen geschaffen, und dieselben Bedingungen müssen auch heutzutage wieder höhere Beachtung finden. Uebrigens ist, wie oben bemerkt, die Arbeit Hennings nicht allein unter dem Gesichtspunkte der Nutzanwendung anziehend und lehrreich, in derselben ist ein Schatz fein- und scharfsinniger Beobachtungen aufgehäuft, die bei dem Studium der Geschichte der Baukunst vielfach zur Verwerthung kommen können.

B.

Malerei.

Herman Riegel, Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Band 1: Abhandlungen und Forschungen, XII u. 344 S. Band 2: Die niederländischen Schulen im herzoglichen Museum zu Braunschweig; mit 300 Künstlerbezeichnungen in Holzschnitt, XII u. 493 S. Berlin, Weidmann. 1882.

Der Schwerpunkt des vorliegenden Werkes liegt im zweiten Bande, dem wir uns desshalb zunächst zuwenden wollen. Derselbe enthält Vorarbeiten zu einem wissenschaftlichen Kataloge der Gemälde des Braunschweiger Museums, der hoffentlich nicht lange mehr auf sich warten lassen wird. Ist doch das letzte Verzeichniss von Blasius aus dem Jahre 1868 vom gewöhnlichen Schlage der Kataloge kleinerer deutscher Sammlungen, d. h. es begnügt sich mit unzuverlässiger Angabe der Meister, unkritischen Lebensdaten, kürzester Inhaltsangabe der Bilder, Maass- und ungenauer Materialbestimmung, und flüchtiger Erwähnung etwaiger Bezeichnungen.

Von dem, was meines Erachtens ein Katalog bieten muss, enthält die R.'sche Arbeit schon das meiste; es fehlt nur die Angabe der Maasse und des Materials der Bilder, sowie genügend ausführliche Beschreibungen, an deren Stelle ganz kurze Titelangaben stehen. Sämmtliche Bezeichnungen der Bilder sind in leidlich treuen Facsimiles wiedergegeben. Ein Hauptgewicht legt der Verf. auf die Zusammenstellung der Quellen für die Lebensnachrichten über die Meister und auf die Nachweisung der sonstigen Litteratur, von der ältesten bis zur neuesten. Bei sich widersprechenden biographischen Angaben wird ihre Glaubhaftigkeit eingehend untersucht, wobei namentlich Pilkingtons aus der

Luft gegriffene Daten oft an den Pranger gestellt werden. Ist der litterarische Theil der Arbeit nicht ohne Verdienst, so lässt eine andere Seite derselben, die der Verf. mit Recht für eine der allerwichtigsten bei einem Kataloge erklärt, nämlich die Meisterbestimmung, ein weit weniger günstiges Urtheil zu.

Bevor ich hier auf das Einzelne eingehe, seien mir einige allgemeine Bemerkungen gestattet.

Es wird manchen nicht nach dem Sinne sein, dass R. vor Herausgabe des endgültigen Katalogs ein Buch wie das vorliegende erscheinen lässt. Sie werden sagen, es sei ganz in der Ordnung, dass ein Galeriedirector sich umfassende Collectaneen über die in seiner Sammlung vorkommenden Meister und Bilder anlege, überflüssig jedoch, diese Notizen in ihrem ganzen Umfang und in wenig verarbeiteter Form drucken zu lassen. Wenn ich nun diesem Vorwurf auch einige Berechtigung zugestehen muss, zumal auch die jedem nahe liegende Hilfsliteratur immer wieder angeführt wird, so scheint es mir doch bei der Spärlichkeit desjenigen, was bisher für die kunstgeschichtliche Bearbeitung der Gemäldegalerien officiell gethan worden, nicht angemessen, Versuche allzu streng zu beurtheilen, die auf bessere Wege einlenken. Den Hauptnutzen einer Vorarbeit wie die R.'sche sehe ich darin, dass die Specialisten dadurch in den Stand gesetzt werden, die Ansichten und die Litteraturkenntniss des zukünftigen Katalogschreibers zu prüfen und, wo es nöthig erscheint, durch öffentliche oder private Kritik zu berichtigen oder zu ergänzen. Allerdings fragt es sich, ob der Verfasser mit dem beschränkten Leserkreise, den ich seinem Buche anweisen möchte, zufrieden sein wird; ich hielte es aber für einen Irrthum, wenn er meinen sollte, dasselbe könne auch den Anfängern im Fachstudium der Kunstgeschichte oder dem kunstliebenden Publicum zu empfehlen sein: vermag ich doch nicht zu finden, dass R.'s Kenntniss der niederländischen Schulen von der Mitte des 16. Jahrhunderts an das nöthige Maass von Vertrauenswürdigkeit besitzt; stehen doch manchen richtigen von ihm ausgesprochenen neuen Ansichten über die künstlerische Eigenart einzelner Meister und über die Urheber unbeglaubigter Bilder mindestens ebenso viele stark anzuzweifelnde oder schroff abzuweisende Behauptungen gegenüber, und es ist natürlich nicht Sache des Schülers, das Gift von der Arznei zu unterscheiden. Allerdings weiss ich sehr wohl, dass man gerade bei der Bilderforschung leicht zur Ungerechtigkeit gegen die Leistungen Gleichstrebender verleitet wird: neue Funde derselben erkennt man nothgedrungen an, erklärt sie aber für herzlich unbedeutend, während man kleine Schnitzer und Unterlassungssünden auf Gebieten, wo einem zufällig eine grössere Genauigkeit oder Fülle der Anschauung zu Gebote steht, als Capitalverbrechen brandmarkt; auf Seite 3 hebt der Verf. auch ganz richtig hervor, dass seine Arbeit in Betreff von »Unzulänglichkeiten und Irrungen« bei seltenen Meistern mit Einsicht beurtheilt werden müsse, »da jene im Gegenstande selbst unvermeidlich liegen und nicht eine Folge von Unfleiss und Oberflächlichkeit sind«. Dieser billigen Anforderung bin ich auch beim Studium des Buches gewissenhaft nachgekommen, zu meinem Bedauern aber enthub mich dies nicht, das oben ausgesprochene Urtheil zu fällen.

Bei der Betrachtung der Bilderbestimmungen R.s will ich mit denen anfangen, die mir richtig dünken¹⁾. Dazu gehören natürlich zunächst die auf Bezeichnungen beruhenden: bei den Nummern 154, 666, 677 und 878 haben sich nämlich von den alten Katalogen und Inventaren übersehene Signaturen gefunden, während jene den betreffenden Bildern mehr oder weniger verfehlte andere Benennungen gegeben hatten. Solche gar nicht seltene Fälle (besonders häufig war das in Schleissheim vorgekommen) sind übrigens wenig dazu geeignet, den übermässig conservativen Sinn gerechtfertigt erscheinen zu lassen, welchen R. oft für die Taufen der alten Inventare bekundet, und der zuweilen zu einem wahren Sacrificium intellectus ausartet (andererseits kommt es auch oft genug vor, dass R. ganz unnöthigerweise die alten Namen ändert). Bei 208, 436, 557, 567, 675—676, 683, 705, 877 und 881 sind die Signaturen erst jetzt richtig gelesen oder gedeutet worden. Die Aengstlichkeit bei der Bestimmung von 705 als G. du Bois jedoch war überflüssig, denn es finden sich ausser dem einzigen anderen R. bekannten Bilde mit Bezeichnung in Berlin²⁾ noch genug andere so signirte, z. B. in Wien (Czernin), Mannheim, Aschaffenburg (135) und Lützschena. 877: zu Hulsdonck führt R. nur eine Stelle aus Naglers Monogrammist an, die sich schwerlich auf den Antwerpener Meister bezieht, der schon von Rooses kurz berührt worden war (zwei Artikel über ihn im Journal d. b.-a. 1878, 178, und 1879, 2). Branden gibt weitere Lebensdaten.

Von unbezeichneten Bildern halte ich folgende für richtig, oder wenigstens für besser als bisher bestimmt: 100, 117 (»Lucas v. Leiden« allerdings möglich, jedoch die Originalität nicht ganz zweifellos) 119 (Bode's Vermuthung: Jan de Bray scheint mir sehr annehmbar), 145, 147, 155 (insofern als es für eine Copie nach Rembrandt erklärt wird; die Beziehung zu Eeckhout ist jedoch nicht überzeugend), 157, 158 (freilich nicht von Mieris; es scheint eine Copie nach Rembrandt oder einem frühen Dou), 237 (jedenfalls vlämisch; von den durch R. vorgeschlagenen beiden

¹⁾ Meine Benennungen beruhen auf einem einwöchentlichen Besuche Braunschweigs von 1878 und kürzeren von 1876, 1877 und 1880. Leider hatte ich keine Gelegenheit, das Buch Riegels in der Galerie selbst zu prüfen, doch habe ich mit Herrn Director Bode, der ein gründlicher Kenner der Sammlungen seiner Heimat ist und häufige Gelegenheit hat, sie zu sehen, meine Bestimmungen besprochen, und es war mir eine grosse Genugthuung, zu erfahren, dass wir nur in wenigen, meist unwesentlichen Punkten von einander abweichen. In einigen Fällen, wo meine Notizen lückenhaft waren, oder wo ich mich gern seiner Ansicht fügte, habe ich ihm allein das Wort gelassen; in wenigen anderen bin ich hingegen bei meiner abweichenden geblieben, jedoch unter Anführung von Bode's Ansicht. Auch habe ich zuweilen, in zweifelhaften Fällen, mir freundlichst zur Verfügung gestellte Mittheilungen der Herren Directoren Eisenmann und Schlie benutzt, unter Nennung ihres Namens.

²⁾ Bei Ortsangaben der Bilder bezieht sich der einfache Städtename auf die betreffende öffentliche Galerie oder bei kleinen Orten auch auf allbekannte Privatsammlungen. Mit der jedesmaligen umständlichen Benennung der Sammlungen wollte ich nämlich keinen Raum verschwenden, was leider noch immer geschieht,

Namen ist »Jan Massys« jedoch sehr verfehlt), 416 (von Francken selbst), 428, 429—430 (bei der Zusammenstellung der bedeutenderen Bilder des Meisters dieser beiden Nummern ist unter anderen die umfangreiche »P. Breughel d. a.« genannte Kreuztragung in Stuttgart ausgelassen, die dem grossen Braunschweiger Bilde überlegen sein dürfte), 473, 516, 517 (jedoch schwerlich von Eeckhout ausgeführt), 527—528, 562, 565 (Näheres siehe unten), 571 (R.s Zweifel an der Urheberschaft A. v. Ostade's gegenüber hat W. Schmidt in der Zeitschr. f. bild. Kunst kürzlich das Nöthige gesagt), 602 (den zweiten Buchstaben der Bezeichnung las ich übrigens als *h*, was zur Benennung des Augsburger Bildes stimmen würde), 629, 644 (jedoch dem Momper nur verwandt), 650, 658, 668 (aber nicht von Breughel selbst; Savery?), 684 (die schon von W. Schmidt gemachte Bestimmung dieses Bildes als S. Vranck ist bei der Häufigkeit seiner Werke so einleuchtend, dass es sehr überflüssig war, drei Seiten mit der Untersuchung darüber zu füllen: das Stück vertritt einfach, im Gegensatz zu 647, die spätere Zeit des Meisters, an welche sein Schüler Snayers anknüpft), 687 (zwar kein Original, aber alte Nachahmung), 829 (jedenfalls in der Art der Steenwyck), 858, 884 (ich möchte das Braunschweiger Exemplar gegen R.'s Bevorzugung des Wiener in Schutz nehmen; ersteres scheint mir an Gluth der Farben das bei weitem vorzüglichere).

Ueber das Zigeunerlager Nr. 565 möchte ich mir einen kleinen Excurs erlauben. R. spricht es mit Recht dem Venne ab, welchen Namen es allerdings schon seit 1776 führte (auf einem Stiche vom Anfange des 18. Jahrhunderts wurde als Meister »Stambotzy« genannt, wohl aus Bamboccio verderbt). Ob R. freilich berufen war, über die Beziehung des Bildes zu Venne zu urtheilen, ist fraglich; denn er kennt, nach eigener Angabe, nur dessen vorwiegend landschaftliche frühe Werke in Berlin und Amsterdam und gesteht, dass er über die spätere Entwicklung des Künstlers ganz im Unklaren sei. Meines Wissens ist es nun gar kein Geheimniss, dass die Grisailen desselben aus späterer Zeit, meist Bauern- und Bettlerscenen darstellend, häufig genug vorkommen; Balkema sagt sogar: »Venne a fait une quantité prodigieuse de tableaux« (vgl. auch D. Franken, *Å. v. de Venne*, 1878, von R. übersehen). Zwei davon, die eine mit dem Namen und 1637 bezeichnet, sind seit einigen Jahren in Haag; ein ebenfalls bezeichnetes Bild vom folgenden Jahre, Prinz Heinrich mit Gefolge, in Rotterdam. Auch biblische Scenen grau in grau finden sich in deutschen öffentlichen Sammlungen: Mannheim (126, »Rembrandt«), Mainz, Dessau (Amalienstift). Zu den allerdings seltenen farbigen Bildern der späteren Zeit Venne's gehören die von R. angeführten beiden genrehaften Allegorien in Gotha und die von ihm unerklärlicherweise ausgelassene Scheunenscene 904 in Braunschweig. Was nun das dortige Zigeunerlager betrifft, so glaube auch ich, dass es sich mit keiner Stilperiode Venne's zusammenreimen lässt, dass aber eine ziemliche Anzahl von Bildern sich als einem namenlosen Meister angehörig ergibt, von denen noch mehrere andere den Namen Venne tragen. Zu meiner Aufstellung kam ich in Wien, wo am meisten von diesem Anonymus vorhanden ist: in der Galerie Liechtenstein Nr. 844 Drei Musikanten (Katalog: »Venne«?;

früher »Jan van Lin« genannt), 989—990 Charakterkopf eines Bauern und einer Bäuerin (»B. Cuypp«, früher »Jan van Lin«); Galerie Harrach 160 Drei Bauern in Schenke (»Ryckaert«); Belvedere VII 13 Zwei Musikanten (»Vinne«). Ferner in Pommersfelden 348 Zigeunerlager (»Unbekannt«); Gotha 126—127 je ein musicirender Bauer (»Tilborch«; man kann sich hier durch Vergleichung dieser Bilder mit den angeführten echten Allegorien Venne's überzeugen, dass die Bestimmung mehrerer Bilder dieser Gruppe als Venne verfehlt ist); Lille 553 Emporblickender Greisenkopf (»Venne«); Mainz 126 Schreibender Philosoph (»Teniers«); Berlin, Herr Berthold Zacharias, Zigeunerlager (hiess beim früheren Besitzer »Ryckaert«; auf der Rückseite die eingebrannte Hand, der Stempel der Antwerpener Gilde); Antwerpen, Museum Plantin-Moretus: Cornelis Kilian, Corrector in der Plantin'schen Druckerei, bei der Arbeit; Theodor Poelman, Tuchmacher und Gelehrter, in seiner Werkstatt nebst drei Gehilfen. Auf der Rückseite des ersteren Bildes ist eine alte Inschrift, die als Todesjahr des Dargestellten 1607 angibt, auch heisst es darin: »Van de Venne Pinxit«. D. Franken, der in seinem Buche über Venne S. 61—62 beide Tafeln ausführlich bespricht, bezweifelt ihre Echtheit nicht und hält sie nur für besonders frühe Werke. Auf das Vorkommen stilgleicher Gemälde ist er nicht aufmerksam geworden; freilich kennt er die meisten der von mir angeführten nicht aus Autopsie. Die zuletzt genannten drei Bilder in oder aus Antwerpen sind besonders interessant für die Frage über den Ort der Thätigkeit des anonymen Meisters. Am natürlichsten ist es doch, dass sie von einem Einheimischen herrühren, und ich glaube auch in der Kunstweise der ganzen Bildergruppe Beziehungen zu David Ryckaert III. zu erkennen: so in den grossen Köpfen, den kurzen Körperproportionen, den etwas lahmen Bewegungen (die in grossem Gegensatze zu der sehr lebendigen Zeichnung Venne's stehen) und den bis ins kleinste ausgearbeiteten Runzeln der Greisenköpfe. Gegen Ryckaert ist der Anonymus jedoch entschieden alterthümlicher. Es scheint mir der Untersuchung werth, ob derselbe etwa einer der beiden älteren David Ryckaert ist, von denen Rooses und Branden einige mir unbekannte Werke in Antwerpen anführen. Allerdings würde manches im Stile, wie der einheitliche bräunliche Ton und die Vorliebe für schlagende Beleuchtungseffekte für einen Holländer sprechen; allein mehrere dieser Niederländer waren leider so rücksichtslos, sich aus der gar strengen Unterscheidung zwischen vlämischer und holländischer Malerei, worin sich neuere Kunsthistoriker (z. B. Riegel) gefallen, sehr wenig zu machen. Unser Anonymus, den ich bis auf weiteres Pseudo-Venne nennen möchte, ist zwar kein sehr hervorragender, aber ein immerhin der Beachtung werther Meister, der, sobald man einmal auf ihn aufmerksam geworden, leicht zu erkennen ist.

Gehen wir jetzt zu der beträchtlichen Anzahl von Bildern über, deren von R. beibehaltene oder geänderte Benennung ich für falsch erklären muss.

Nr. 103 kann ich nur für eine Schulcopie halten; Bode erklärt das Exemplar in Prag für das einzige Original unter den vielen Wiederholungen. 110 ist wie das Gegenstück 108 von Jordaens. 111 kein Original. 129 ist zwar nicht ganz so gut wie das Exemplar in Haag, aber doch gut genug, um

auch als Original gelten zu können; ebenso ist die Bezeichnung unverdächtig. 134 hielt ich für eine Schulcopie nach Rembrandt; Bode sieht hier jedoch ein echtes, wenn auch verdorbenes Original desselben. Bei 139—140 und 521—522 verwirft R. ungerechtfertigterweise die alte Benennung Jacob Backer, an deren Stelle er Adriaen B. setzt; denn auf dem Bildniss in Berlin, welches ein aus J A B zusammengesetztes Monogramm trägt, das dem auf 139 in Braunschweig ähnelt, findet sich das Datum 1643, welches nicht auf den erst 1636 geborenen Adriaen gehen kann, vielmehr sich auf den viel älteren Jacob beziehen muss, der also trotz R. ein A im Vornamen gehabt hat. Näher kann ich hier auf die schwierige Unterscheidung zwischen beiden nicht eingehen. 146 und 148 sind unecht. 151 ebenfalls. 153 Jacob Jordaens. 156 Art Dietrichs. Bei 159 ist W. Schmidts Ansicht: »Bramer« wenigstens ansprechender als die alte: »Schalcken«. Auch bei 160 halte ich Schmidts »A. Moor« für sehr möglich, und wenn R. sich darauf beruft, dass es durchaus nicht zu 118, allerdings einem der besten und bezeichnendsten Moor stimme, so halte ich dem entgegen, dass dieser Künstler zu den wandelbarsten gehört. R.s Hinweis auf A. Key überzeugt nicht; von demselben sind übrigens zwei durchaus zu den Antwerpener Flügelbildern stimmende mit Heiligen und Stiftern im Berliner Museum, seit Waagen richtig benannt. 334 stark zweifelhaft. 355 ist nach Bode von einem Monogrammisten I S (das S im I) aus Rembrandts Nachfolge; so bezeichnete Bilder in Kopenhagen, Stockholm und Petersburg (Privatbesitz). Auch den »Jan Sustersmans« genannten Kopf einer alten Frau im Wiener Belvedere I 50 schreibt Bode ihm zu (siehe zu Nr. 859 im Schweriner Katalog). Die alte Benennung »M. de Vos« für 419 ist so übel nicht: es scheint mir weder holländisch, noch so früh wie R. es setzt. 426 alte Copie nach einem Bilde J. Brueghels im Belvedere. Bei 451 wundert sich R. gar nicht darüber, dass es ganz in der Art Jan Brueghels gehalten ist, während der sogenannte Höllenbrueghel doch ein Nachtreter seines Vaters, des Bauernbrueghel, ist. Ist die Bezeichnung nun wirklich echt, so wird das Bild von einem anderen P. Brueghel herrühren. Das dem A. Janssens zugeschriebene 454 ist von Crayer; denn im Genter Museum findet sich eine gleichwerthige genaue Wiederholung unter dem Namen dieses Künstlers, auch kann man sich dort leicht von der Richtigkeit der Bestimmung überzeugen; es stammt aus einer dortigen Kirche. In Lille ist eine Schulcopie (»attribué à Crayer«) und auch in Löwen soll eine Wiederholung sein. Die Verwechslung der beiden Meister ist allerdings bei ihrem etwas akademischen Charakter verzeihlich, und ich gestehe, dass mir dieselbe vor Kenntniss des Genter Exemplars nicht aufgefallen war. Bei 471 war der alte Name »Jordaens« richtiger als der dem kritiklosen Dresdener Katalog Hübners nachgesprochene »Schut«; auch Roose's Autorität gilt hier nicht, denn derselbe lässt das zweite dortige Bild ebenfalls als »Schut« durchgehen, obgleich jeder Anfänger dasselbe schon von weitem als Francken erkennen wird. Das Braunschweiger Venusfest ist zwar etwas besser als das Dresdener, aber ebenfalls nicht gut genug für ein Original. Einer der Fälle, wo R. besser gethan hätte, die Bestimmung des letzten Katalogs bestehen zu lassen, findet sich bei

- 478: das Bild ist allerdings nur eine Copie nach dem Münchener Original, das jedoch richtig als Th. Rombouts bestimmt ist, nicht dem Honthorst angehört. R. scheint mit den Sittenbildern des ersteren, z. B. in Antwerpen (358), Gent, Prag, Münster (186) und Madrid wenig vertraut zu sein, ebensowenig aber mit seinen Historienbildern; sonst würde er schwerlich geleugnet haben, dass das beglaubigte späte Antwerpener Bild 296 mit dem Braunschweiger stimme. Beide sind aus derselben Stilperiode, welcher unter anderen die hl. Familie Nr. 498 in Antwerpen, die Verlobung Katharina's von 1634 in der dortigen Jakobskirche, der bezeichnete hl. Sebastian in Karlsruhe und eine hl. Familie (»Balen«) im Würzburger Schlosse angehören; die Farben sind hier viel heller und freundlicher (vgl. auch Rooses 343 unten) als bei den Bildern der Frühzeit, deren schweres Colorit Waagen der dunkeln Manier Guercino's vergleicht. Ueberhaupt ist R. bei Honthorst wenig glücklich: nur 502 kann ich allenfalls als echt gelten lassen; 500—501 sind vielmehr in der Art Schalckens. 519 halte ich mit Bode für echt. 521—522 (siehe zu 139). 548—549 heissen P. Molyn d. j.; ich bekenne, dass ich von den Erzeugnissen dieses nüchternen Nachahmers eines Salvator Rosa und Gaspard Dughet nur die der Galerie Liechtenstein einiger Blicke gewürdigt, doch bin ich sehr überzeugt (wie auch Bode), dass die beiden Bilder von dem beträchtlich älteren und besseren C. de Wael herrühren (auf diesen Künstler komme ich demnächst ausführlich zurück). Die Bezeichnung von 558 ist ganz deutlich als P. Bout zu lesen und ähnelt durchaus den anderen von ihm, z. B. auf Bildern in Karlsruhe, Frankfurt und Rotterdam; ebenso stimmt die Kunstweise derselben mit dem Braunschweiger Stücke, obgleich R. decretirt, letzteres sei holländisch (über Jan van der Bent siehe zu Nr. 797). Bei dem früher J. M. Molenaer genannten 572 liest R. das vom alten Kataloge richtig als 1630 angegebene Datum ausdrücklich als 1670 und verliert kein Wort darüber, dass Stil wie Costüme sehr bestimmt für eine um vierzig Jahre frühere Entstehung sprechen. Denn dieses, wie auch das verwandte Berliner Bild, von dessen jetzt unleserlichem, durch Waagen und Bode als 1631 angegebenen Datum R. behauptet, dass die richtige Lesung 1671 gewesen sein müsse, zeigen unverkennbar einen starken Einfluss des F. Hals, was um 1670 ein auffallender Anachronismus wäre. Schlie hat im Schweriner Kataloge S. 399 ausgeführt, dass erwähnte beide Bilder als frühe Werke des bekannten J. M. Molenaer anzusehen seien, womit jetzt auch Bode übereinstimme (derselbe hatte früher einen älteren, gleichnamigen Meister dafür aufgestellt), und ich war ebenfalls zu dieser Ansicht gekommen. Ich kenne z. B. ein vollkommen deutlich MOLENAER FESET ANNO 1637 bezeichnetes Bild dieser Art in Amsterdam, Familie van Loon. Bode gibt in seinem soeben erscheinenden Buche zur holländischen Malerei auf S. 199—205 eine auf neuem Beweismaterial beruhende Darlegung unserer Auffassung dieser Frage. Dabei wird der von R. für 572 und 573 aufgestellte Name Rolenaer auch abgethan; letzteres Bild ist übrigens ganz in der gewöhnlichen Weise Molenaers. Dass R. bis jetzt wenig Beruf gezeigt hat, über denselben mitzureden, geht beiläufig schon daraus hervor, dass er der Wachtstube Nr. 574 die alte auf diesen Meister

lautende Benennung lässt, während jeder nur einigermaßen in den häufiger vorkommenden holländischen Malern Orientirte der schon von Bode ausgesprochenen Ansicht (R. scheint nichts davon zu wissen) zustimmen muss, dass das Bild der Spätzeit des A. Palamedes angehöre. 577 von einem Nachahmer Wouwermans. 581 ist nur ein Werkstattbild, vielleicht von A. Teniers; ganz ähnliche bez. Affenbilder desselben z. B. in Wien, Galerie Harrach. Es ist seine fahle, schmutzige Manier, denn er ist nicht immer so bunt wie bei den Mannheimer Stücken. Bei 586 konnte ich mich nie von der Richtigkeit des Namens Laar überzeugen. Denn meines Wissens hat er nie so sehr in der Weise des einheimischen holländischen Genre gemalt wie es hier der Fall ist. Ich dachte an Molyn; Bode jedoch hält an »Laar« fest und ist auch geneigt, die Echtheit der Bezeichnung, die ich nicht gesehen, gelten zu lassen. 592, das von R. ausgelassen wird, hat Bode schon richtig als Codde bestimmt, und zwei Wiederholungen davon nachgewiesen. 600 ist keinesfalls von Steen; um 1660 entstanden. Bei 623 ist »W. v. Mieris« ein starker Fehlgriff: es ist für diesen faden Nachahmer seines Vaters viel zu gut und zu alterthümlich. Ich hielt es für der früheren Zeit des Dou nahe stehend; Bode hat es dem seltenen und sehr wandelbaren Jan Olis zugeschrieben. 626: das Bild würde nicht gegen »C. Dusart« sprechen, aber deutlich steht doch, wie auch R. angibt, A. Dusart darauf. 645 hatte ich nicht bezweifelt; Bode und Schlie halten es jedoch für Govaerts, und es soll das Gegenstück zu dessen dortigem Bilde sein. 651 ist nur eine Schulpkopie; freilich ist mir auch unter den Wiederholungen bis jetzt keine vorgekommen, die als Original gelten könnte. Bei 653 war die frühere Benennung »Vinck-boons« wenigstens möglich; die noch ältere »J. Brueghel«, die R. wiederherstellt, ist jedenfalls falsch. Bei dem S. 68—70 gemachten, wenig glücklichen Versuche, die Stilentwicklung des Vinck-boons zu bestimmen (verfehlt schon deshalb, weil R. den starken Einfluss des alten Brueghel auf ihn ganz übersehen hat) bitte ich übrigens, das Münchener Maskenfest und die Berliner Kirmess zu streichen; ersteres heisst jetzt richtig Alsloot und letztere ist von S. Vranckx, was auch schon ohne Kenntniss des früher übersehenen Monogramms (auf einem Fasse links) leicht zu merken war. 654 hatte ich echt und zu dem gewiss authentischen 652 ziemlich stimmend gefunden; Bode ist jedoch für »Momper«, obgleich es etwas abweichend im Lichteffect sei. 659 Bout und Boudewyns. 661—662 unecht. Bei 695—696 finde ich R.'s Zweifel ungerechtfertigt. 707 haben ausser mir Bode, Eisenmann und Schlie unabhängig von einander als Looten bestimmt; es ist also einige Wahrscheinlichkeit vorhanden, dass wir das Richtige gefunden haben. 726 halten Bode und Eisenmann für Vlieger; ich hatte mich damit begnügt, hier dessen Art zu erkennen (ebenso Schlie). R. entschliesst sich, den tollen Einfall des Katalogs »A. de Vois« respectvoll beizubehalten. 734 Swanevelt? 739 von einem Nachahmer Claude's, aber schwerlich von Swanevelt. 744 scheint mir eher von Asselyn, ebenso wie das bez. Dresdener Bild. 745 hielt ich für echt. 758—759 sind so echt wie die übrigen Glauber, ebenso die Bezeichnungen. Bei 760 gründet sich die sonder-

bare Benennung »Begeyn« vielleicht auf die Staffage, die allerdings etwas von ihm, noch mehr aber von Soolmaker hat. Bode's frühere Vermuthung, die Landschaft sei von Jan van Meer van Haarlem, überzeugte mich nicht. 765 ist von F. Moucheron, auch Gegenstück zu dessen hiesigem Bilde Nr. 747. 797 lässt R. auf S. 389 als J. G. v. Bommel gelten, es ist jedoch von Jan van der Bent, nach der vollkommen deutlichen, aus J V Bent bestehenden Bezeichnung (die drei ersten Buchstaben zusammengezogen). Ganz ebenso bezeichnete Bilder sind in Driburg, Rotterdam und Lille (Nr. 23—24), alle unter dem richtigen Namen. Obgleich nun R. die Sammlungen dieser drei Orte »kennt«, behauptet er, es sei ihm nie ein bezeichnetes Werk des Meisters vorgekommen: ein drastischer Beleg für die Gründlichkeit, womit er die Galerien zu studiren pflegt. Unbezeichnete, aber richtig benannte Bilder sind noch in Lille (25), Hannover (Sammlung Hausmann) und Gotha. Dass die Staffage von 825 von Pynas herrühre, was R. bestreitet, schien mir ganz glaublich, namentlich wegen der Aehnlichkeit mit seiner bezeichneten Auferweckung des Lazarus von 1609 in Aschaffenburg (Nr. 256). 831 ist alterthümlicher als Delen, um 1600. Bei 867 hätte R. gut gethan, die Benennung Fyt unverändert zu lassen; die Umtaufe in Jan Weenix ist ein recht unglücklicher Missgriff. In der Bezeichnung von 875 findet sich über dem ersten D ein deutlicher Punkt (was auch Schlie gesehen, und worin Bode uns Recht gibt), das Bild ist also von J. Dz de Heem. Allerdings ist es für ihn ziemlich breit behandelt und gehört seiner früheren Zeit an. 876 wird demselben abgesprochen, weil das darauf stehende »J. D. Heem« nicht auf ihn gehen könne, sondern sich auf einen von seinen Söhnen Jan II. oder Jacob beziehen müsse. Nun findet sich aber eine Anzahl vor der Geburt dieser beiden Söhne datirter Bilder mit Bezeichnungen, welche ebenfalls kein zweites, Davidsz bedeutendes D enthalten, trotzdem also vom Vater sein müssen. (In von R. besuchten öffentlichen Galerien sind solche Gemälde z. B. in Gotha, Berlin (zwei), Dresden, Frankfurt, München, Wien (Belvedere, Czernin, Liechtenstein) und Amsterdam; das ersterwähnte ist von 1628, die übrigen fallen zwischen 1640 und 1653. Schon Bode hatte in seiner Besprechung von Hübners Dresdener Katalog (Zahns Jahrbücher 6, 204, von Mitte 1873) diesen Punkt richtiggestellt, aber R. scheint, nach mehreren Aeusserungen zu urtheilen, jenen wichtigen Beitrag zur Bilderkritik gar nicht zu kennen. Ebenso ist ihm unbekannt geblieben, dass W. Schmidt an drei Stellen über die Frage in gleichem Sinne wie Bode gehandelt hatte: zuerst, noch etwas vor demselben, in der Kunstchronik 8, 260, dann im Repert. 1, 88 und in der Allg. D. Biogr., Band 11. 886 ist echt, 887 dagegen halte ich für vlämisch, dem A. v. Utrecht verwandt; auch 888 ist zweifelhaft.

Da eine Besprechung der Benennungen des Katalogs bei den wenigen altdeutschen Bildern der Galerie mit einigen Worten abzumachen ist, so will ich eine solche hier geben, obgleich R. dieselben nicht behandelt. 1—2 und 16—17 sind von Amberger, nicht Aldegrever, worin Bode mir vollkommen beistimmt. Woltmann hat in Meyers Künstlerlexikon Nr. 17 zwar den Aldegrever gelassen, aber seine Artikel über diesen wie über Amberger lassen in Bezug auf Bilderkritik viel zu wünschen übrig.

(Woltmanns Verdienste um die Altdeutschen sonst in allen Ehren!) 5—6 Meister des Todes Mariä; wesshalb mögen diese tüchtigen Bilder der Galerie so lange entzogen bleiben? 12—13 hat schon R. richtig Bruyn genannt (von Wessely, Zeitschr. f. Museologie 1882, 66 in »Aldegrever« verschlimmbessert). Bei 344 wird die vom Katalog abgewiesene alte Bestimmung: Raphon gerechtfertigt durch die wenigen bekannten Arbeiten desselben in Hannover und Halberstadt. Das monogrammirte Bild 346 wird von Hans Brosamer sein, der in seinen Kirchenbildern ein Nachahmer Kranachs war. 347 rührt von Peter Claeissens her, dem in Brügge viel vorkommenden Archaisten. 350 ist ein frühes Bild Kranachs d. a. Das kürzlich von Wessely, l. cit. 67 etwas bezweifelte 351 ist ein sehr charakteristischer Kranach d. j. und wird auch von Schuchardt, dem einzigen, der denselben gekannt hat, besonders hervorgehoben. 352 späte Copie nach Kranach d. a.

Der erste Band des Riegel'chen Buches enthält zunächst drei Abhandlungen allgemeineren Inhaltes: Der geschichtliche Gang der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert; Zur Natur und Geschichte der holländischen Kunst, und Zur Geschichte der Schutter- und Regentenstücke. In der ersten bemüht sich R., ein unparteiisches Urtheil über die italisirende Richtung der niederländischen Malerei im 16. Jahrhundert zu gewinnen, und die Ergebnisse seiner Untersuchung sind, wenigstens für die Zeit nach der Mitte des Jahrhunderts, im wesentlichen anzuerkennen. Man meint aber seinen Augen nicht trauen zu dürfen, wenn man liest, mit welcher vertrauensseliger Naivität die Benennungen der Kataloge von Antwerpen und Brüssel zur Grundlage des Urtheils über die Meister zu Anfang des Jahrhunderts verwendet werden, ein Umstand, der selbstverständlich zur Folge hat, dass die Ansichten des Verf. in diesem Punkte nicht den geringsten Anspruch auf wissenschaftlichen Werth machen können³⁾. Beim zweiten und dritten Aufsätze ist ebenfalls die redliche Mühe anzuerkennen, welche auf die gerechte Abwägung der Vorzüge und der Schwächen des holländischen Realismus verwandt ist: da die Herzensneigung des Verf. aber der idealen, formenschönen Richtung angehört, so haben die ganz andersartigen Vorzüge der holländischen Malerei in ihm keinen unparteiischen Richter gefunden. Die fünf letzten Aufsätze betreffen Rubens und enthalten theils Untersuchungen über einzelne streitige Punkte, theils Allgemeines über Leben, Werke und Kunstcharakter. Diese Partien gehören verhältnissmässig zum Besten in beiden Bänden, namentlich die Erörterungen über den Geburtsort (möge man endlich einmal aufhören, mit der Discussion solch gleichgültiger Fragen Papier zu verderben!),

³⁾ Auch bei Gelegenheit von Bles, II, 44—47, unternimmt er einen verwegenen Streifzug aufs Gebiet der vlämischen Malerei dieser Zeit, wobei die Specialforscher schwerlich ernst bleiben werden. Es genügt, darauf hinzuweisen, dass die schon von Waagen mit grossem Rechte bezweifelte Johannespredigt der Wiener Akademie als echt gilt, während das Altärchen mit Anbetung der Könige, 208 bis 210 in Antwerpen, eines der evidentesten und ansprechendsten Bilder aus Bles' Frühzeit, auf S. 153 als charakteristisches Beispiel für L. v. Leiden und die holländische Malerei dieser Zeit angeführt wird (selbst der Katalog bemerkt ja schon, dass die dortige Benennung bezweifelt werde).