

Ueber altdeutsche Gemälde in der kaiserlichen Galerie zu Wien ¹⁾.

Von L. Scheibler.

In Nachstehendem gedenke ich im wesentlichen diejenigen altdeutschen ²⁾ Bilder dieser Sammlung, welche im neuen Katalog eine andere Benennung erhalten haben oder mit deren beibehaltenem Namen ich nicht einverstanden bin, in Bezug auf die Richtigkeit der Zuschreibung eingehend zu besprechen. Die Herausgabe neuer Kataloge bietet ja die beste Gelegenheit zu solchen Erörterungen, und namentlich bei werthvollen grossen Galerien sollten die Kenner der einzelnen Schulen es dann nie versäumen, gründliche Kritik zu üben. Denn die Richtigkeit der Bestimmungen ist bei derartigen Sammlungen ja viel wichtiger als bei weniger bekannten und bei geringhaltigeren oder gar bei Bildern in Privatbesitz. Mein Standpunkt ist hier ein erziehlicher: eines- theils dürfen die weiteren Kreise der Kunstfreunde an die Verwaltungen grosser Galerien die Anforderung stellen, dass die Kataloge keine groben Irrthümer bezüglich der Bestimmung von Werken hervorragender Meister enthalten, weil sonst ja das Kunstverständniss dieser auf die Glaubwürdigkeit der Erfahrenen Angewiesenen gefälscht würde; und andernteils ist es für die gute Schulung angehender Bilderkenner sehr nöthig, dass selbst die geringeren Stücke der betreffenden Sammlungen ihre möglichst untadelige Benennung erhalten. Auf diese Weise wird den Anfängern eine feste Grundlage geboten, auf welcher sie sich in der Meisterunterscheidung üben können, ehe sie es unter- nehmen dürfen, sich an Gemälde zu machen, die in kleinere Galerien, Kirchen und Privatbesitz zerstreut sind, wo also die Gelegenheit für unmittelbare Ver-

¹⁾ Zugleich als Kritik von Band 2 und 3 des grossen Katalogs: Eduard R. v. Engerth, *Kunsthistorische Sammlungen d. allerh. Kaiserhauses. Gemälde. Beschreibendes Verzeichniss.* Bd. 2: *Niederländische Schulen*, Wien 1884; Bd. 3: *Deutsche Schulen*, 1886. — Die Besprechung der Bilder aus den nordischen Schulen nach 1550 hat ein Fachgenosse übernommen.

²⁾ Der Kürze wegen verstehe ich unter »altdeutschen« Bildern (bis um 1550) immer die gleichzeitigen niederländischen mit; auch sah ja noch van Mander letztere als niederdeutsch an und hängen sie in der That aufs engste mit den niederrheinischen zusammen.

gleichungen fehlt. Aber auch solche Fachgelehrte, die schon eine grosse Masse von Bildern vieler Städte und Länder genossen und auch in sich verarbeitet haben, werden beim Besuche grosser Sammlungen diese bequeme Gelegenheit nicht versäumen, ihre Begriffe über die Eigenart der einzelnen Meister immer wieder zu prüfen und aufzufrischen. Ich möchte es also doppelt und dreifach unterstreichen: für alle Bilderbeflissenen muss es von höchster Wichtigkeit sein, dass die Kataloge der grossen öffentlichen Galerien auf der vollen Höhe der kunstwissenschaftlichen Forschung ihrer Zeit stehen, und bei Katalogen, worin dieser Forderung so wenig Genüge geleistet ist wie bei dem Wiener, haben die Fachgelehrten die dringendste Verpflichtung, die Unzulänglichkeit der Verfasser ans Licht zu stellen und nach Kräften Besseres zu bieten.

Freilich fragt es sich, ob Engerth aus meinen und Anderer Beiträgen zur richtigeren Bilderbestimmung in absehbarer Zeit viel Nutzen ziehen wird: hat er doch in manchen Fällen, worin Waagen (in seiner ausführlichen Besprechung der »Kunstdenkmäler in Wien« von 1866) schon vor zwanzig Jahren den wahren Meister genannt hatte, entweder herkömmliche falsche Namen beibehalten oder neue ebenso unrichtige vorgebracht. Es ist mir sehr erfreulich, hier an einen so tüchtigen Vorgänger wie Waagen anknüpfen zu können; bei der Untersuchung der Wiener Bilder werde ich mich bestreben, ihm volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; sowohl seine richtigen Ergebnisse über einzelne Gemälde sowie über die Eigenart von Künstlern hervorheben, als seinen irrigen Ansichten nachdrücklich entgegenzutreten. Durch die zu Anfang meiner altdeutschen Studien gepflogene eingehende Beschäftigung mit Waagen's in Büchern und Zeitschriften niedergelegten Ansichten glaube ich mir bei allen bekannten Meistern ein Urtheil darüber erlauben zu dürfen, welche von ihnen er gut gekannt hat, und welche ungenügend oder gar nicht. Auch war es mir nicht sonderlich schwer, in manchem Punkte über den seinerzeit besten Kenner der Altdeutschen hinauszukommen, indem ich mein Hauptaugenmerk immer den Meistern dieser Schule zuwandte, während Waagen nach früherer Gepflogenheit das jetzt nicht mehr durchführbare Bestreben hatte, auf dem Gebiete sämtlicher Malerschulen gleichermassen gründlich bewandert zu sein. Meine Notizen über die Wiener Galerie stammen aus den Jahren 1877—78; ich hielt mich damals ein halbes Jahr dort auf und hatte kurz vorher meine erste Reise durch die Niederlande und Nordfrankreich gemacht, auch kannte ich die deutschen Sammlungen aus wiederholten Besuchen schon ziemlich genau; dagegen habe ich Italien, Madrid und London erst später kennen gelernt. Diese Umstände führe ich nur deshalb an, um keinen Zweifel darüber zu lassen, was ich damals von den Altdeutschen gesehen und was ich nicht gesehen hatte, so dass der Leser genau weiss, worauf meine Urtheile sich gründen. Leider war es mir nicht vergönnt, den neuen Katalog jetzt in der Galerie selbst zu untersuchen, und es wird daher noch manches nachzutragen sein, wie auch kleine Irrthümer unter solchen Umständen unvermeidlich sind; von den neuerdings hinzugekommenen, 1878 im Belvedere nicht aufgestellten Stücken kenne ich nur einige früher in der Ambraser Sammlung vorhandene.

Engerth's Katalog enthält fast alles, was ein ausführlicher wissenschaftlicher Katalog enthalten soll; es fehlen freilich einige nicht unwesentliche Punkte und andertheils ist ziemlich viel Ueberflüssiges darin. Hiermit sind die oft sehr ausführlichen Abschnitte über die Künstler gemeint, welche der Behandlung ihrer in der Galerie vorhandenen Gemälde vorangehen; sie enthalten Lebensnachrichten, Kennzeichnung der Kunstweise und Aufzählung der Hauptwerke. In einem Führer, der fürs kunstliebende Publicum bestimmt wäre, würden solche Erörterungen ganz am Platze sein, nicht aber gehören sie in einen wissenschaftlichen Katalog, den Engerth doch geben will; auch zeugt ihre Abfassung weder von hervorragendem Verständniss der Eigenart der Meister noch von sorgfältiger Verwerthung der neueren Forschungen in den Einzelheiten. Beispielshalber sehe man Engerth's Abschnitte über Bles, Scorel, Amberger, Grünewald und Strigel durch; auf einiges Derartige werde ich später näher eingehen.

Bei der neuerdings in Fluss gekommenen Erörterung über die zweckmässigste Art der Abfassung von Katalogen erlaube man mir, die Aufmerksamkeit der Fachgenossen hier auch auf solche für die weitesten Kreise der für Kunst Empfänglichen zu lenken. Einen Führer der Art, wie er im »Verzeichniss der ausgestellten Gemälde aus der Suermondt-Sammlung« von Meyer und Bode, Berlin 1875, »versuchsweise« gegeben wurde, sollte, das ist mein dringender Wunsch, jede öffentliche Galerie von Bedeutung besitzen. Den Schwerpunkt eines solchen müsste bilden: »die selten versuchte Charakteristik der Schulen und Meister [sowie der einzelnen in der Sammlung vorhandenen Stücke!], die uns nicht unwesentlich scheint, um auch weitere Kreise in ein näheres Verständniss der Kunst einzuführen« (aus der Vorrede zum genannten Verzeichniss). Dagegen könnte alles wegbleiben, was der wissenschaftliche Katalog ausführlich bringt, wie die Erörterungen über zweifelhafte Lebensnachrichten der Meister und die Zuschreibung schwierig zu bestimmender Stücke (wogegen auf den guten Bildern hervorragender Meister der Nachdruck liegen müsste). Namentlich aber dürfte von Beschreibung nur so viel gegeben werden, als ein mässig gebildeter Beschauer zum Verständniss des Gegenstandes der Bilder braucht, also in den meisten Fällen nichts weiter als kurze Nennung desselben; ein Führer soll ja zum Gebrauche in den Museen selbst dienen. Werden Schriften über bildende Kunst in dem Maasse weniger langweilig, als mehr Abbildungen beigegeben sind, so muss ein Buch, das nichts bespricht, was der Galeriebesucher nicht vor Augen hat, noch viel fesselnder sein. Neuerdings ist es Sitte geworden, den Gesamtausgaben von Photographien oder Radirungen nach einzelnen Galerien Texte beizugeben, die den künstlerischen sowie kunstgeschichtlichen Werth der aufgenommenen Bilder oft recht eingehend würdigen (am ausführlichsten und zweckdienlichsten ist dies wohl der Fall bei Woermann's Text zu Braun's Dresdener Photographien). Der Gedanke liegt nun doch nahe genug, dass, wenn blosse Abbildungen so genau besprochen werden, die Originale wenigstens der gleichen Ehre werth sind. Und die Fachgelehrten sollten etwas mehr berücksichtigen, dass alte Bilder für sehr viele ein Buch mit sieben Siegeln bleiben, wenn nicht durch geeignete ästhetische und kunst-

geschichtliche Belehrung das Verständniss auf die richtige Bahn geleitet (nicht aber eine Anweisung zu unverstandenen Kunstphrasen ertheilt) wird. Es könnte sonst dazu kommen, dass Dr. Julius Stinde seiner Freundin, Frau Wilhelmine Buchholz, wirklich weis machte, »die grosse Zahl der in den Galerien vereinigten Meisterwerke« sei bis zur Unkenntlichkeit verdorben, die Bewunderung derselben rühre nur daher, dass immer »ein Kunstgelehrter sich vertrauensvoll an seinen Vorgänger lehnt« (Gegenwart 1881, II. S. 74—76), und überhaupt hätten die alten Bilder mit ihrem angemassen Ruhme nur den Zweck, den lebenden Malern den Markt zu verderben (Buchholzens in Italien). Frau Wilhelmine würde bei ihrem regen wirthschaftlichen Sinne dann nicht ruhen, bis auch ihr weniger kunstverständiger Gemahl von der Greuelhaftigkeit dieser Zustände überzeugt wäre und dafür sorgte, dass keins dieser Schandstücke mehr von den staatlichen Galerien um ein Heidengeld angekauft, deren Bestand dagegen womöglich an die Narren verschachert würde, welche für solche alte Schmarren noch Geld ausgeben wollen. Um dies Schreckbild nicht zur Wahrheit werden zu lassen, wären also die Verwaltungen grosser Gemäldesammlungen nachdrücklich darauf hinzuweisen, dem Volke, das im Finstern wandelt, etwas mehr Licht zu spenden; solche, die ihr Amt mit Ehre tragen und welchen die ihnen anvertrauten Kunstgegenstände nicht gleichgültig sind, werden es sich gewiss nicht nehmen lassen, selbst Hand ans Werk zu legen, um diese wichtige Arbeit nicht unberufenen Vielschreibern zu überlassen. Die »allgemeine Charakteristik der Schulen, sowie eine tiefer eingehende Würdigung der Meister« in den wissenschaftlichen Katalog zu bringen, wie es der Berliner von 1883 für die nächste Auflage desselben verspricht, scheint mir unzweckmässig. Denn für Fachgelehrte sind solche Abschnitte überflüssig, welche überdies viel kostbaren Raum verschlingen würden, und anderseits muss der für Fachgelehrte bestimmte Katalog sehr vieles bringen, was für den anspruchsloseren Kunstfreund ohne Bedeutung ist, wesshalb mir zweckdienlicher erscheint, alles für diesen nöthige in einem »Führer« zu vereinigen. — Einige Sammlungen für antike Bilderei besitzen übrigens schon eingehende Führer als amtliche Kataloge (freilich zugleich für den Gebrauch der Fachgelehrten), so die Münchener Glyptothek in Brunn's Beschreibung und die Berliner Sammlung der Abgüsse in Friederichs »Bausteinen«; die kürzlich in erweiterter Auflage ebenfalls als amtlicher Katalog erschienen sind; haben die Gemäldegalerien solcher Städte etwa weniger Anrecht auf eine so eingehende amtliche Würdigung? Auch gibt es aus älterer Zeit vereinzelte Beispiele von Führern durch Gemäldesammlungen, wenigstens ausseramtliche Schriften, wie die Kugler's über die Berliner Galerie (1838), Koloff's über die Pariser (1841) und Wilh. Schäfer's über die Dresdener (1860; diese freilich als abschreckendes Beispiel); auch die Bücher Waagen's über Petersburg (1864) und Wien (1866) wandten sich ausgesprochenermassen »vorzugsweise an den grossen Kreis der Kunstfreunde«, namentlich der einheimischen, und gaben deshalb auch Schilderungen der Meister und Schulen, wenngleich zu kurz.

Die Beschreibungen der Gemälde hat Engerth so ausführlich gegeben, dass Schlie (vgl. Repert. VIII, Heft 2) seine Freude daran haben wird,

und auch ich gehöre zu denen, welche dafür halten, dass eine Beschreibung nie zu lang, wohl aber sehr leicht zu kurz sein kann. — Sämmtliche Bezeichnungen sind facsimilirt, und zwar nach Janitschek »mit grosser Genauigkeit« (Litterar. Centralbl. 1885, 554); ich habe schwere Bedenken dagegen, schon in Anbetracht der recht ungenügend wiedergegebenen Zeichen bei den Bildern der beiden Cranach (vgl. später), doch ist es Sache desjenigen, welcher die späteren Niederländer der Galerie besprechen wird, diesen Punkt näher zu untersuchen. — Bei der Angabe des Stoffes, worauf die Bilder gemalt sind, ist die der Holzart ausgelassen; noch immer gibt es erst fünf Kataloge, welche darauf eingehen (Oldenburg seit 1867; London, jedoch unvollständig, vor 1878; Berlin 1878; Karlsruhe 1881; Schwerin 1882)³⁾, während doch die Holzart oft einen erwünschten Anhaltspunkt für die Schule gibt, welcher ein Bild angehört. Hat Engerth etwa die Entdeckung gemacht, dass die Holzart ohne Bedeutung ist⁴⁾, so hätte er uns seinen Fund doch nicht vorenthalten sollen; es wäre eine so schöne Gelegenheit gewesen, sich dem Berliner Katalog überlegen zu zeigen.

Es folgt die Angabe der Benennungen, welche die alten Inventare und Kataloge den Gemälden gaben, und diese Abtheilung ist mit sichtbarer Liebe und Sorgfalt gearbeitet. Es waren hier auch viele werthvolle Nachrichten vorhanden, und namentlich ein so altes Inventar wie das von 1659 ist ja von höchster Seltenheit und Wichtigkeit. Letzteres freilich nur für die niederländischen Bilder des 17. Jahrhunderts (von denen manche auf Grund desselben richtigere Benennungen erhalten haben) und allenfalls für die der zweiten Hälfte des sechzehnten. Wenn der Katalog von 1884 aber auch bei den Niederländern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und denen des 15. möglichst auf dies Inventar schwören möchte (z. B. II, S. 138 ob. und 268 ob.), so ist dies freilich recht mühelos, indem es viel lästige Bildervergleichung erspart; ich halte mich dagegen in diesem Punkte lieber an — Engerth, der im Jahrbuch der kaiserl. österr. Kunstsammlungen von 1884, S. 163, sehr richtig bemerkt, dass die Verlässlichkeit jenes Inventars in dem Maasse geringer wird, als die betreffenden Bilder früher entstanden sind. Denn in Uebereinstimmung mit diesem Ausspruch Engerth's habe ich gefunden, dass von den 16 niederländischen Gemälden der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die dasselbe enthält, nicht mehr als drei vollkommen richtig benannt sind (890, 984, 1091), von denen eins zudem bezeichnet ist; zwei sind wenigstens annähernd richtig bestimmt (849, 1086); dagegen sind nicht weniger als sechs falsch getauft (830, 994, 995, 1003, 1040, 1580), und vier, die als unbekannt gelten, gehören bestimmten Meistern an (851—852, 990, 991, 1386), wovon eins sogar bezeichnet ist. Also im

³⁾ Selbst bei den neuen guten Katalogen von Nürnberg, München und Schleissheim (von 1882—86) fehlt die Angabe der Holzart, doch soll dies, wie ich höre, später nachgeholt werden.

⁴⁾ Dies schliesse ich daraus, dass, wie ich höre, die Absicht vorhanden war, die Angabe der Holzarten nachträglich im dritten Bande erfolgen zu lassen, was dann aber aufgegeben wurde.

Ganzen fünf richtige Bestimmungen gegen die doppelte Anzahl falscher. Viel günstiger, aber auch nicht sonderlich erfreulich, stellt sich das Verhältniss bei den Deutschen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts: neun richtige Bestimmungen (darunter drei nur annähernd richtig) gegen ebenso viele falsche (über die Niederländer des 15. Jahrhunderts vergl. man zu Nr. 826). Ich kann also nicht umhin, hier Engerth gegen den Verfasser des Katalogs Recht zu geben.

Die Zusammenstellung der Litteratur, welche über die einzelnen Bilder vorhanden ist, und der Ansichten der Sachverständigen bei zweifelhaften Bestimmungen ist unvollständig und ohne durchgeführte Grundsätze; selbst Waagen wird nicht immer genannt, auch wo er sehr Beachtenswerthes vorgebracht hat. Es wäre gut gewesen, hier wenigstens die sachverständige Litteratur vollständig zu geben (freilich gehört zur richtigen Auswahl derselben, dass man selbst ein wenig sachverständig ist). Dies würde dem Besucher der Sammlung in manchen Fällen eine Anregung zur Bildung seiner Ansicht gegeben haben, in denen ihm die Meinung des Katalogs etwa fragwürdig erscheint.

Darauf pflegt Engerth seine Erörterungen über die Meisterbestimmung vorzubringen, und dies ist ein wichtiger Punkt: weniger wegen der Berufenheit des Verfassers zu solchen Bestimmungen und der Ueberzeugungskraft seiner Darlegungen, als wegen der Eigenthümlichkeit, dass hier nicht selten ein ganz anderer Meister mit mehr oder weniger Gewissheit genannt wird, als der, welchem das betreffende Bild amtlich zugeschrieben ist. Hier zeigt sich des Verfassers »zäher Conservatismus« (Janitschek a. a. O.) in seinem vollen Glanze: statt irgend einen albernen Einfall Mechel's oder anderer Perücken (die doch von genauerer Unterscheidung altdeutscher Meister so gut wie gar nichts wussten), wenigstens durch »Unbekannt« zu ersetzen, werden solche lächerliche Taufen wie ehrwürdige Ruinen geschont und die mehr oder weniger schüchternen Bedenken nur in Anmerkungen untergebracht. Auch ist dies eine Fälschung der Kunstbegriffe weiterer Kreise, die sich an die amtlichen Benennungen und die Täfelchen halten, nicht an die für Fachkreise bestimmten Erörterungen in den Anmerkungen des Katalogs. Freilich weiss ich, dass die Kataloge mancher kleineren fürstlichen Galerien in Deutschland nicht die demagogische Freiheit haben, schlechte Bilder mit grossem Namen ihres angemassten Glanzes zu berauben, da dies als eine persönliche Beleidigung der hohen Besitzer angesehen, und die Anzahl der berühmten Bilder dadurch wirklich oft beträchtlich beschränkt werden würde. Aber Galerien vom Range der Wiener haben es doch nicht nöthig, sich mit falschen Juwelen zu schmücken, da sie überreich an echten sind, gegen welche selbst die bitterböseste Kritik nichts vorzubringen hat. Allerdings ist es sehr bequem, den Bildern ihre alten, als falsch eingestandenen Namen zu lassen oder auch sie dem in der Brüsseler Galerie so reich vertretenen Meister »Unbekannt« zuzuschreiben und sich beruhigten Gewissens auf die Bärenhaut zu legen, um abzuwarten, bis Andere den Bildern auf Grund von Urkunden einen bestimmten Namen gegeben oder wenigstens einen solchen genannt und durch stilkritische

Erörterungen belegt haben, der sich im Laufe der Zeit der Anerkennung aller Sachverständigen erfreut. Aber es will mir scheinen, als ob diese Art der Bilderforschung nicht recht würdig eines deutschen Galeriedirectors wäre, während sie in wissenschaftlich anspruchslosen Ländern noch erlaubt sein mag. So gefällt sich der Verfasser des Brüsseler Katalogs sogar sehr in dieser Rolle und sucht sein Zauderverfahren noch als besonders wissenschaftlich darzustellen, indem er Waagen und dessen Nachfolger für Täufer um jeden Preis ausgibt, die ihre Ansicht über ein Bild so oft als nur eben möglich änderten. Hätten solche langjährige Galeriedirectoren mehr und anhaltender Bilderstudien getrieben, so würden sie sich überzeugt haben, dass sich dadurch sehr feste Begriffe von der Eigenart der Meister bilden lassen, welche Irrthümer bei der Bestimmung von einzelnen Bildern nur noch verhältnissmässig selten gestatten. Bei einiger Begabung für Meisterunterscheidung ist es zudem keine allzugrosse Kunst, sich auf dem Gebiete bestimmter Malerschulen in ziemlich kurzer Zeit eine achtungswerthe Kennerschaft anzueignen; hierzu würde, neben der Berücksichtigung sachverständiger Schriften, im Nothfall schon das eingehende Studium einiger grossen Galerien genügen. Einen Beleg für eine solche Raschheit des Erfolges bietet der Director einer kleineren deutschen Sammlung, der, als ihm die Aufgabe zugefallen war, den Katalog seiner bisher bezüglich der Bilderbenennungen sehr verwahrlosten Galerie zu schreiben, sich im Verlaufe von ein paar Jahren durch Reisen in Deutschland und den Niederlanden eine Kenntniss der niederländischen Schule aneignete, die ihm die volle Achtung der Erfahrensten erwarb. Ferner muss ein solcher Galeriedirector, der namentlich zum Zwecke der Bestimmung zweifelhafter Stücke seiner Sammlung fremde besucht, oft schärfer sehen, als andere gleich kenntnissreiche Forscher, weil letztere die einzelnen Stücke der zu katalogisirenden Galerie nicht so fest im Gedächtniss haben können, wie Jemand, der sie täglich vor Augen sieht. Auch aus diesem Grunde sollte ein Galeriedirector es also nicht in zu ausgedehntem Maasse Anderen überlassen, für die Richtigkeit der Bestimmung seiner Bilder zu sorgen. — Am Schlusse der Vorrede des zweiten Bandes sagt Engerth zwar, die Zahl der durch ihn umgetauften Nummern sei keine geringe, aber mir genügt sie noch lange nicht, denn unter den altdeutschen halte ich nicht weniger als 33 der wie bisher benannten für falsch bestimmt; ferner sind 16 von den ungetauften falsch, macht zusammen 49. Und diesen 49 stehen nur 16 richtig neubenannte gegenüber, also nur ein Drittel davon (worunter zwei wegen Bezeichnungen und zwei auf Grund des Inventars von 1659), ein hübsches Zeugniss für die Art, wie man die Errungenschaften der neueren Kunstgeschichte in Wien zu verwerthen versteht. Es liegt doch etwa kein Rathschluss der Götter vor, dass die Wiener Galerie dazu verdammt sein soll, immer mit einem bedeutend schlechteren Katalog behaftet zu sein als die der drei anderen grossen deutschen Gemäldesammlungen und mehrerer viel kleinerer!

Die Angaben über die Geschichte der einzelnen Bilder: aus welchen älteren Sammlungen sie stammen und wann sie zur Aufstellung in der kaiserlichen gelangten, sind dagegen wieder mit Sorgfalt gemacht. Ebenso die über

die zeitweilige Verschleppung mancher Stücke durch die Franzosen unter deren bekanntem Räuberhauptmann. — Die Stiche und Radirungen sind erwähnt, nicht aber die Photographien, während doch gute Photographien auch künstlerisch werthvoller sind, als es Radirungen nach Altdeutschen meist zu sein pflegen (man vergl. z. B. die Zerrbilder, die Unger nach den Wiener Gemälden Memling's, Weyden's und den Kirchenbildern Dürer's geliefert hat). Die Auslassung der Photographien ist ferner recht kennzeichnend für das geringe Maass von Verständniss, welches der Verfasser der neueren Art der Bildervergleichung entgegenbringt, bei welcher die Benutzung solcher Nachbildungen doch eine Hauptrolle spielt. Meines Erachtens hätte zudem die Verwaltung einer jeden Galerie, der ihre Bilder in wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung am Herzen liegen, dafür zu sorgen, dass alle Stücke von einiger Bedeutung in mässiger Blattgrösse und zu mässigem Preise photographirt zu haben sind. Dadurch würde es sowohl den Verwaltungen ermöglicht, ihre Bilder sicherer zu bestimmen, als auch der Gesamtforschung ein sehr schätzbares Hilfsmittel geliefert, während bisher meist der Brauch herrschte, den Photographen die Auswahl der Blätter und die Preisbestimmung zu überlassen, wesshalb die Aufnahmen in beider Beziehung denn oft sehr anfechtbar waren ⁵⁾. So sind auch von der Wiener Galerie, die so reich an künstlerisch und kunstgeschichtlich werthvollen Altdeutschen ist, bisher nur wenige davon photographirt, worunter nicht einmal die so wichtigen Gemälde des Geraert van Haarlem, Jakob van Amsterdam, Orley und Schongauer, während die Aufnahme einer Anzahl von untergeordneten Bildnissen recht überflüssig war.

Wenden wir uns jetzt der Betrachtung der einzelnen Bilder zu! Ich werde dabei meist die Folge nach den neuen Nummern einhalten und nur zuweilen welche ausserhalb der Reihenfolge einschalten, wenn sie falsch benannt sind und Meistern angehören, denen ich gerade eine eingehende Betrachtung widme.

691. (II. 20.) »Bles«, Landschaft mit Flucht nach Aegypten; nach der Anmerkung jedoch: vielmehr zu Patenir's Art neigend. Ich halte das Bild in der That für bestimmt von diesem selbst, aber nur die Landschaft, welche

⁵⁾ Namentlich möchte ich den Galerien, welche genug gethan zu haben glauben, wenn Braun sie aufgenommen hat, Einiges zu bedenken geben. Dessen Blätter sind allerdings vortrefflich, und einige reichbemittelte öffentliche Sammlungen, sowie ein paar Nabobs mögen eine grössere Anzahl davon kaufen können. Hierfür sind sie der Mehrzahl der Kunstfreunde und Forscher aber viel zu theuer, und ihre unmässige Grösse ist nicht nur oft überflüssig, sondern auch für den Reisegebrauch sehr hinderlich. Hoffentlich wird Braun durch die schlechten Geschäfte, die er mit seinen Elephanten macht (ich weiss das aus guter Quelle), bald gezwungen sein, auch an die Bedürfnisse der Nicht-Nabobs zu denken, sonst werden zuversichtlich Andere die Sache schon in die Hand nehmen und es möglich machen, dass die Photographien überall ebenso billig und zahlreich werden wie in Italien.

sehr der bezeichneten in Antwerpen entspricht, während die Figuren der Art desselben gar nicht verwandt sind, vielmehr einem geringeren, italisirten Vlamen angehören.

692. (II. 73.) Der Katalog hat das Käuzchen übersehen, das auf einer Stange über dem Manne links sitzt.

702—3. (II. 25, 15.) »Bosch«, Versuchungen des Antonius, gehen allerdings auf Bosch zurück, indem die Composition frei dessen Darstellung dieses Gegenstandes entnommen ist, welche in unzähligen alten Copien vorkommt (ein Original davon nach Justi, in Lissabon eine gute Schulcopie in der Universitätssammlung zu Bonn, eine schlechtere in Antwerpen), aber in Wien, wo die Kunstakademie ja ein anerkannt eigenhändiges Werk des Meisters besitzt, sollte man sich doch überzeugen, dass Bilder mit so kleinen, fein und glatt ausgeführten Figürchen sehr wenig der Weise des Bosch entsprechen, welcher eine für seine Zeit so auffallend moderne »flotte und breite Pinsel-führung« hat (selbst in Tafeln kleinen Umfanges, wie die hl. Familie in Neapel). Kleine Spukbilder von derselben Hand kommen noch anderweitig vor, z. B. sah ich 1879 drei solcher in der Ambraser Sammlung, Nr. 48, 52, 53; sie haben in der Ausführung viel von Bles' Spätstil.

720. (II. 27.) Crispiaen v. d. Broeck, Anbetung der Könige, ist eine Copie nach dem richtig benannten Bilde B. v. Orley's im Antwerpener Museum (eine andere gute alte Copie besitzt Dr. G. Stüve in Berlin). Engerth, der keine Ahnung von dieser Thatsache hat, scheint ganz ernsthaft zu glauben, das Wiener Bild sei durchaus in Broeck's eigener Kunstweise gehalten, zumal man auf S. 307 liest, Nr. 1053 sei diesem Meister verwandt, während letzteres Bild doch dem Archaisten Mostaert angehört, also schon desshalb von dem Floris-Schüler Broeck (der erst 1555 Meister wurde) durch eine weite Kluft getrennt ist. Wäre ferner Engerth einmal in das Antwerpener oder auch das Brüsseler Museum gekommen, so hätte er sich vor Broeck's dortigen Jüngsten Gerichten (von 1571 und 1560) auch durch den Augenschein überzeugen können (leichter als durch die Stiche von und nach Broeck), dass 1053 und das Original von 720 einer Kunstperiode angehören, die ein Menschenalter vor Broeck's Auftreten zurückliegt. Aber es stand dem Director der Wiener Galerie ja eben so fern, die grossen belgischen Sammlungen zu besuchen, wie Michiels als Verfasser der umfangreichsten Geschichte der vlämischen Malerei es für unnöthig hielt, die in Wien kennen zu lernen.

826—28. (II. 12.) »Jan van Eyck«, Sündenfall, hl. Genovefa; Beweinung; hiessen früher Memling, und jetzt scheint Engerth geneigt zu sein, sie für Eyck selbst zu halten, wofür ihm auch die Benennung des Inventars von 1659 als ein schwerwiegender Grund gilt. Aber von den vier anderen dort aufgeführten Werken bestimmter Niederländer des 15. Jahrhunderts ist nur eines (das grössere Bildniss von J. van Eyck's Hand) richtig benannt, die anderen sind falsch getauft oder als unbekannt gegeben. Die Beweinung ist viel besprochen worden und hat früher mehrere Namen erhalten; in neuerer Zeit galt sie meist als unbestimmbar. Die beiden anderen Stücke dagegen, welche bisher in der weniger bekannten Ambraser Sammlung waren, sind nur von

Waagen und Schnaase erwähnt; von beiden werden sie für Memling gehalten, ohne zu bemerken, dass sie zu der Beweinung gehören. Auf die stilistische Uebereinstimmung war ich schon aufmerksam geworden, ehe Engerth auch den äusseren Zusammenhang nachwies (Jahrb. d. k. k. österr. Kunstsamml. 1884, 161), und ich erkannte die drei Tafeln gleich als von Hugo van der Goes; später theilte Prof. Justi mir mit, dass er bereits 1877 auf diesen Meister gekommen war⁶⁾. Andere Bilder kleinen Umfanges, worin derselbe den van Eyck an Fleiss und Feinheit der Ausführung so nahe kommt wie kein anderer ihrer Nachfolger, sind noch: Wien, Galerie Liechtenstein, Altärchen mit Anbetung der Könige (schon seit 1873 richtig benannt); Brüssel, 36 Madonna, Anna und Stifter; Frankfurt, Städel-Galerie 111 Madonna (Mittelbild); Prag, Tod Mariä (vielleicht nur gute Schulcopie; vgl. Repert. VII, 43, Note); Venedig, Mus. Correr, Kreuzigung. Da ich diesen Maler, der bisher sowohl in Bezug auf seinen Kunstwerth als auf seine erhaltenen Werke arg verkannt wurde, bald ausführlich behandeln will, so gehe ich hier auf Näheres nicht ein. Uebrigens ist es bei den Wiener Bildern nicht schwer, sich von Goes' Urheberschaft zu überzeugen, indem dessen Florentiner Altar in guter Photographie vorliegt. An J. v. Eyck zu denken, erlauben schon die wenig zierlichen Formen nicht, namentlich beim nackten Christus.

829. (II. 16.) »Schule J. v. Eyck's«, Johannes d. T., hl. Hieronymus; schon Waagen's Besprechung hätte davor warnen sollen, diese Bestimmung beizubehalten: es fällt jedenfalls ins 16. Jahrhundert und erinnert sehr an Bles' mittlere Zeit.

830. (I. 84.) »Art von J. v. Eyck's Werkstatt«, Geburt Christi (Nachtstück); auch viel zu früh gesetzt, doch ist dies hier entschuldbarer, weil der Meister, dem ich es zuschreibe, etwas Archaist ist und öfters mit den Eyck verwechselt wurde (so prangt die jetzt allgemein als G. David anerkannte Brüsseler Anbetung der Könige im dortigen Katalog noch immer als J. v. Eyck).

⁶⁾ A. von Wurzbach hat freilich meine Gepflogenheit, zur Verstärkung neuer Aufstellungen unveröffentlichte Aeusserungen von Fachgenossen heranzuziehen, durch Vergleichung mit der »Anrufung von Nothhelfern« (Kunstchronik 19, 112—114) in Verruf zu bringen gesucht. Dies kann mich jedoch nicht abhalten, auch ferner so zu verfahren; denn da es allgemeiner Brauch ist, mit grosser Genugthuung zufällig erfolgte nachträgliche Zustimmungen zusammenzutragen, so ist nicht einzusehen, wesshalb zur Abkürzung des Verfahrens nicht gleich von vorne herein die Billigung durch Sachverständige angeführt werden soll, wenn dieselbe auch noch nicht öffentlich erfolgt ist. Uebrigens sollte Wurzbach sehr wohl wissen, dass ich wirklicher Nothhelfer gar nicht bedarf, da ich alle zur Besprechung kommenden Bilder aus eigener Anschauung zu kennen pflege (mit verschwindend wenigen Ausnahmen), und ich weit davon entfernt bin, mir selbst ein geringeres Mass von Kenntniss der Altdeutschen zuzuschreiben, als irgend einer meiner »Nothhelfer« besitzt. — Bei vorliegender Arbeit hatte ich weniger Unterstützung durch befreundete Fachgenossen, als in anderen Fällen, indem es mehreren derselben an genauen Notizen über die Wiener Altdeutschen fehlte; doch habe ich namentlich mir erst jetzt mitgetheilte Beiträge von Herrn Dir. Eisenmann aus dem Jahre 1872 mit Dank aufgenommen, auch wenn sie meinen Ansichten widersprechen.

Ich glaube hier nämlich den Geraert David zu erkennen; wahrscheinlich ist das Bild von ihm selbst; wenn nicht, doch jedenfalls ein gutes Erzeugniss aus seiner Werkstatt. Ausser der von Engerth erwähnten alten Copie ist noch eine in der Hauptkirche zu Annaberg (vgl. Waagen, Kunstwerke in Deutschland I. 49). Auf dem grossen Altarwerke von David's Nachfolger Mostaert in der Marienkirche zu Lübeck findet sich dieselbe Nachtszene in sehr ähnlicher Anordnung. Ueberhaupt treten Nachtstücke mit so realistisch wiedergegebener Beleuchtung sowohl bei Niederländern und Niederdeutschen als bei Oberdeutschen erst seit 1500 auf, und viel mehr als bei den Vlamen sind sie bei den Holländern beliebt (Geraert van Haarlem, Mostaert, Jan Joest, Meister des Todes Mariä), mit denen G. David ja in engem Zusammenhange steht.

833. (Erdgeschoss III. 6.) »Floris«, hl. Familie; wenn von diesem, könnte es höchstens aus dessen frühester Zeit sein, aber der Mars mit Venus in Berlin, welcher das früheste bei ihm vorkommende Datum trägt (1547) ist schon bedeutend weniger alterthümlich und mehr dem Tintoretto ähnlich als das Wiener Bild. Ich halte dies vielmehr für von Floris' Lehrer L. Lombard und verweise dafür auf dessen in Woermann's Gesch. der Mal. (III. 71, Anm. 1) genannte Bilder, besonders auf die Brüsseler Madonna Nr. 82, die in so vielen Wiederholungen vorkommt. — Die Wiener Anbetung der Hirten 981 (II. 51), welche von jeher Lombard heisst, wird richtig bestimmt sein, gehört aber einer späteren Zeit an als die dortige Madonna.

849—50. (II. 64—65.) »Marcus Geerards«, Ehepaar; dass schon Waagen dasselbe als für diesen Schüler des Marten de Vos zu früh und auch gar nicht zu den beglaubigten Bildern in England stimmend erklärt, hat der Katalog nicht einmal der Erwähnung werth gehalten. Ich glaube, dass sich die Benennung des Inventars von 1659 »Gerhardt von Brügge« eher auf Geraert David beziehen soll; wenigstens sind die Bilder aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dem David einigermassen verwandt. Am nächsten kommen sie jedoch dem Meister der weiblichen Halbfiguren (vgl. Woermann, Gesch. der Mal. II. 516), der zwischen Mostaert und Orley steht; ein Hauptbild von ihm ist in Wien ja in der Galerie Harrach (Nr. 169).

885. (II. 85.) »M. van Heemskerck«, Predigt Johannes d. T.; ohne Zusammenhang mit ihm, vielmehr von einem gleichzeitigen Antwerpener.

890. (II. 52.) Hemessen, Matthäi Berufung; soll nach dem früheren Katalog die Jahreszahl 1537 tragen.

893. »Nach Hemessen«, Karl der Kühne; ich finde diese Wiederholung von Nr. 892 mit Waagen gut genug für ihn selbst.

918. (I. Stock, VII. 24.) »Holländisch«, männliches Bildniss von 1529, Mechel's Benennung von 1783: Dirk Jacobsz (van Oostanen, geboren vor 1497) ist, im Widerstreit mit Engerth's sonstiger Gepflogenheit, gestrichen, und aus seiner Bemerkung geht nicht hervor, dass er von dem Vorhandensein der beglaubigten Bilder des Meisters in Amsterdam Kunde hat. Ein dortiges, mit Monogramm und 1563 bezeichnetes Schützenstück ist, dem viel späteren Datum entsprechend, allerdings bedeutend moderner (dem Mor verwandt) als das Wiener Bild; trotzdem wird bei genauerer Untersuchung vielleicht ein

Zusammenhang zwischen beiden herauszufinden sein; und anderseits spricht der Umstand, dass sich im Wiener Bildniss noch Verwandtschaft mit Dirk's Vater Jakob Cornelisz (vgl. zu Nr. 1005) zeigt, — besonders im warmen Ton und der sehr ausführlichen, plastisch wirkenden Modellirung — dies, sage ich, spricht dafür, dass die alte Benennung beachtenswerth ist.

971. (II. 11.) »Schule des Lucas van Leiden«, Altar mit Anbetung der Könige, ein unerfreuliches Machwerk in Art von Bles' Frühzeit.

972. (II. 39.) »Lucas van Leiden«, Bildniss Max I.; mit Waagen bestimmt dem Meister abzusprechen, übrigens recht tüchtig; ein sehr verwandtes Bildniss dieses Kaisers, wohl von derselben Hand, ist Nr. 144 (früher 408) in Brüssel.

973. (I. 101.) »Art des Lucas von Leiden«, Kreuzerhöhung; die bisherigen Inventar- und Katalogbenennungen für dies Bild (auf Nadelholz, wohl Fichte) wie auch für Nr. 1426 (II. 38) »Altdorfer«, Darstellungen aus der Apostelgeschichte, waren meist sehr weit von der Wahrheit entfernt, und nicht minder diejenigen Waagen's, während die übrigen Kunstforscher sie bisher ganz unberücksichtigt gelassen hatten. Ich halte beide ohne den geringsten Zweifel für von M. Grünewald (worin mir mehrere Fachgenossen, wie Bayersdorfer, Woermann und andere beipflichten) und zwar für später als sein vor 1516 entstandenes Hauptwerk in Kolmar. In dem Apostelbilde zeigen sich sogar unzweideutige italienische Einflüsse, sowohl in den Figuren (in den kürzeren Proportionen, der Vorliebe für nackte Körper und den Trachten) als auch in den Bauwerken. Engerth's neue Bestimmung dieser Tafel als »Altdorfer« ist insofern nicht zu stark verfehlt, als derselbe in Färbung, kräftigen Lichtwirkungen und Landschaft öfters Beeinflussung durch Grünewald verräth, dies aber vorwiegend in seinen kleinen frühen Werken (bis um 1515); dagegen findet sich in seinen späteren, grossfigurigen (z. B. der Augsburger Kreuzigung von 1517) eine Erstarrung, die in grossem Gegensatze zu Grünewald's Freiheit und sogar Aufgeregtheit der Bewegungen steht ⁷⁾. Die Kreuzerhöhung ist den übrigen Gemälden des Meisters viel gleichartiger als das Apostelbild, besonders in der für ihn so kennzeichnenden prächtigen und glühenden Färbung bei weicher Behandlung, während das andere Bild hiergegen etwas bunt und hart aussieht. In der Kreuzerhöhung ist Grünewald bei der lebhaft erregten Bewegung durchaus in seinem Behagen, wieder gibt er den Ausdruck des Gekreuzigten, ohne das geringste religiöse Bedenken, ganz naturalistisch und bringt seine Lichtwirkungen an, indem er durch den über Christus schwebenden Engelskopf die umgebenden dunkeln Wolken seltsam beleuchten lässt.

982. (I. 19.) »Lucidel«, männliches Bildniss; trotz Waagen's Zustimmung nicht von diesem Meister, der doch genügend verbreitet und kenntlich ist.

984. (I. 14.) Mabuse, hl. Lucas die Madonna zeichnend; die neue, dem ältesten Inventar entsprechende Benennung hat mit Recht allgemeine Zustimmung gefunden.

⁷⁾ Wer nach Engerth's Begriffen von Grünewald neugierig ist, der möge seine und meine Bemerkung zu Nr. 1552 nachsehen.

985. (I. 73.) »Mabuse«, Beschneidung; ihm zwar ähnlich, doch viel eher der mittleren Stilperiode des Orley angehörig, worin dieser unter starkem Einfluss des schon italisirten Mabuse steht (vgl. Woermann, *Gesch. d. Mal.* II. 516 oben). Das Bild fällt also zwischen die der Frühzeit angehörige Tafel Orley's Nr. 1085 und die ganz späte Nr. 1086; es ist eines seiner besten Gemälde um 1520—25. Aus der Vergleichung mit Nr. 984 ergibt sich, dass letzterem Bilde, welches für Mabuse's gewöhnliche spätere Zeit sehr kennzeichnend ist, die Beschneidung nicht genügend entspricht. So ist bei dieser in Bewegung und Gesichtsausdruck weniger Zierlichkeit, dagegen mehr Kraft und Freiheit; der Fleischton ist stärker röthlich, nicht so fahl graulich wie bei Mabuse, die Modellirung im Fleische nicht so glatt und hart; die Gesamtfärbung weniger bunt.

988. (II. 29.) »Marinus«, Gleichniss vom ungerechten Haushalter; die jetzige Benennung kommt der Wahrheit zwar näher als die frühere: »Art des Massys«, doch gehört dies Stück zu einer Bildergruppe, die wie ein Zerrbild auf den ohnehin schon genügend zum Fratzenhaften neigenden Marinus aussieht, jedenfalls von einem geringeren Nachahmer desselben herrührt; meist stellen diese Bilder die Berufung des Matthäus dar (z. B. Nr. 1025 der Galerie Liechtenstein), von welchen das Gemälde in Gent (Nr. 86) eine Zeitangabe trägt: 14. Mai 1536. Photographirt sind die Exemplare der Galerie Northbrook zu London (im Ronald Gower's Werk, 1885) und der Galerie van Lerius zu Antwerpen (im Versteigerungs-Katalog). Mehrere dieser Matthäusbilder heißen »Hemessen«, auf Grund eines angeblich so bezeichneten im Antwerpener Museum; doch ist die Lesung des Namens zweifelhaft genug, und diese Gruppe, die ja wegen des Genter Stückes um 1536 entstanden sein muss, steht in schroffem Gegensatze zu der gewöhnlichen Weise des Hemessen, welche in mehreren seiner um 1536 datirten Werke schon ganz ausgesprochen hervortritt (z. B. bei den Berufungen des Matthäus in München, und Nr. 888 sowie 890 in Wien). Die genannte Bildergruppe in Art des Marinus für einer bisher unbekanntten frühen Stilperiode desselben angehörig zu halten, geht aucht nicht an, indem mehrere der besten datirten Werke des Marinus gerade um 1536 fallen (in München und Madrid).

990. (II. 33.) Jan Massys, hl. Hieronymus; die auf Waagen's Vorschlag erfolgte Umtaufe (aus »Art des Q. Massys«) ist recht ansprechend, weit mehr, als bei den oft dem Jan zugeschriebenen Wechslerbildern, die meist eine viel rohere und spätere Ausführung zeigen. Auch die Jahreszahl 1537 entspricht ja der frühen Zeit von Quinten's Sohn; freilich lassen sich hier nur Vermuthungen aufstellen, da die beglaubigten Bilder desselben bekanntlich erst viel später anfangen.

993. (II. 32.) »Quinten Massys«, hl. Hieronymus; die herkömmliche, von Waagen gebilligte Katalogbezeichnung kann ich nicht gelten lassen, da das Bild, trotz kleiner Abweichungen, dem vorigen sehr nahe steht und an Feinheit der Ausführung dem Quinten lange nicht gleichkommt. Bewegung und Ausdruck sind allerdings fast so gut, dass man denken könnte, es liege ein Original Quinten's zu Grunde. Der Fleischton hat schon das unangenehm

fahle graugelbliche Roth, welches den späteren Bildern Jan's in noch stärkerem Grade eigenthümlich ist.

994. (I. 13.) »Q. Massys«, Lucretia; hier ist die Bezeichnung des Inventars von 1659, der auch Waagen zustimmt, wieder aufgenommen; ich halte mich jedoch zu Eisenmann's Ansicht, der für den Meister des Todes Mariä ist (Kunstchronik 10, 681; Dohme's Kunst und Künstler, Heft Massys S. 38); auch neigt Justi mehr zu diesem Maler. Freilich ist die Unterscheidung zwischen beiden oft mit einander verwechselten Künstlern bei einer der Bestimmung so wenig Anhaltspunkte bietenden Halbfigur schwierig. Ich finde hier aber nicht des Massys gleichmässig glatte Ausführung aller Theile, sondern die Behandlung des Kölners, welche in einzelnen kräftigen Lichtern (z. B. bei der Halskette) wirksam scharf ist und dick aufrägt, dagegen in anderem (wie im Fleische, besonders am Munde) weicher und breiter als bei Massys ist; für letzteres vergleiche man nur die Madonna Nr. 1003.

995. (II. 37.) »Q. Massys«, Bildniss eines Goldschmiedes; dass das Inventar von 1659 diesen Namen nennt, will wenig bedeuten, da derselbe schon damals für allerhand Bilder aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sehr beliebt war. Die Handform genügt, um Massys hier unmöglich zu machen, da die Finger nicht wie bei ihm gleichmässig dünn sind, sondern unten recht dick, und oben spitz zulaufend. Dies entspricht vielmehr dem Geraert David, an welchen auch der Kopf erinnert, sowohl im Typus als im Ausdruck, der nicht sonderlich geistreich, etwas bekümmert, aber durchaus wahr ist. Dir. Eisenmann theilt mir mit, dass auch er den Massys hier bestimmt abgewiesen, dagegen an einen Nachfolger des G. David gedacht hat.

996. (II. 44.) »Art des Q. Massys«, Bildniss des Cardinals Albrecht von Brandenburg; eine noch bessere Wiederholung hängt in der Galerie Corsini zu Rom, VI. 43 (vgl. Cicerone, 4. und 5. Auflage), beide sind vom Meister des Todes Mariä, von dessen zahlreichen Bildnissen ja in Wien die drei der Galerie Liechtenstein zur Vergleichung dienen können.

1001. (II. 5.) Meister vom Tode Mariä, Altarbild; aus der gewöhnlichen früheren Zeit des Meisters, wie seine von 1515 und 1516 datirten Bilder, keinenfalls noch später als der Frankfurter Altar von 1524 fallend, welcher sich übrigens nur wenig von den vorgenannten Werken unterscheidet (durch etwas kräftigere Schatten), so dass die bekannten glatteren und kühleren drei Spätbilder in Paris, Dresden und Neapel (vgl. Woermann, Gesch. d. Mal. II. 496 unten) jedenfalls erst nach 1524 entstanden sind. Kürzlich hat Hans Semper sich bemüht, Wurzbach's verunglückte Scorelhypothese durch vermeintliche Nachweisung von Bildnissen dieses Malers und seiner Geliebten auf Nr. 1001 zu stützen. Schon Eisenmann ist Semper's schülerhaften Erörterungen entgegengetreten (Zeitschr. f. bild. Kunst 21, 145) und gleichzeitig Woermann (im Texte zu Braun's Dresdener Galeriewerk X, 370—72). Da letzteres Werk nicht sehr verbreitet ist, so will ich daraus wenigstens mittheilen, dass Woermann hier etwas anführt, das schon allein genügen würde, Semper's Kartenhaus umzublasen. Nach diesem müsste nämlich der Wiener Altar frühestens 1530 entstanden sein, da das angebliche Bildniss der Agathe van Schoenhoven

hier etwas älter aussieht (ebenso wie das vermeintliche in Berlin) als das sichere in Rom von 1529. Auch aus anderen Umständen schliesst Semper (übrigens eben so willkürlich), der Altar sei um 1530 gemalt, und bedenkt dabei gar nicht, dass derselbe Scorel's bezeichneter Bonner Kreuzigung von 1530 durchaus nicht entspricht. Denn letztere ist selbstverständlich schon ganz in dessen späterer, stark italisirter Kunstweise gehalten (was schon die Photographie deutlich zeigt), welche selbst Semper nicht leicht mit der des Meisters vom Tode Mariä verwechseln würde⁸⁾. Auch sein Herr und Meister Wurzbach setzt das Wiener Altarwerk nur wenig später an als das Ober-Vellacher Bild, wenn auch vielleicht erst nach Scorel's Rückkehr aus Jerusalem (Zeitschr. f. bild. Kunst, 18, 58); nachher sagt derselbe sogar ausdrücklich (Kunstchronik 19, 114): »Es gibt keine Bilder des Meisters v. T. M. nach 1520, weil es keine geben kann« (indem Scorel schon in diesem Jahre nach Italien kam).

1002 und 1003. (I. 16, 20.) Meister vom Tode Mariä, Madonnen; erst jetzt richtig benannt. Thausing's Meinung (Wiener Kunstbriefe S. 143), die auf beiden stehenden gefälschten Zeichen Dürer's nebst Jahreszahlen seien vom Kölner Meister selbst angebracht, der so die Bilder habe besser verkäuflich machen wollen, wird durch den Umstand widerlegt, dass die oben abgeplattete Form der 8 zu Lebzeiten dieses Malers (bis um 1530) nicht vorkommt, sehr häufig dagegen zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts auftritt. Der schwarze Grund auf Nr. 1003 scheint mir nicht ursprünglich, sondern auf einen goldenen aufgemalt. Mit diesem Bilde stimmt die mehrfach besprochene hl. Familie im Pal. Balbi-Senarega (früher Balbi-Piovera?) zu Genua (eins der allerbesten früheren Werke dieses Künstlers) in den Figuren der Maria und des Kindes sowie im Vordergrund überein, jedoch ist der links zurückstehende Josef hinzugesetzt und den Hintergrund bildet eine Landschaft. Ich hatte die Eigenhändigkeit des Wiener Stückes nicht bezweifelt (wie auch kein anderer es gethan); freilich kannte ich damals das Genueser noch nicht, und Bode theilt mir mit, dass er das in Wien für eine Werkstattcopie nach dem in Genua halte.

1005. (I. 47.) »Meister vom hl. Hieronymus«, Hieronymus-Altar; Engerth wehrt sich aus Leibeskräften dagegen, den Namen des Jakob van Amsterdam anzunehmen, der neuerdings für diesen Meister aufgekommen ist, und er belehrt mich nebst Meinungsgeossen, dass die betreffende grosse Bildergruppe untereinander nur schul- und zeitverwandt sei, was gerade betreffs

⁸⁾ Darauf zu schwören würde freilich leichtsinnig sein, in Anbetracht, dass Semper kürzlich (Arte e Storia 1886, S. 17—18) drei altdeutsche Gemälde einem einzigen Meister zugeschrieben hat, die ich leider drei verschiedenen Schulen zutheilen muss (nach eingehender Untersuchung der Originale, nicht bloss der Photographien): Flügel in der Soester Wiesenkirche (Westfälisch, angeblich Frühwerk Aldegrevier's), Kreuzigung Nr. 39 der Nürnberger Galerie (Kölner Meister der hl. Sippe) und Madonna Nr. 698 der Uffizien (Bles, früh). Da Semper's wichtiger »Fund« kürzlich eines Berichtes im Repertorium für würdig erachtet worden ist, so wollte ich mit meinem Unglauben daran hier nicht zurückhalten.

dieses Künstlers, der nicht bloss eigenartig, sondern ganz absonderlich dasteht, ein starker Beweis von Mangel an Unterscheidungsvermögen ist. Aus Engerth's Worten muss man ferner herauslesen, er habe sich alle die von mir zusammengestellten Werke des Jakob van Amsterdam (Jahrb. d. preuss. Kunstsng. 1882) angesehen, aber keines komme dem Wiener Altar gleich. Trotzdem wage ich zu hoffen, dass ihm manche der dort genannten unbekannt geblieben sind, und diese werden ihn mit der Zeit vielleicht überzeugen. Wenigstens kenne ich manche unter diesen Bildern, welche »sich mit der Kunsttüchtigkeit des Wiener Hieronymus messen können«, wobei gerade der beglaubigte Altar in Kassel. Derselbe ist jetzt photographirt, auch das Bild in Neapel in einer neuen, guten Aufnahme (von Brogi) erschienen. Uebrigens hat sich der an genannter Stelle von mir als verschollen angeführte bezeichnete Altar von 1530 neuerdings wiedergefunden, bei Dr. Walcher in Stuttgart (nach Mittheilung von Eisenmann); ferner schreibt Prof. Justi ihm noch zu: Nr. 479 in Kopenhagen, David und Abigail.

1006 bis 1008. (II. 6, 10, 61.) Memlinc, Altärchen; endlich diesem Meister zugetheilt, für welchen es, ebenso wie die freien Wiederholungen in Florenz und Wörlitz, von allen Urtheilsfähigen schon seit den vierziger Jahren gehalten wurde. Uebrigens ist meines Wissens nicht ausgesprochen worden, dass diese drei Werke eines äusserlichen Umstandes wegen zu seinen spätesten gehören müssen: die von Putten gehaltenen Fruchtgehänge erinnern nämlich stark an die italienische Renaissance. Für deren Einfluss auf niederländische Gemälde sind diese Bilder Memlinc's der früheste Beleg (wegen seines Todesjahres spätestens 1495 entstanden); bisher galten als das früheste Beispiel Geraert David's Rathhausbilder in Brügge von 1498. Von Gemälden Memlinc's mit solcher Ausstattung ist mir nur noch das Altärchen mit Auferstehung Christi, Nro. 699 in Paris, bekannt.

1009. (I. 82.) Memlinc, Kreuztragung und Auferstehung; der Katalog gibt zu, dass Gesellenhände daran mitthätig gewesen; mir scheint überhaupt nur eine freie Werkstattcopie nach dem Lübecker Altare vorzuliegen, was auch die Ansicht von Eisenmann und von Crowe-Cavalcaselle (deutsche Ausg. 323). Doch wird schwer auszumachen sein, ob die Bilder letzteres sind, oder sehr verdorbene Originale Memlinc's, was Waagen, Bode und Justi glauben. Beide letztgenannten halten auch die bisher wenig beachtete Kreuzigung in Budapest⁹⁾ für echt, obgleich angegriffen, die nach Engerth und Pulszky als Mittelstück zu den Wiener Tafeln gehört. Auf der Rückseite der letzteren ist übrigens noch eine Verkündigung zu sehen.

1039. (II. 63.) »Frans Mostaert«, Landschaft mit Hagar; stimmt nicht zu den ebenso genannten Nro. 1037—38, welche in Art des (etwas jüngeren)

⁹⁾ Kürzlich von K. von Pulszky im Texte zum betreffenden Galeriewerke ausführlich besprochen und für bestimmt eigenhändig erklärt. Der Lübecker Altar Memlinc's soll dadurch sogar in Gefahr kommen, seinen Ruhm zu verlieren, wobei Pulszky nur auf Schnaase's Ansichten über das Lübecker Werk fusst, welches trotz allem Widerspruch eines der besten und eigenhändigsten des Meisters bleibt.

L. v. Valkenborch sind, während 1039 alterthümlicher, noch an Patenier erinnernd aussieht.

1040. (II. 49.) Jan Mostaert, männliches Bildniss; Waagen, der diesen Meister recht gut kannte, billigt die Benennung, die freilich auf keine sonderlich alte Ueberlieferung zurückgeht. Auch mir scheint sie annehmbar, in Anbetracht der Aehnlichkeit mit Mostaert, die sich in Handform, Fleischton und Landschaft zeigt (für letztere vergleiche man Nro. 1053 und 1092, die ich auch für Mostaert halte). Von anderweitigen Bildnissen desselben ist mir nur eines in Antwerpen vorgekommen, Nro. 460, während von den bekannten dortigen, früher als beglaubigt geltenden (Nro. 263—64), das weibliche höchstens eine Copie nach ihm, das männliche aber von Mabuse ist.

1049. (II. 46.) Niederländer, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Madonna und Anna; die ältesten Benennungen »L. Lombard« und »Bosch« waren sehr verfehlt; die Figuren haben am meisten von Patenier, die Landschaft von Bles' Frühzeit.

1050. (II. 7.) »Niederländer um 1500«, Madonna und Anna; ein recht liebenswürdiger, dem Mabuse und Orley verwandter Meister (also eher um 1520 zu setzen), vielleicht Jan van Coninxlo d. ä. (vgl. Woermann, Gesch. der Mal. II. 517). Er ist wahrscheinlich 1489 geboren, und ihm gehören, ausser den bei Woermann genannten Bildern, noch eine Madonna Nr. 118 in Brüssel und ein Altärchen Nr. 854a in Kassel an.

1051. (II. 80.) »Niederländer um 1500«, Anbetung der Könige; sieht wie die Copie eines untergeordneten Malers nach dem Meister des Todes Mariä aus.

1052. (II. 34.) »Niederländer um 1500«, Anbetung der Könige; ein geringer, später Nachfolger des Goes; wenigstens ist dessen Bild in Galerie Liechtenstein frei benutzt, sowie bei den fliegenden Engeln des Florentiner Altar.

1053. (I. 105.) »Niederländer, 16. Jahrhundert«, Anbetung der Könige; von Waagen für Geraert David erklärt (der damals noch mit Geraert Horebouts verwechselt wurde), doch halte ich es eher für dessen Nachfolger Jan Mostaert, auf den namentlich der rothbräunliche Fleischton und die verschwommene Modellirung hinweisen (auch in Nro. 1092 erkenne ich diesen Meister, ebenso Waagen).

1054. »Niederländer, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts«, Altar mit Anbetung der Könige; ein frühes Werk des Jakob von Amsterdam, um 1500 bis 1507 (vgl. meinen Aufsatz im Jahrb. d. preuss. Kunstausstellung 1882, S. 12 und 5 oben).

1056. (I. 96, 98.) Niederländer, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Altärchen mit Kreuzigung; Waagen's Benennung: Bles hat viel für sich, doch ist auffallend, dass er es in dessen frühere Zeit setzt, während er sonst eine ganz richtige Anschauung von Bles' Frühwerken hat. Da in der Benennung von dessen recht zahlreichen und guten Wiener Bildern dort viel Verwirrung herrscht, so will ich die echten hier anführen. Frühe Werke sind: Kaiserl. Galerie, 1094, 1095 (dieses nur in Bles' Art; näheres über beide Bilder später bei »Patenier«); Galerie Liechtenstein, 1085 hl. Hieronymus in Landschaft, 1092 hl. Familie; mittlere Zeit: Akademie, Landschaft mit Kreuztragung (mit

Käuzchen; die dortige Johannespredigt jedoch bestimmt unecht); späte Zeit: kaiserliche Galerie, 692, 693 (beide mit Käuzchen), 694; Galerie Liechtenstein, 1109 Landschaft mit Schmiedewerk (mit Käuzchen). Das in Rede stehende Altärchen, Nro. 1056, scheint mir in Figuren, Färbung und Landschaft der späten Weise des Bles sehr nahe zu kommen, wenn ich auch nicht ganz überzeugt bin, dass er es gerade selbst ist; fein genug für ihn ist es sicherlich. Jedenfalls kann sich ein Einfluss Weyden's, wovon Engerth spricht, auf nichts weiter als auf die Zeichnung von Maria und Johannes im Mittelbilde erstrecken, die frei der hiesigen Kreuzigung dieses Meisters entlehnt sind; dagegen ist bei der Auferstehung mehreres dem Holzschnitt Dürer's aus der grossen Passion entnommen, wie denn Bles die Blätter Dürer's öfters für die Staffagen seiner späteren Landschaften benutzt hat.

1057. (II. 23.) Niederländer, musicirende Mönche mit Heiligen; die beiden Jahreszahlen sind am ehesten als 1501 zu lesen. Mehr als an Massys (Waagen) erinnert das Bild an den Meister des Bartholomäus, auf welche Ansicht auch Justi gekommen war.

1059. (II. 47.) »Niederländer um 1500«, Erzengel Michael; nach Engerth dem Geraert David ähnlich, an welchen die Zeichnung allerdings erinnert, noch mehr aber an die von diesem stark beeinflusste frühe Weise des Mabuse (wie sie auch ein Theil der Miniaturen des Breviers Grimani zeigt). Doch liegt hier eine flüchtige und trockene, aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende Copie nach einem älteren Bilde vor.

1060. (II. 50.) Niederländer um 1550, hl. Katharina; von einem der späten Nachahmer des Geraert David, vielleicht Copie nach einem guten, ihm verwandten Meister.

1076. (I. Stock, VII. 19.) »Niederländer, Mitte des 17. Jahrhunderts«, männliches Bildniss; um ein Jahrhundert zu früh angesetzt; erinnert an Scorel und Heemskerck.

1085. (II. 59.) Orley, Darstellungen aus dem Leben der hl. Apostel Matthias und Thomas; obgleich der Katalog die in Woermann's Geschichte d. Mal. II. 515 erwähnte Zusammengehörigkeit dieser Tafel (als Mittelbild) mit den beiden Flügelbildern im Brüsseler Museum (jetzt Nr. 96) als möglich zugeibt, so hat er die alte falsche Deutung der Vorgänge auf dem Wiener Bilde doch nicht fahren lassen. Da die Flügel unzweifelhaft sich auf Matthias und Thomas beziehen, indem auf den Aussenseiten diese Heiligen mit Namensbezeichnung gemalt sind und auch die vielen Vorgänge auf den Innenseiten ihrer Legende entsprechen, so wird auf dem Mittelbilde doch nichts so fern Liegendes wie die im ersten Buche der Makkabäer (Kapitel 1, V. 24—57) berichteten Schändungen des jüdischen Tempels durch Antiochus Epiphanes (176—164 vor Chr.) dargestellt sein. Das betreffende Bild zeigt vielmehr die Ermordung des Thomas, welcher der einzige ist, der angefallen wird; auch steht sein Name auf dem Gewandsaume¹⁰⁾. Der rechts dargestellte Vorgang ist nicht

¹⁰⁾ Allerdings wird Thomas hier mit dem Schwerte umgebracht, was im Widerspruche zu seinem gewöhnlichen Abzeichen, der Lanze, steht, und auch bei

das Pfingstwunder, sondern die in der Apostelgeschichte (Kap. 1, 21—26) kurz vorher erzählte Begebenheit: die Bestimmung des Matthias zum Apostel, als Ersatz für Judas Ischariot. Die beiden dazu vorgeschlagenen, Matthias und Barsabas (durch Saum-Inschriften bezeichnet), knien vorn, und nur auf ersteren fällt ein goldener Strahl herab, seine himmlische Auserwählung andeutend. Der Text spricht freilich von Werfung des Looses über beide, aber das wird dem Maler zu weltlich erschienen sein. — Engerth ist von der Stilleichheit des Wiener Mittelbildes mit den Brüsseler Flügeln, die er »ziemlich roh« nennt, nicht überzeugt; dagegen halte ich alle für stilgleich, obschon das Mittelbild allerdings am feinsten in Ausführung und Ausdruck ist. Die Innenseiten der Flügel stehen ihm aber nur wenig nach, während die Aussen-seiten wirklich ziemlich breit und etwas roh behandelt sind. Noch eine ganze Anzahl von äusseren Anhaltspunkten spricht für die Zusammengehörigkeit, so dass der Katalog sich wird bequemen müssen, sie rückhaltslos anzuerkennen; davon überzeugte sich auch Dir. Schlie, der (wegen eines derartigen Bildes von Orley im Schweriner Museum) meine Aufstellung in Wien und Brüssel genau geprüft hat. Uebrigens beachtet der Katalog nicht, dass die Tafel zweimal ein Zeichen Orley's trägt: einmal in der Mitte des Kreises, worin die Namensbezeichnung steht; es ist zusammengesetzt aus A und darin quergestelltem B, während das O wohl durch den beide Buchstaben umgebenden Kreis angedeutet werden soll. Das andere Zeichen steht am Gürtel der Frau links vorn und besteht aus dem ähnlich zusammengesetzten A und B, nebst einem O zu beiden Seiten; ein beiden Formen verwandtes Zeichen trägt der Brüsseler Hiobsaltar. — Dass das Wiener Bild den frühesten Stil des Meisters darstellt (um 1510 bis vor 1520), hätte im Katalog wohl ausgesprochen werden können; die seltenen Bilder aus dieser Frühzeit (in Art Geraert David's) weichen nämlich sowohl von denen aus seiner mittleren Periode (um 1520 bis vor 1528, unter Einfluss Mabuse's, vgl. zu Nr. 985) als denen seiner späten (in Nachahmung Raphael's, vgl. zu Nr. 1086) so stark ab, dass dem biedereren Brüsseler Katalog von 1882 die zur Wiener Tafel gehörigen Flügel (Nr. 96) noch als »unbekannt« gelten, während doch Orley mit Werken seiner beiden späteren Stilperioden im Brüsseler Museum besonders gut vertreten ist¹¹⁾.

1086. (II. 35.) »Orley«, Ruhe auf der Flucht; auf das Inventar von

Sarius (Vitae sanctorum, vom Ende des 16. Jahrhunderts) und dem Texte auf Crnach's Holzschnitt B. 42 (um 1515) ist nur von Lanzen die Rede. Doch stimmt letzterer Bericht im Uebrigen mit dem Wiener Bilde mehrfach überein: »Thomas soll in Indien endlich, als er einen Abgott zu Schanden machte, im Tempel von desselbigen Götzen Pfaffen (mit einem Spiess, wie Isidorus schreibt) erstochen sein.« Und bei einer Tafel aus Holbein's d. ä. Werkstatt (Nürnberg, Nr. 153) werden ausser der Lanze auch Schwerter gebraucht, ferner bei dem Rubens'schen Gemälde im Prager Dome das Schwert allein.

¹¹⁾ Kürzlich hat W. Bode in unserer Zeitschrift (X. 45) über den Frühstil Orley's und drei angeblich dieser Kunstweise des Meisters angehörige Werke Ansichten geäußert, die ich für sehr verfehlt halte. Namentlich fällt auf, dass die Bilder in Art der grossen Wiener Tafel ganz unberücksichtigt geblieben sind.

1659 hin jetzt wieder so benannt. Steht jedenfalls in engster Beziehung zu Orley's Spätzeit; wenn nicht von ihm selbst, so ist es doch von einem guten Nachfolger, etwa Peter Koek van Aelst, für welchen die sehr aufgeregte Bewegung sprechen würde. Ich berufe mich dabei auf die Madrider Folge von Tapeten aus dem Leben des Paulus, die photographirt ist (vgl. Woermann, *Gesch. d. Mal.* III, 69).

1091 bis 1097. »Patenier und seine Art«; über dessen Bilder und ihre Unterscheidung von den Landschaften aus der früheren Zeit des Bles sind Engerth's Ansichten (und leider nicht minder die Waagen's) noch recht verwirrt, obgleich man gerade in den Wiener Sammlungen gute Gelegenheit hat, beide Meister unterscheiden zu lernen. Die von Bles habe ich schon bei Gelegenheit von Nro. 1056 zusammengestellt; von Patenier enthält die kaiserliche Galerie vier echte Bilder: 691. (II. 20.) Landschaft (mit Staffage der Flucht nach Aegypten von anderer Hand) (siehe vorher); 1091. (II. 48.) Taufe Christi (bekanntlich ein bezeichnetes Hauptwerk, das wegen des warmen bräunlichen Tones und der stark verschwommenen hinteren Gründe wohl besonders früh zu setzen ist); 1093. (II. 69.) Marter der hl. Katharina (kann trotz Waagen recht wohl von ihm selbst sein, freilich weniger fein und nicht so früh wie das vorige), und 1096 Schlacht bei Pavia (auch gut genug für ihn selbst, obgleich Engerth es im Nachtrag nur für in seiner Art erklärt). Ferner enthalten andere Wiener Sammlungen von Bildern Patenier's: Galerie Liechtenstein, 1082 Kreuzigung (besonders fein und früh); und bei Hofcapellmeister Preyer eine gute Grablegung Christi in weiter Landschaft (früher Galerie Friedrich Lippmann, vorher Pommersfelden).

Von den fälschlich Patenier genannten Bildern der kaiserlichen Galerie ist 1094 (II. 17.), Ruhe auf der Flucht in Landschaft, sehr wichtig für die Kenntniss der frühesten Zeit des Bles. Dieser zeigt sich hier in den Figuren, dem Baumschlag und dem stark bläulichen Hintergrunde noch von Patenier beeinflusst, wenn auch schon deutlich die Kennzeichen auftreten, welche die etwas späteren Landschaften des Bles von seinem Vorgänger deutlich genug unterscheiden, worunter ich nur das hellere und saftigere Grün im Vordergrunde, die feinere Unterscheidung der verschiedenen Baumarten und die schärfere der Gründe von einander nennen will. Auch wird meine Ansicht durch das Käuzchen bekräftigt (nicht veranlasst), welches vorn rechts auf einem Strauche sitzt; und Woermann, mit dem ich bei Gelegenheit des betreffenden Abschnittes seiner Geschichte der Malerei, über die Zuschreibung von zweifelhaften Wiener Bildern beider Meister manchen Strauss durchgefochten, stimmt mir hier zu, wie auch bei fast allen andern, die ich aufgeführt.

1095. (II. 45.) Hl. Hieronymus in Landschaft; ganz in Bles' gewöhnlicher früherer Weise, aber wohl nicht gut genug für ihn selbst. Hier finden sich sogar zwei Käuzchen, von denen das am weitesten links aber später aufgemalt sein könnte.

1092. (II. 75.) Ruhe auf der Flucht in weiter Landschaft; nach Engerth von einem vorzüglichen, aber dem Patenier nur ähnlichen Meister. Er hätte hier gut gethan, Waagen's Ansicht nicht todzuschweigen, der es mit vollem

Recht für Jan Mostaert erklärt; denn Waagen hat dessen Werke besonders gut gekannt. Wer aber solche mit Bildern in Patenier's Richtung zusammenwerfen kann, der muss von den Niederländern aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts nur oberflächliche Kenntnisse haben, indem Mostaert in Figuren und Landschaft von Geraert David her stammt, hingegen mit Patenier's an Massys anknüpfender Richtung gar keinen Schulzusammenhang zeigt. Ueberdies gehört Mostaert mit seiner alterthümlichen Ruhe, seinem braunen Ton und seiner sehr verschwommenen Behandlung zu den leichtest kenntlichen Niederländern dieser Zeit.

1097 und 98. (II. 76, 74.) »Art Patenier's«, Geschichte des Naaman; hat auch keine engere Beziehung zu Patenier, wird vielmehr holländisch sein, da es an Lukas van Leyden gemahnt, besonders in der Farbe; es ist etwas alterthümlicher als dieser, und dürfte dem Engelbrechten am nächsten stehen.

1229—30. (II. 66—67.) Scorel, Ehepaar von 1539; diese aus dem vorigen Jahrhundert stammende Benennung, der auch Passavant (Kunstblatt von 1841, S. 50) und Waagen aus voller Ueberzeugung beistimmten, war bis in die letzten Jahre unbezweifelt geblieben; jetzt aber sprechen mehrere die Bilder dem Scorel ab, und einige halten sie für Amberger oder in dessen Art. Beide gleichzeitigen Meister sind in der That zuweilen nicht leicht von einander zu unterscheiden, indem sie gleichermassen unter starkem venezianischem Einflusse stehen. Auch ich hatte 1878 an Amberger gedacht, namentlich wegen der Kleidung der Frau, welche der auf seinen weiblichen Bildnissen bräuchlichen auffallend ähnelt, während Scorel immer das niederländische Kopftuch anbringt, meist in holländischer Art: mit langen nach vorn herabhängenden Zipfeln. Aber schliesslich hatte ich doch an Scorel festgehalten, in Anbetracht der späteren von dessen Utrechter Pilgertafeln (um 1535 und 1541); auch ist die Uebereinstimmung des Wiener Ehepaars mit den nur wenig späteren dortigen echten Bildnissen von Amberger's Hand (Nr. 1432, 1439) nicht überzeugend. Die frühere Annahme, hier sei Scorel und seine Lebensgefährtin dargestellt, wird schon dadurch unwahrscheinlich, dass er sie als Geistlicher bekanntlich nur zu seiner Kebsweib gemacht hat, in welcher Eigenschaft er sie schwerlich als Gegenstück zu sich malen konnte. Ferner hat bereits Waagen ausgesprochen, dass die Züge des hier dargestellten Mannes von allen Abbildungen Scorel's abweichen, was auch meiner Ansicht nach bestimmt bei dem beglaubigten Stich in Hieronymus Cock's Sammlung von Malerbildnissen der Fall ist. Ueber die Holzart sind die Gelehrten uneinig: nach Woermann ist es Eiche, nach Engerth und R. Stiassny ein fremdes, vielleicht überseeisches Holz.

1385 und 1387. (II. 18, 22.) Weyden, Madonna, hl. Katharina; schon früher, nach Waagen's Vorgang, so benannt und mit grossem Rechte, obgleich die Täfelchen in älterer wie neuerer Zeit meist als von Jan van Eyck oder aus dessen Nachfolge galten, welche Ansicht auch Engerth noch nicht ganz aufzugeben scheint (ebenso Lützwow, Text zu Unger's Radirungen 169). Das vom Anonymus Morelli's als Weyden erwähnte Bildchen einer stehenden Ma-

donna mit Krone in gothischer Kirche mag mit dem hiesigen identisch sein, doch ist diese Beschreibung nicht sonderlich beweiskräftig, da damals in den Niederlanden viele derartige Madonnenbildchen gemalt wurden, und auch die »Kirche« zu der hier dargestellten Nische nicht recht stimmt. Die stilistische Untersuchung lässt mir aber keinen Zweifel übrig, dass hier Weyden vorliegt (ebenso: Bode), namentlich sind Kopftypen, Landschaft und Färbung durchaus die seinigen und erinnern nicht entfernt an den mit diesem so wenig zusammenhängenden Jan van Eyck. Der Widerspruch gegen die Urhebererschaft Weyden's hat wohl nur den sehr äusserlichen Grund, dass man bei ihm nicht an so kleine Stücke feinsten Ausführung gewöhnt ist, wohl aber bei Jan van Eyck. Dass die beiden Bildchen zu einander gehören, erwähnt der Katalog nicht, es ist aber, trotz geringer Verschiedenheit der Höhe, wahrscheinlich.

1424. (I. 97.) »Aldegrevé?«, Vertreibung aus dem Paradiese; aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. — 1426 (vgl. 973).

Die im Katalog unter Amberger stehenden Bildnisse gehören nicht weniger als vier verschiedenen Malern an, und Engerth thut allerdings, als habe man sich bei den diesem Meister zugeschriebenen Bildern darauf zu beschränken, bedächtig den Kopf zu schütteln, statt die Augen aufzumachen und die Zuweisungen auf Grund der beglaubigten Werke zu prüfen. Schon Waagen und Woltmann hatten die Kenntniss Amberger's wenigstens angebahnt und gerade in der Wiener Galerie hat man die seltene Gelegenheit, ihn an vier echten Stücken gründlich kennen zu lernen. Durch Vergleichung derselben mit den hiesigen Bildern Holbein's d. j. kann man sich auch überzeugen, wie unberechtigt die alte, auf Sandrart's Vermuthung zurückgehende Ansicht war, welche den Amberger zu einem Nachfolger Holbein's machte (was auch wegen ihrer Lebensumstände unwahrscheinlich ist). Die Malweise beider Meister ist nämlich so verschiedenartig als möglich: bei Amberger stark an die gleichzeitigen Venezianer erinnernd, also breit und weich (durchaus nicht »zeichnend«, wie Engerth meint), bei Holbein bekanntlich fest, mit kräftiger Modellirung und genauem Eingehen ins Einzelne (vgl. was Woltmann im Künstlerlexikon darüber sagt, besonders auch zu dem Bildniss in Siena). Die hiesigen echten Bilder Amberger's sind folgende: 1432. (I. 49.) Martin Weiss, dat. 1544; dies war früher das einzige hier richtig bestimmte Werk des Meisters, wohl nur desshalb, weil das Inventar von 1659 dabei zufällig diesen Namen nannte; es ist eins seiner besten Bildnisse, auch gut erhalten. — 1439. (I. 69.) Christoph Baumgartner, dat. 1543; Engerth wagt hier nicht über Waagen, der nur von grosser Verwandtschaft mit Amberger spricht, hinauszugehen, während doch ganz unzweifelhaft dieser selbst vorliegt (ebenso: Eisenmann); schon das ihm so eigenthümliche prachtvolle glühende Roth würde zum Belege dafür genügen. In den Händen ist die Modellirung so breit und schwammig wie gewöhnlich bei ihm, im Gesicht aber genauer und glatter als meist bei seinen gleichzeitigen Bildnissen; freilich behandelt er öfters die Köpfe eingehender als die Hände. — 1509 und 1510. (I. 67—68.) Ehepaar in ganzer Figur, dat. 1525; jetzt wenigstens glücklich dem Holbein abgesprochen und unbenannt gelassen. Auch Waagen nannte keinen Meister,

Lippmann und Bode dagegen den B. Strigel (Jahrb. d. preuss. Kunstsgn. 1881, 61). Seitdem hält letzterer jedoch nicht mehr entschieden an dieser Ansicht fest, und auch R. Vischer billigt sie nicht, der doch alles für Strigel oder dessen Art in Anspruch nimmt, was nur im entferntesten an diesen erinnert. Vischer (Studien z. Kunstgesch. 477) erklärt dies Ehepaar vielmehr für tirolisch, wohl nur wegen des venezianischen Einflusses, der sich hier zeigt (dasselbe thut er bei der Madonna Nr. 694 in Augsburg, die ich mit W. Schmidt ebenfalls bestimmt für Amberger halte). Aber das Venezianische ist ja auch dem Amberger eigenthümlich, und in der That haben die Bilder so viel von dessen Stil und sind so bedeutend, dass ich sie mit bestem Gewissen ihm zuschreibe (Eisenmann theilt mir mit, er habe schon 1872 an Amberger gedacht). Freilich weisen sie einige Eigenschaften auf, welche von den Bildnissen in seiner gewöhnlichen Kunstweise abweichen; so sind die Hände mehr alterthümlich dünnfingerig, die Modellirung im Fleische bedeutend glatter als sonst. Aber die Mangelhaftigkeit der Modellirung desselben, die schon Waagen hervorhebt, muss beim Manne durch Abreiben sehr verstärkt worden sein; wenigstens ist bei der Frau viel mehr von feineren Unterschieden zu sehen. Die Jahreszahl 1525, welche diese Stücke tragen, ist die früheste mir bei Bildnissen von Amberger vorgekommene, doch gibt es einige nur wenig spätere, alle vor 1532 fallend: Anton Welser, 1527, bei Freiherr Karl von Welser, Ramhof (vgl. Repert. X. 28); Georg von Frundsberg, um 1528, Berlin; Moritz von Ellen, 1530, Wien, Galerie Harrach Nr. 151. Dieselben unterscheiden sich ebenfalls durch glattere Ausführung von der gewöhnlichen Weise Amberger's, welche in dem Karl V. von 1532 in Berlin und den bekannten Bildnissen aus der Familie Mörz von 1533 in Stuttgart und Augsburg schon viel mehr ausgesprochen ist. — Das Bildniss des Herzogs Ludwig von Baiern, von 1540, Nr. 1431. (I. 56), welches freilich schon 1659 als Amberger genannt und auch von Woltmann (Kunstchronik IX, 191) überzeugungsvoll anerkannt wird, halte ich eher für ein frühes Werk des Mielich, auf Grund der Vergleichung mit dessen hiesigem bezeichneten Bildniss aus demselben Jahre 1540, der hier dem Barthel Beham noch nahe verwandt ist (an letzteren denkt Waagen, dem Eisenmann sich anschliesst). Auf einer in Karlsruhe (Nr. 106) befindlichen Copie von 1431 stehen übrigens die nach Mechel früher auch auf dem Wiener Bilde vorhandenen Angaben: Name des Dargestellten, aet. 45, 1540. — In Betreff von 1434 (von B. Bruyn) verweise ich auf die Besprechung von Nr. 1441.

Vier kleine Bildnisse 1435—1438 (I. 88, 94, 99, 92), die bisher »Amberger« hiessen (ausser 1438), stellt Engerth zusammen, als vielleicht einem unbekanntem deutschen Meister angehörig; von demselben ist auch 1519 (I. 76), ebenfalls früher »Amberger« genannt. Mit bekannter krankhafter Vorsicht kann E. sich noch nicht entschliessen, diese Stücke bestimmt dem Amberger abzusprechen, obgleich er wenig Hoffnung zu haben scheint, sie einer erträumten noch unbekanntem Stilperiode dieses ihm so gründlich fremden Malers aufzuhalsen (S. 14 unten und 17, zu Nr. 1435). Ganz todteschwiegen hat er, dass von verschiedener Seite auf den französischen Ursprung dieser Bilder-

gruppe hingewiesen wurde. Schon Waagen hatte dies bei 1437 gethan (freilich liess er die andern dieser Bilder als von Amberger gelten und äusserte über die auf 1437 stehende Jahreszahl ganz haltlose Zweifel). Dann wurde die ganze Gruppe von Folgenden der französischen Schule oder einem Meister derselben in Art des F. Clouet zugeschrieben: Woltmann (Kunstchronik 1873 bis 1874, 191), Bode (Cicerone 1879, 621) und Thausing (Zeitschrift f. bild. Kunst 1879—80, 87). Auch Clement de Ris, der in der Gazette d. b.—a. 1873, II seine Meinungen über die »Gothiques« des Belvedere den Landsleuten zum besten gibt, findet (S. 107), dass die »Touche« an die Bildnisse erinnere, »welche dem Corneille de Lyon zugeschrieben werden«; die Typen scheinen ihm jedoch englisch. Mark Pattison (Renaissance of art in France 1879, I. 328) gibt eine alte Nachricht über den Meister von Lyon und nennt zwei ihm zugeschriebene Bildnisse, wovon eins ein aus den drei ersten Buchstaben seines Namens bestehendes Monogramm trägt (Narford, Slg Fontaine). Von den Wiener Bildern und den anderen derselben Hand sagt die Genannte aber nichts, trotzdem sie Clouet und Verwandtes sehr ausführlich bespricht. Hoffentlich wirft sich der sonst so lebhaft Nationalstolz der Franzosen einmal auf diesen Wiener falschen Amberger, welchen tüchtigen Meister die deutschen Forscher ihnen ja als Landsmann zuweisen und wohl auch zur näheren Ergründung gern überlassen. Ich wenigstens fühle mich nicht verpflichtet, seinem Zusammenhange mit den ausserhalb Frankreichs seltenen gleichzeitigen französischen Bildnissen und dem etwas späteren François Clouet nachzuspüren; nur die mir von ihm bekannten Bilder will ich kurz zusammenstellen; alle sind kleine männliche Bildnisse: Antwerpen 543, 546; Brüssel 27; Cremona 566; Escorial, Casa del principe im Garten; Florenz, Galerie Torrigiani, 26; Hannover, Museum (früher Hausmann-Sammlung 76—77); Lissabon 146 (genannt Corneille de Lyon); Mailand, Ambrosiana, bezeichnet: di Marzo 1535 (also wie 1435 in Wien); Modena 478; Schwerin 144; Wörlitz, goth. Haus, 1294.

1440. (I. 80.) Johannes Aquila, hl. Familien; die im Katalog ausgezogenen Nachrichten über das Vorkommen eines Malers dieses Namens um 1400 in Ungarn und Steiermark lassen es als möglich erscheinen, dass diese Bilder einem gleichnamigen späteren Meister angehören, während der letzte Katalog, in Nachfolge Waagen's, die Inschrift auf den Johannesknaben bezogen hatte. Jedenfalls ist die bisherige Angabe: »Oberdeutsche Schule, Ende des 15. Jahrhunderts« richtig, und wenn Engerth es offen lässt, ob die Wiener Tafeln von derselben Hand seien wie die beglaubigten Wandgemälde des Aquila um 1400 in Ungarn (vgl. die Abbildungen bei Romer), so wird ihn jeder, der deutsche Gemälde um 1400 von solchen nach 1460 zu unterscheiden vermag, belehren können, dass jene Annahme unerlaubt ist; auch ist keine so starke spätere Uebermalung vorhanden, dass sie verzeihlich erschiene. Waagen wollte hier den B. Strigel erkennen, ebenso Eisenmann (»aber sehr verdorben«), und R. Vischer (Jahrb. d. preuss. Kunstlg. 1885) einen bestimmten frühen Gehülfen desselben; dagegen fand ich keinen näheren Zusammenhang mit Strigel, sondern musste das Stück einem etwas früheren

Schwaben zutheilen, der an den echten, Tiefenbronner Schühlein erinnert. Auch in der älteren Litteratur ist es mehrfach besprochen: Kugler, *Gesch. d. Mal.* 3. Aufl. II. 516; E. Förster, *Gesch. d. deutsch. Kunst*, II. 197. Die Schrift auf dem Papierstreifen der einen Abtheilung ist übrigens noch zu lesen: . . . proles genuit (?) Jacobum — atque evangelistam — wonach das Bild nicht auf die Familie des Zacharias, sondern auf die des Zebedäus zu deuten ist.

1441. (I. 35.) »Asper«, männliches Bildniss; der Name dieses Schweizers ist oder war in manchen Galerien beliebt, um sehr verschiedenartige Bildnisse aus Holbein's Zeit zu benamens. Nun hat aber Vögelin (Artikel Asper im *Künstler-Lexikon*) keine ausserhalb der Schweiz befindlichen Werke desselben anerkannt, auch das in Wien ausdrücklich gestrichen. Letzterem stimme ich zu, obgleich mir Asper's Weise ganz fremd ist; aber das vorliegende Bild ist von einem sehr bekannten Kölner Maler, B. Bruyn. — Von demselben rührt her: 1434 (I. 48.) Ordensritter von 1531, wobei schon Waagen auf Bruyn hingewiesen (Eisenmann: »dem Bruyn sehr verwandt«), während Engerth sich von seinem geliebten Amberger noch nicht trennen will. Um ihm dies leichter zu machen, kann ich ihm verrathen, dass beide Bilder auf Eichenholz gemalt, also schon desshalb schwerlich oberdeutsch sind. — Zum Beweise endlich, wie gründlich unbekannt ihm Bruyn's Kunstweise ist, hat er den Einfall gehabt, demselben das bisher »Ambros. Holbein« benannte Bildniss 1463 (I. 17) aufzuhalsen, das einem bedeutend früheren Niederländer angehört, welcher sehr viel von Jan van Eyck hat.

1447. (I. 45.) »Jakob Binck«, »Selbstbildniss«; andere seiner Bilder, selbst nur ihm zugeschriebene habe ich keine gesehen, wie auch keiner meiner »Nothhelfer«; doch sollen bekanntlich Fürstenbildnisse in Kopenhagen durch Ueberlieferung beglaubigt sein. Mit dem Kupferstiche, der wegen einer späteren Copie von Hondius ein sicheres Selbstbildniss des Binck ist (nach Passavant), stimmt das Wiener Gemälde nicht überein; nach Mittheilung von R. Stiassny ist es »sicher nicht das Binck's, obwohl eine allgemeine Aehnlichkeit vorhanden ist, hervorgerufen namentlich durch die verwandte Haartracht.« Das Bild erinnert weder an Dürer noch an die niederrheinische Schule dieser Zeit, dagegen sehr an Geraert David. —

1462. (I. 55.) Brosamer, männliches Bildniss; erst jetzt richtig benannt, nach Monogramm und Behandlung.

1463 (siehe oben, zu Nr. 1441).

1468. »Burgkmair?«, Altarwerk; nach den Ausführungen in der Anmerkung soll es bestimmt aus dessen Werkstatt herrühren, das grosse Mittelbild wahrscheinlich sogar von ihm selbst; die bisherige Benennung habe sich durch neuere Vergleiche mit seinen Augsburger Bildern bestätigt. Dagegen hat schon Waagen auf Nürnberger Ursprung hingewiesen (Eisenmann 1872: dem Schäuufflein verwandt) und A. Rosenberg (die Beham, 1875, S. 80) auf den engen Zusammenhang mit B. Beham. Zu letzterer Ansicht war auch ich gekommen: der Maler dieses Werkes und des vollkommen stilgleichen in Gotha muss bei B. Beham gelernt haben, möglicherweise hat dieser bei den

Compositionen geholfen. Nach dem Gothaer Katalog »erinnern Trachten, häusliche Einrichtungen und viele landschaftliche Partien an den Bodensee und die Schweiz«, was ich in Betreff der Landschaften gern zugebe, und das passt ja auch recht gut zu B. Beham. Dasselbe ist der Fall bei den Tafeln und Medaillons mit goldener Umrahmung: dieselbe Vorliebe für solche Tafeln und ganz ähnlich geformte findet man auf manchen Bildern B. Beham's und ebenso auf H. S. Beham's Tischplatte in Paris. An diese Aeusserlichkeiten mögen sich diejenigen halten, deren Augen für stilistische Unterscheidungen zu blöde sind, die nicht einmal sehen können, dass die Färbung der Werke in Wien und Gotha gar nicht den entschieden braunen Ton Burgkmair's hat, sondern viel mehr der helleren und, wenn auch warmen, doch bunteren Art B. Beham's entspricht.

Bei den Werken der beiden Cranach, 1471—1493 ist in Bezug auf richtige Bestimmung sehr viel zu thun übrig; Engerth hat bei seinen wenigen Umtaufen unter diesen Bildern nur bei einem (1478) das Richtige getroffen, während er bei andern (1490 und 1491) grobe Irrthümer Waagen's nachspricht. Ueberhaupt muss bemerkt werden, dass letzterer in der Unterscheidung des älteren vom jüngeren Lukas Cranach sehr unzuverlässig ist (fast alle anderen, wie Kugler und Woltmann, haben es freilich auch nicht besser gemacht) und dass nur Schuchardt in diesem Punkte wie auch in der feineren Würdigung der in den Werken des älteren zu machenden Werthverschiedenheiten viel weiter gekommen war. Aber gerade Schuchardt's eingehende und fast durchaus zu billigende Besprechung der Wiener Bilder hat Engerth gar nicht angesehen, was aus seiner Anmerkung zu Nr. 1477 zwingend hervorgeht.

Von Cranach d. ä. sind echte, eigenhändige Bilder die folgenden: 1472. (I. 41.) Sündenfall (ursprünglich Rückseite), anderseitig: Schmerzensmann und Maria; aus der Uebergangszeit von seiner früheren Kunstweise (vgl. Woermann, *Gesch. d. Mal.* II. 419—20) zu seiner späteren, weit bekannteren und reicher vertretenen, also um 1520—25 zu setzen. An die ältere Art erinnern noch die warme Färbung, der ernste, tiefe Ausdruck, die wenig gezierten Bewegungen; der Sündenfall in Braunschweig ist dagegen bedeutend früher, und an Darstellungen dieses Gegenstandes um 1530 ist ja kein Mangel. Schuchardt spricht beim Wiener Bilde von starker Beschädigung und Uebermalung, doch ist dies, wie so oft bei ihm, übertrieben: die Erhaltung ist leidlich gut. — 1475. (I. 71.) Christi Abschied von den Frauen (ehe er vor der Passion nach Jerusalem ging); es muss diesen von den altdeutschen Meistern häufig gewählten Vorgang darstellen, nicht den im Katalog angegebenen, wovon mir kein einziges Beispiel aus dieser Zeit bekannt ist. Dies Stück sowie die etwas kleinere Wiederholung in Dresden, Nr. 1926 (letztere mit echter Schlange, in früher Form) sind gute Werke aus Cranach's Frühzeit¹²⁾ (vgl.

¹²⁾ Von anderen grossen Wiener Sammlungen hat nur die der Kunstakademie frühe eigenhändige Bilder Cranach's aufzuweisen: 341 (früher 251) Bischof und Fallsüchtiger, nebst Stifter, und 358 (alte Nummer) Beweinung, von Mündler, für Dürer gehalten (vgl. Waagen, *Wien* I. 250). Die Galerie Liechtenstein besass 1878

Woermann, Text zu Braun's Dresdener Galeriewerk, XII, 411), obgleich Schuchardt sie nur einem verwandten Maler zutheilen will. Das hat jedoch wenig zu bedeuten, indem dieser mit dem Meister sonst so vertraute Forscher über die Frühwerke sehr unklare Vorstellungen hatte, wie er denn auch an den von Passavant und Waagen erfundenen falschen Grünewald als an einen selbständigen, von Cranach unterschiedenen Künstler fest glaubte. — 1476. (I. 93.) Die Hl. Hieronymus und Leopold, mit Schlange und 1515; wichtig als eins der ziemlich seltenen Frühbilder, die Zeichen und Jahreszahl tragen.

Die folgenden vier Stücke sind aus der gewöhnlichen, späteren Zeit Cranach's d. ä., also frühestens 1525 entstanden: 1478. (I. 38.) Judith; 1482. (I. 63.) Bildniss eines Fürsten (Schuchardt weiss ihn nicht zu benennen, also ist es schwerlich der vom Meister so oft gemalte Friedrich der Weise); 1484. (I. 75.) Verliebter Alter und Mädchen; 1485. (I. 57.) Drei Mädchen.

Ein leidliches Werkstattbild aus späterer Zeit ist 1479 (I. 53.) Joab und Abner; dagegen zeigen 1490 (I. 190.) Sündenfall und 1491 (I. 14.) Anbetung der Könige in Formen und Färbung die Art seines Frühstils, wenn sie auch viel zu gering für Cranach d. ä. selbst sind. Wie gesagt hat Engerth sich hier verleiten lassen, Waagen's wahrhaft unbegreifliche Benennung »Cranach d. jüngere« anzunehmen; denn was kann gedankenloser sein, als in des Vaters Frühstil gehaltene Bilder, die also spätestens 1520 entstanden sein können, seinem damals erst fünfjährigen Sohne zuzuschreiben, der, sobald er alt genug war, um das väterliche Handwerk auszuüben (um 1535), doch jedenfalls diejenige Kunstweise zum Vorbild genommen hat, in welcher sein Vater damals malte, d. h. dessen spätere, gewöhnliche, nicht die schon lange aufgegebene frühe. Den genannten Missgriff hat Waagen oft genug begangen, ausserdem pflegt er aber auch Bilder aus des Vaters späterer Zeit (z. B. 1478) dem Sohne ohne Grund zuzutheilen, von dessen Stil er also gar keinen Begriff gehabt hat.

Eine »sehr gewöhnliche« Copie nach dem Original in Wörlitz (einem frühen Hauptwerk des Meisters, mit Zeichen und 1516) ist 1477 (I. 72.) was schon Schuchardt ausgesprochen; derselbe hat zwar noch eine leise Hoffnung, es sei vielleicht ein Original, nur gründlichst überschmiert (Engerth vermuthet, nur die Köpfe seien übermalt), doch kann ich beides durchaus nicht zugeben und halte das Bild bestimmt für eine Copie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Sie ist allerdings in den Linien und selbst im Baumschlag recht getreu, aber die Färbung hat einen sehr unangenehmen kreidigen, von Cranach ganz abweichenden Ton.

Richtig benannte Bildnisse von L. Cranach d. j. sind 1492—93 (I. 65—66), mit seinem Zeichen und 1564, also aus seiner gewöhnlichen, späteren Zeit, nach des Vaters Tode. Der Umstand, dass die Wiener Galerie zwei besonders frühe Bilder des jüngeren besitzt (Nr. 1474 und 1481), veranlasst

von solchen Gemälden nur aus Cranach's Werkstatt oder Schule stammende (1036, 1038, 1113, 1116, 1118, 1165), dagegen ein echtes aus der Uebergangszeit, die hl. Helena von 1525.

mich zu einer Untersuchung über dessen Frühstil. Schon seine kurz nach dem Tode des älteren Cranach (1553) entstandenen Gemälde sind von den späten des Vaters leicht zu unterscheiden, besonders an der Färbung, die ausgesprochen heller und rosiger ist, am meisten im Fleische, mit seiner verblasenen Modellirung, die durch sehr breite, weiche Lichter und auffallend helle, leicht warme Schatten erzeugt wird; Bewegung und Gesichtsausdruck sind schwächer als beim alten (mit Vorliebe für süßliches Neigen der Köpfe). Die Leipziger Galerie bietet Gelegenheit, zwei bald nach des Vaters Tode gemalte gute und bezeichnete Bilder des jüngeren (von 1554 und 1557) mit solchen des älteren zu vergleichen; ebenso die Taufe Christi nebst vielen Zuschauern, von 1556, im königl. Schlosse zu Berlin (Bilderboden). Aus der Thatsache, dass der Sohn schon damals eine ihm eigene, von dem Vater genügend unterschiedene Kunstweise hatte (auch zählte er ja schon 38 Jahre), lässt sich vermuthen, dass ihm nicht minder aus der vorhergehenden Zeit Gemälde mit genügender Sicherheit aus stilistischen Gründen zuzuweisen sind, und eine sehr willkommene Hülfe bei dieser Untersuchung gewährt die Form des Malerzeichens. Man gestatte mir eine Auseinandersetzung über die Unterschiede desselben bei beiden Meistern; Schuchardt (Cranach II. 6) hat darüber nur theilweise Richtiges aufgestellt. Nach ihm bedient sich der ältere Cranach bei eigenhändigen Bildern immer der Schlange mit Fledermausflügeln: die Flügel sind hier vorwiegend steilrecht nach aufwärts gerichtet und an der dem Kopfe zugewandten Seite sogar etwas nach vorn; ferner ist das ganze Zeichen nicht sonderlich gross (vgl. Nr. 1 auf Schuchardt's Monogrammentafel, die Kupferstiche um 1520, sowie die Facsimiles zu Nr. 564, 566, 567, 589, 618, 637 im Berliner Katalog¹³⁾). Abweichend hiervon sollen die Bilder aus der älteren Werkstatt nach Schuchardt eine Schlange mit Vogelflügeln tragen; die Flügel sind hier mehr oder weniger liegend (d. h. vorwiegend wagerecht, vgl. Nr. 9 auf Schuchardt's Tafel und Nr. 559, 568, 580, 581, 593, 1190 des Berliner Katalogs). Dagegen bin ich nach eingehenden Untersuchungen zum Ergebniss gekommen, dass die angeführte Formverschiedenheit der Flügel nur zeitliche Beziehung hat: sowohl Cranach d. ä. selbst als seine Werkstatt bedienen sich bis ins Jahr 1537 der aufrechten Form¹⁴⁾, und erst später der liegenden¹⁵⁾. In den nicht seltenen Fällen, wo

¹³⁾ Hier führe ich lieber den Berliner Katalog an als den Wiener, weil in diesem die Zeichen der Cranach'schen Bilder meist recht ungenügend wiedergegeben sind, während im Berliner das Wesentliche der Form richtig getroffen ist, wenn auch die Feinheit der Wiedergabe noch zu wünschen übrig lässt (wie es immer bei Facsimiles nach Cranach der Fall ist).

¹⁴⁾ Schuchardt hat nicht genügend hervorgehoben, dass auch innerhalb der aufrechten Form Unterschiede zu machen sind. Sowie die eben genannten Facsimiles dieselbe zeigen (wie gezeichnet, mit dünnen Umrissen), kommt sie erst von ungefähr 1520 an vor. Früher ist das ganze Zeichen viel derber von Form, was besonders gut bei den vielen frühen Holzschnitten zu beobachten ist; auch vergleiche man die frühen Kupferstiche mit denen um 1520.

¹⁵⁾ Von 1537 kenne ich vier Bilder mit aufrechtem Flügel (Berlin, Schloss.

liegende Flügel sich auf eigenhändigen Gemälden Cranach's d. ä. finden, die auch Schuchardt als solche anerkannt; wo der Thatbestand also mit seiner Flügeltheorie nicht stimmt, bedient er sich entweder der Ausrede, das Zeichen sei »verfälscht«, wenn es im übrigen auch ganz unverdächtig ist (z. B. bei der Kreuzigung Nr. 1614 in Wörlitz von 1538 und dem Jugendbrunnen in Berlin von 1546), oder er findet gar nichts Böses darin, dass echte liegende Schlangen auf anerkannt eigenhändigen Bildern vorkommen (z. B. Berlin, 559 Albrecht von Brandenburg und 1190 Venus und Amor; Dresden, 1918 Judith, Lucretia, und 1919 Sündenfall); zuweilen endlich hat er das Zeichen mit liegendem Flügel ganz übersehen (z. B. bei der Venus der Galerie Liechtenstein). In Betreff des jüngeren Cranach sagt nun Schuchardt richtig, dass auch sein Zeichen allerdings liegende Flügel hat, dass es aber »sehr consequent« eine ganz bestimmte derartige Form zeigt (vgl. Schuchardt's Taf. Nr. 8, vom Altar der Weimarer Stadtkirche von 1555, ferner die Facsimiles zu Nr. 579 in Berlin, zu 1474, 1481, 1492, 1493 in Wien und die Holzschnitte B. 131, 153 und Pass. 40, von 1555—61). Das Kennzeichen dieser Flügelform ist, dass sie stark nach vorn ausladet, dann zuerst kräftig nach oben geschwungen ist und erst in den hintersten Strahlen in die wagerechte Richtung übergeht; ferner ist die Schlangenwindung, welche den Flügel trägt, immer viel höher als die übrigen, und das ganze Zeichen ist grösser als beim älteren (man vergleiche im Berliner Katalog das gut wiedergegebene Zeichen von Nr. 579 mit denen von 580 und 581). Zuweilen ist die Schlange des Sohnes von der späteren des Vaters nicht ganz leicht zu unterscheiden, auch ist Schuchardt hierin weniger genau, als man es nach seiner richtigen Kennzeichnung beider Arten annehmen sollte. Das Zeichen des Sohnes findet sich nun auf den noch zu Lebzeiten des Vaters entstandenen Holzschnitten: B. 52, 144, 147, 150, Pass. 195, von 1540—49, die auch Schuchardt meist als vom jüngeren anerkannt, und auf folgenden Gemälden: von 1537, Berlin Nr. 579 Fusswaschung; 1538, Wien Nr. 1474 Gefangennehmung; 1540, München Nr. 276 Kreuzigung; 1544, Wien Nr. 1481 Jagd; Madrid Nr. 1304 Jagd und Berlin, bei Prof. R. v. Kaufmann, Mann von 50 Jahren; 1545, Madrid Nr. 1305 Jagd, und Dresden Nr. 1930 Elias und Baalspriester; 1546, Dresden Nr. 1925 Kreuzigung; Schwerin Nr. 169 Luther in ganzer Figur und Weimar Nr. 14 Luther;

Adam und Eva; Braunschweig, Hercules bei Omphale; Dresden, 1939, Heinrich der Fromme; Wittenberg, Lutherhalle, Bugenhagen) und fünf mit liegendem (Berlin, Galerie, Oelberg; Schloss, Ausstellung Christi, Geisselung, Dornenkrönung; Dresden, 1921, Herodias). Vor 1537 sind mir keine Gemälde mit liegendem Flügel vorgekommen und nachher von solchen mit aufrechten nur ein einziges (Wörlitz, goth. Haus Nr. 1472, männliches Bildniss von 1538; in der Lesung dieser Jahreszahl stimme ich mit Schuchardt überein, während der Katalog von 1883 angiebt: 1528). — Engerth (III. S. 45 oben) äussert sich ähnlich über diesen Punkt; nach ihm findet um das Jahr 1536 der Umschlag von der aufrechten zur liegenden Form statt; ob dies Ergebniss auf eigenen Untersuchungen beruht oder von anderer Seite schon veröffentlicht ist, weiss ich nicht (vgl. Woermann, Gesch. der Malerei II. [1882] 432).

1549, Braunschweig Nr. 351 Predigt Johannes d. T. und Nürnberg Nr. 351 Bekehrung des Paulus; 1551, Dresden Nr. 1913—14 Waldriese und Zwerge. Hiervon sind als vom jüngeren Cranach schon anerkannt: die Dresdener Bilder von 1551 (durch Schuchardt), die beiden von 1549, das Schweriner von 1546 und das Jagdstück in Wien von 1544, Nr. 1481 (I. 36) (durch Schuchardt). Das noch frühere Münchener Gemälde von 1540 ist den in Dresden von 1545, 46 und 51 schon sehr ähnlich; besonders fallen die grell gerötheten Wangen wieder auf. Sein frühestes mir bekanntes Stück, die Berliner Fusswaschung von 1537 gehört zu einer Folge von neun Passionsbildern, von denen sechs sich im königl. Schlosse befinden, zwei im Museum, Nr. 580—81, welche acht Stücke vorwiegend von des Vaters eigener Hand herrühren, jedenfalls genau in seiner Art gehalten sind¹⁶⁾. Von diesen acht tragen fünf die Schlange mit liegendem Flügel (der des jüngeren auf der Fusswaschung sehr ungleich) und die Jahreszahl 1537 (eins 1538). Stark abweichend von ihnen erscheint die Fusswaschung: hier ist die Ausführung eingehender, die Färbung hat schon den dem Sohne eigenthümlichen stark röthlichen Ton, der hier aber, wie bei mehreren der frühen Bilder, dunkler ist als später; die Körperverhältnisse und Köpfe sind auffallend breit, die Bewegungen ziemlich ungeschickt und der Ausdruck kleinlicher und weniger belebt als bei den andern Tafeln der Passionsfolge. Die Fusswaschung macht ganz den Eindruck eines fleissig ausführenden und nach Selbständigkeit strebenden, aber noch jugendlich unbeholfenen Künstlers (der Sohn zählte damals 22 Jahre). Eine augenscheinliche Uebereinstimmung mit diesem Bilde zeigen die Holzchnitte der Evangelisten, B. 48—51, von 1540, mit dem Zeichen des jüngeren Cranach, die gleichfalls von Schuchardt als von diesem anerkannt werden. Auch die ein Jahr später als die Fusswaschung (1538) entstandene Gefangennehmung Nr. 1474. (I. 40) in Wien trägt das unverkennbare Zeichen des jüngeren (das Facsimile im Katalog ist wenig getreu; in Wirklichkeit ist der Flügel viel steiler und kräftiger gestaltet). Bei dem Umstände, dass das Bild als Nachtstück behandelt ist, lässt es sich schwer mit andern vergleichen, doch scheint mir genug Zusammenhang mit den Dresdener Stücken von 1546 und 1551 vorhanden, dies namentlich bei dem warm röthlichen Fleischtone des Judas und Malchus sowie bei den spärlichen und grellen Lichtern im Haare. Dadurch wird die durch die Form des Zeichens gegebene Wahrscheinlichkeit der Deutung auf den jüngeren Cranach verstärkt. — Die Bildnisse Melancthon's und Luther's 1486 und 87 (I. 34, 25) sollen aus des älteren Cranach Schule sein; dagegen hatte schon Schuchardt sie für verdorbene Stücke des jüngeren erklärt, und ich kann sie nur für schlechte Copien nach diesem halten.

¹⁶⁾ Schuchardt hat den Werth dieser Folge zu gering angeschlagen und mehr Unterschiede zwischen den einzelnen Tafeln zu sehen geglaubt, als wirklich vorhanden sind. Die schwächste ist der Oelberg (Werkstattbild), während die übrigen in Zeichnung, Färbung und Ausführung durchaus gut genug für Cranach d. ä. selbst sind. Alle ausser denen im Museum und der Vorhölle sehen wegen eines neueren Firnisses gelblicher aus als sonst bei ihm.

Bei 1488 und 89 (I. 77, 79) ist das Monogramm jetzt nach Vorgang Schuchardt's richtig auf W. Krodol gedeutet; trotzdem stehen die Bilder noch unter »Cranach's Schule«.

Ohne den geringsten Zusammenhang mit Cranach ist 1488 (I. 64), männliches Bildniss von 1521; freilich lassen auch Waagen und selbst Schuchardt es als von Cranach gelten, meines Wissens der einzige Fall, wo letzterem Forscher ein so arges Versehen in Bezug auf seinen Helden begegnet ist. Erklärlich wird dies nur dadurch, dass er es für stark übermalt gehalten hat (was durchaus nicht der Fall ist). Der Meister ist ein mittelguter Oberdeutscher, der dem Schüefelin nahe steht (Eisenmann hält das Wiener und die Dresdener Stücke für Schüefelin selbst, was ich nicht anerkennen konnte). Ich schreibe ihm noch andere Bildnisse zu, die ich kürzlich im Repertorium (X. 30) zusammengestellt habe, darunter zwei in der Wiener Akademie (Moritz Weltzr von Eberstain und Frau, 577—78); hinzuzufügen habe ich hier noch Nr. 22 in Weimar, Mann in blauem Wamms. Auch R. Vischer war auf die Zusammengehörigkeit dieser Bilder aufmerksam geworden, stellt sie aber in die Schule B. Strigel's (Jahrb. d. preuss. Kunstslgn. 1885); dafür sind sie aber zu weich behandelt und zu kühl gefärbt.

1497. (I. 31.) »Deutsche Schule um 1500«, hl. Familie; freie Wiederholung eines Bildes in der Akademie, welches nach Engerth jedoch später sein soll. Dabei hat er unbeachtet gelassen, dass schon Waagen letzteres als vom Meister des Todes Mariä erkannt hatte, was bei dem Vorhandensein von nicht weniger als drei seiner Madonnenbilder in der kaiserl. Sammlung doch nahe genug lag. Freilich hat neuerdings auch R. Vischer nichts davon gemerkt, indem er sich den schlechten Scherz erlaubt, bei beiden Stücken von einem Schwanken zwischen Massys und — Strigel zu reden (Jahrb. d. preuss. Kunstslgn. 1885, 41 und 42). Uebrigens kannte Waagen damals eine andere Wiederholung, die in Petersburg Nr. 469, noch nicht, welche er später (Eremitage S. 133) auch als vom Meister des Todes Mariä anführt; ich habe davon nur die Photographien gesehen und sie mit den Wiener Stücken verglichen. Das Petersburger zeigt viele, aber nur unwesentliche Abweichungen von dem der Akademie, und das der Wiener kaiserl. Galerie ist genauer jenem Petersburger als dem anderen nachgebildet. Das der kaiserl. Galerie ist wesentlich unbedeutender als die beiden anderen, doch könnte in demselben ein unfertiges Werk des Meisters selbst vorliegen; wenigstens hat es ganz dessen Technik, aber einen sehr dünnen Auftrag, mit starken Umrissen und Schraffirungen.

1500—1503. (II. 1—4.) Meister R. F., Passionsbilder; dass Ilg (Mittheilgn. d. österr. Centr. Com. 1879, S. 77) die annehmbare Vermuthung ausgesprochen hat, dieser Monogrammist sei der Maler Rueland Fruehauf, der von 1471 bis 1484 in Salzburg und Passau vorkommt, ist von Engerth unberücksichtigt geblieben. Mit den vier Tafeln in Gross-Gmain von 1499¹⁷⁾,

¹⁷⁾ Dahlke gab im Repert. IV. 345 eine Widerlegung der thörichten Benennung »Zeitblom«, nebst dem Lichtdruck einer Tafel.

die ich aus grossen Photographien kenne, mag einige Verwandtschaft vorhanden sein. (R. Vischer, Studien zur Kunstgeschichte 477, vergleicht diese Tafeln mit Nr. 1504, welches unserer Passionsfolge nicht fern steht), aber Engerth's Ueberzeugung von der vollkommenen Stilgleichheit ist schwerlich stichhaltig. — 1504. (I. 111—13.) Altar mit Tod Mariä, ist jetzt, nach Waagen's Vorgang demselben Monogrammisten zugetheilt, doch wird man gewissenhafter verfahren, wenn man es als nur schulverwandt anerkennt. — Seltsam ist, dass weder Waagen noch Engerth eine Ahnung davon haben, wie eng auch 1571 (I. 3), Kreuzigung, mit beiden vorerwähnten Werken zusammenhängt. Da seit kurzem Photographien von Herlen's Rothenburger Bildern vorliegen, so kann man sich jetzt leicht überzeugen, wie unglücklich Waagen's Einfall war, ihm die Wiener Tafel zuzuschreiben. Genauere Untersuchungen über derartige Werke muss ich denen überlassen, welche sich eingehender als ich mit den bairisch-österreichischen Schulen beschäftigen; nur möchte ich noch ein Bildchen im Prager Rudolfinum erwähnen: Madonna, hl. Thomas und ein Stifter, bez. 1483 (1877 mit Nr. 107 bezeichnet, vorher V. 24); es ist eine besonders feine Arbeit in Art der genannten drei Wiener Werke.

1506. (II. 8.) »Deutsch, Mitte des 15. Jahrhunderts«, Geschichte der Susanna; die frühere Benennung »oberdeutsch« war genauer und richtiger als die neue, die Zeitbestimmung (kein Druckfehler) ist recht harmlos, was sich schon aus einem Blick auf Trachten und Bauten ergibt. Zum Ueberfluss sind mehrere Figuren rechts einem Holzschnitt aus Dürer's Marienleben (der zwölfjährige Christus im Tempel lehrend) entnommen, also ist das Bild frühestens 1505 entstanden. Er hat, besonders in der Färbung, einige Beziehung zu Burckmair (Eisenmann: Regensburger Schule).

1507. Deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts, Kampf Georg's; erinnert an keine mir bekannte unter den deutschen Schulen dieser Zeit, doch spricht die Holzart für oberdeutschen Ursprung. — 1509—10 (siehe zu 1432 u. f.: Amberger).

1511. (I. 51.) »Deutsch um 1500«, weibliches Bildniss; von derselben Hand soll 1512 sein, das ich nicht gesehen, und hier der oberdeutsche Charakter noch ausgesprochener hervortreten. Dagegen halte ich 1511 mit Waagen für von einem Niederländer des 15. Jahrhunderts (Eichenholz), obgleich nicht von Petrus Cristus, denn dieser ist auch in Bildnissen (Berlin und Uffizien) kenntlich genug.

1516—1517. (I. 87, 86.) »Deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts, männliche Bildnisse; endlich von der willkürlichen Benennung »Sigmund Holbein« befreit. Es könnte hier ein ähnlicher Fall vorliegen wie bei den beiden Köpfen im Haag, die lange als oberdeutsch galten, bis sie kürzlich als Pier di Cosimo erkannt wurden: auch die Wiener Stücke scheinen mir weniger deutsch als italienisch; hierfür sprechen nicht minder äussere Anhaltspunkte, wie die Gesichtstypen, das unten sich aufbauschende Haar des Jünglings, das Barett mit zurückgedrücktem Rande und die Holzart (Ceder?).

1518. (I. 4.) »Deutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts«, männliches Bild-

niss; trotz Waagen's Widerspruch fand ich Beziehung zu Holbein d. j.; es könnte von einem englischen Nachfolger desselben sein. — 1519 (siehe zu 1435—38, Pseudo-Amberger).

1532. (I. 110.) Dürer's Schule, zwei Flügel nach dem Dreifaltigkeitsbilde; von einem tüchtigen Dürerschüler, am ehesten Kulmbach, was sich aber an dem bisherigen dunkeln Aufstellungsorte nicht entscheiden liess. Seine aufzustellende echte Krönung Mariä wird gute Gelegenheit geben, diese Frage zu untersuchen.

1551. (I. 60.) »Hans Grünewald?«, Kopie nach Dürer's Bildniss Maximilian's I.; hier soll eine auserlesene Albernheit Mechel's um jeden Preis verewigt werden: denn dieser angebliche Maler ist nur durch einen Schnitzer Sandrart's ins Leben getreten, der den Hans Baldung Grien so nannte.

1552. (I. 11.) »M. Grünewald?«, Karl V.; lobenswerth ist, dass es nicht mehr mit den früher auch so benannten anderen kleinen Bildnissen (1710, 1712, I. 10) zusammengeworfen wird, die jetzt richtig unter B. Strigel stehen; denn Nr. 1552 ist viel geringer und meiner Ansicht nach ohne Beziehung zu diesem Maler (R. Vischer setzt es jedoch in dessen Werkstatt). Dagegen liegt gar kein Grund vor, hier Mechel's Benennung, wenn auch nur bedingt, festzuhalten; freilich würde man sich bei dem unglaublichen Mangel an Verständniss, den Engerth für die gesicherten Ergebnisse der neueren Forschung über Grünewald zeigt¹⁸⁾, nicht wundern, wenn er demselben jedes beliebige Gemälde dieser Zeit, sei es auch nur als »zweifelhaft«, zuschreiben wollte. — 1571 (siehe zu 1500—5).

1579—1582: diese vier Bildnisse heissen »Art Holbein's d. j.«, und zwar mit demselben Rechte, womit früher die meisten deutschen Bildnisse aus seiner Zeit ihm selbst zugemuthet wurden; aus den sieben echten der Galerie sollte es doch möglich sein, einen etwas bestimmteren Begriff auch von Holbein's Art zu bekommen. 1579. (I. 59) rührt von einem guten Oberdeutschen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts her, hängt aber weder mit dem alten noch dem jungen H. Holbein zusammen. — 1580. (I. 95) ist niederländischer Herkunft (auf Eichenholz) und zwar sicher von Jakob van Amsterdam, soviel bei Bildnissen von festen Bestimmungen die Rede sein kann. Es entspricht ganz seinem hiesigen Frühwerk Nr. 1054: der Fleischton ist kräftig bräunlichroth, mit grauen Schatten, während bei seinem späteren Altar Nr. 1005 die Färbung gleichmässig goldig ist. Die Erhaltung fand ich nicht so schlecht: nur an der Wange ist einiges abgekratzt, so dass die hellröthliche Untermalung zum Vorschein kommt. — 1581. (I. 6): hier ist Waagen darin Recht zu geben, dass es viel mehr mit Mor als mit Holbein zu thun hat. — 1582. (I. 70): von Waagen ebenfalls für Mor erklärt, kommt aber näher dem gleichzeitigen Niederländer Neufchatel. — 1583. (I. 100), »nach Holbein« Erasmus von

¹⁸⁾ Engerth schenkt diesem Meister noch in aller Unschuld nicht minder die Werke des falschen Grünewald (Cranach's Frühstil) als den Kolmarer Altar nebst dem Münchener Mittelbilde, und aus den neueren Untersuchungen über Grünewald hat er nur »Negatives« herauslesen können!

Rotterdam; jedenfalls Copie nach ihm, scheint aber nach keinem der bekannten Bildnisse des Erasmus von Holbein zu sein.

1632. (I. 58.) »Pencz«, Altar mit Kreuzigung; hier hat Engerth eine der einfältigsten Taufen Mechel's stehen lassen, ohne eine Miene zu verziehen, obgleich bereits Waagen sie sehr bestimmt abgelehnt und das Richtige ausgesprochen hatte: später Ausläufer der Eyck'schen Schule in Nachahmung Geraert David's. Niederländischen Ursprung beweisen schon die Kopftücher bei Maria und einer anderen Frau (ganz in Art G. David's) und die Holzart (Eiche). Von Pencz sind freilich ausser Bildnissen fast nur einzelne Halbfiguren erhalten, aber es genügt, dass die Bruchstücke einer echt bezeichneten Anbetung der Könige in Dresden mit ihrer lebhaften Bewegung, dem weltlichen Ausdruck und der hellen, fröhlichen Färbung zum Wiener Stücke wie die Faust aufs Auge passen; und nicht minder seine Kupferstiche. Das Wiener Bild ist eines der besseren Erzeugnisse der Familie Claeissens, von deren Werken es in ihrem Heimatsorte Brügge wimmelt (vgl. J. Wenle, Bruges 1875 und Michiels, Hist. de la peint. flam. V. 399—405); die bekanntesten Glieder dieser Malerfamilie sind Anton und Peter d. jüngere (Meister seit 1570), die erst 1613 und 1612 starben. Es sind sehr zurückgebliebene Archaisten, die bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein im wesentlichen Formen und Geist des Geraert David beibehielten; im Ausdruck frommer Beschränktheit leisten sie Beträchtliches, wie auch oft in einem unangenehm schwärzlichen Tone; letzterer herrscht besonders bei Peter vor. Das Wiener Bild könnte eines seiner besseren früheren Werke sein. Es befinden sich übrigens dort vier Tafeln von dem spätesten Gliede dieser Malerfamilie, Jan Claeissens († 1653): Galerie Liechtenstein Nr. 1035 und 1039, letzteres zweimal bezeichnet Joan Claeiss. F 1628 (der Katalog von 1873 liest Claeiss). Weale nennt von ihm in Brügge nur einen Altar von 1632, im Hospice du Saint Esprit (Bruges, S. 216); er ist ein schwächerer Nachfolger des Peter. Waagen war es begegnet, die Bilder der Galerie Liechtenstein um ein Jahrhundert zu früh anzusetzen, indem er sie der mittleren Zeit des Bruyn zuschrieb (Wien I. 283): ein hübscher Beleg für den unerhörten Archaismus dieser Biedermänner.

1670. (I. 9.) »Schäufflein«, männliches Bildniß; war mir als von ihm nicht überzeugend, vielleicht eher von Baldung. Doch theilt mir Rob. Stiassny mit, der letzteren Meister eingehend verfolgt hat, dass er das Bild keinem von beiden zuschreiben könne, was auch das bisher nicht aufgestellte Gegenstück bestätige.

1672. (I. 108.) »Schaffner«, hl. Familie; von einem rohen Maler der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts. In den zwanziger Jahren hatte man in Wien den Einfall, die darauf stehende Bezeichnung (Monogramm aus MS und 1490) auf M. Schaffner zu deuten (was auch in der älteren Litteratur Unheil gestiftet hat), und Engerth denkt diesen Unsinn, wie gewohnt, nicht eher aufzugeben, bis ihm so frühe andere Werke desselben zur Widerlegung nachgewiesen werden. Freilich will er gefunden haben, dass das Wiener Stück den Bildern in Augsburg — die vier Passionsszenen von 1515 können doch nur gemeint sein — näher stehe als diese seinen späteren (worunter er wohl die Münchener Tafeln und die im Ulmer Dome versteht, alle aus dem Anfang der

zwanziger Jahre). Dies wäre einfach unbegreiflich, wenn nicht gerade Engerth es vorbrächte, der auch mit dem erstaunlich feinen Spürsinn der in der Stilvergleichung Unerfahrenen oder gar nicht dazu Beanlagten in Schaffner's anerkannten Werken aus verschiedener Zeit sehr starke Abweichungen gefunden zu haben glaubt. Dagegen bemerkte ich mir bei dem Pfingstbilde von 1510 (Stuttgart, Alterthumsverein), seinem frühesten Kirchengemälde, ausdrücklich, dass es schon ganz in Art der Münchener Tafeln gehalten ist, wie auch die drei übrigen grossen Bilder an jenem Orte, von 1516 und 1519. Dass die Form des Monogramms nicht dem von Schaffner ausschliesslich gebrauchten entspricht, hat schon Engerth ausgesprochen; ferner macht die neuere Form der Vier deren Echtheit verdächtig (auch Eisenmann hält das Monogramm für gefälscht), und ich glaube, dass die Fälschung weit eher auf M. Schongauer gemünzt ist, ebenso wie in mehreren anderen Fällen, z. B. bei Nr. 92 in Sigmaringen und einem Rosenkranzbilde in der Schwabacher Kirche, beide mit MS in gothischen Majuskeln; die alten Fälscher nahmen es eben mit der Form der Zeichen glücklicherweise nicht genau. Ein gleichartiges Beispiel in Wien ist übrigens Nr. 1083 der Galerie Liechtenstein, Geburt Christi, mit einer falschen und ungenauen Bezeichnung des Israel von Meckenen und 1470.

Die Bildnisse von B. Strigel, 1709—1712, (I. 12, 8, 102, 7) sind jetzt richtig bestimmt, auf das beglaubigte Familienbild Maximilian's hin; freilich heisst es S. 235 Mitte, die anderen hiesigen Stücke seien nur versuchsweise so benannt. Dies ist bei Engerth nicht verwunderlich, der keine Ahnung davon zu haben scheint, dass schon zehn Jahre vor der Entdeckung des bestimmten Namens dieses Meisters die Hauptmasse seiner Werke von Woltmann zusammengestellt und seitdem seine Kunstweise allen in altdeutscher Malerei Bewanderten wohlbekannt war (auch weiss Engerth nicht einmal, dass Strigel aufs engste mit Zeitblom zusammenhängt). So hatte ich mich 1878, und W. Schmidt 1880 (Kunstchronik XV. 635) ohne viel unnützen Vorbehalt davon überzeugt, dass die genannten Wiener Bilder vom »Meister der Sammlung Hirscher« seien, der selbst in Bildnissen kenntlich genug ist. Bei 1710 würde dafür schon die Vergleichung der Landschaft mit der auf 1709 genügen. Zu 1710 und 1712 gehört noch I. 10 des alten Katalogs, das im neuen fehlt.

1732. (I. 105.) »Nicolaus Wurmser«, Kreuzigung; nach Engerth (S. 245 unten) schreibt »man« die besseren Tafelbilder aus der Kreuzcapelle des Karlsteins dem Theodorich, die geringeren dem Wurmser zu. Ich fürchte jedoch, dass dieser »man« niemand weiter ist als sein im Taufen so berühmter Amtsvorgänger aus der Zopfzeit, v. Mechel. Alle Neueren lassen hier den Wurmser aus dem Spiel, dessen Werke überhaupt sehr wenig gesichert sind, während Theodorich's umfangreiche Thätigkeit in der Kreuzcapelle bestens beglaubigt ist. Am entschiedensten sprechen sich Waagen (Handbuch, I. 55) und Woltmann (Gesch. d. Mal. I. 396) gegen Mechel's willkürliche Unterscheidung der Kreuzigung von den übrigen Tafeln des Theodorich aus, und auch ich fand keine Veranlassung, bei den Tafelbildern der Kreuzcapelle zwei merklich verschiedenartige Meister anzunehmen.