

im Strahlenkranz, die zum gleichen Bestand gehört, weist Th. Schongauers Stich B. 28 als Vorbild nach, wie er auch Krone und Baldachin der Maria in Ulrich und Afra von Ornamentstichen des Meisters herleitet und die Marienfigur selbst von der Verkündigungsmadonna des Orliac-Altars. Mit Beutler nimmt Th. einen starken Einfluß Schongauers auf die Stilbildung des jungen H. an.

Ohne Zweifel sind die Entwürfe für das Passionsfenster in Landsberg am Lech aus der Holbeinwerkstatt hervorgegangen. Wie weit der Meister allerdings selbst beteiligt war, läßt sich schwer sagen. Der Scherge rechts auf der Dornenkrönung erinnert nicht nur durch die seltsame Form der Haube, sondern auch in der Art, wie er das Kinn vorschiebt, an das Burgkmairbildnis auf dem Ottilienwunder in Prag. Anderes, darunter auch die Räumlichkeiten der Geißelung, lassen an Arbeiten der Werkstatt, wie die Entwürfe für die Altarflügel in England, denken. Vielleicht war der zeitliche Abstand zum Dominikaneraltar doch etwas größer als Th. annimmt.

Das Fenster mit dem Feuertod der hl. Afra in Straubing weist schon durch das Thema auf Augsburg, während die Scheiben der Kupferschmiede und Schuster m. R. mit Hans Wertinger in Verbindung gebracht werden. Lieb hat die Zuschreibungen Th.s in seinem Katalog bestätigt.

Peter Strieder

OTTO BENESCH, *The Drawings of Rembrandt. First complete Edition in six volumes.* London, The Phaidon Press (1954 – 1957).

(2. Teil)

B. 480<sup>a</sup>, Abb. 599. *Enihauptung Johannes des Täufers*, Ehem. Houthakker, Amsterdam (jetzt Museum zu Worcester, Mass.). Die Zuschreibung an Rembrandt scheint uns nicht ganz überzeugend.

B. 481, Abb. 598. *Frau in betender Haltung*, jetzt Smith College Museum of Art, Northampton, Mass. S. über das Thema unsere Bemerkung im Kat. der Ausst. *Rembrandt Drawings from American Collections*, New York-Cambridge, 1960, Nr. 37.

B. 482 bis 485, Abb. 602, 605, 606, 607. *Grablegung Christi*, Amsterdam, Dresden, Rotterdam und Berlin. S. unsere Bemerkung zu B. 578 und Rosenberg 1959, S. 111 – 112. Im Gegensatz zu Rosenberg glauben wir aber, daß der Zeichner von B. 483 sich wahrscheinlich auf das Bild in München stützte, nicht auf die Zeichnung B. 485 in Berlin.

B. 485<sup>a</sup>, Abb. 608. *Hinrichtungsszene*, Ehem. Slg. D'Anglade, Marseille (jetzt Slg. Graf Seilern, London). Vielleicht ist dargestellt, wie die Leiche Sauls im Auftrag von David nach Zela geführt wird; im Hintergrunde einer der sieben Nachkommen Sauls, die durch die Gibeoniten gehängt wurden (2. Samuel 21: 11 – 14). Rembrandt könnte zu dieser Darstellung angeregt sein durch Vondels Trauerspiel „Die Gebrüder“ (Erstaufführung: 8. April 1641). Einer handschriftlichen Notiz Vondels zufolge (J. van Lenep, *De werken van Vondel* . . . III, 1857, S. 699) wurden die Gebrüder auf der Bühne „gehängt“ dargestellt. Die Übertragung der Leiche Sauls (und derjenigen Jonathans)

wurde auf der Bühne nicht dargestellt, wird aber in den letzten Versen des Trauerspiels genannt. Man könnte sich vorstellen, daß Rembrandt das auf der Bühne Gesehene und Gehörte in Gedanken und auf dem Papier weiter verfolgt hat. Daß die Leiche Sauls enthauptet ist, stimmt mit 1. Samuel 31: 9 überein.

B. 500a, Abb. 629. *Zwei Männer diskutierend*, Slg. Graf Seilern, London. Die Zeichnung sollte nicht als ein Ganzes betrachtet werden, sondern als ein Studienblatt mit Skizzen von zwei Figuren, die unabhängig voneinander sind; sie stellt also auch nicht ein biblisches Sujet dar. Das Blatt wäre besser bei den Figurenstudien einzureihen.

B. 519, Abb. 641. *Rückkehr des Verlorenen Sohnes*, Haarlem. Nicht durch spätere Hand laviert, wie B. selbst auch zu meinen scheint (s. seine Bemerkung zu B. 530).

B. 520, Abb. 648. *Trauernder unter dem Kreuz*, Ehem. Franklyn, London. Von dieser Zeichnung, Studie für Bartsch 82, H. 199, sagt B., daß sie wichtig ist als Anhaltspunkt für die Datierung einer Reihe von Zeichnungen, deren er elf nennt. Von diesen sind u. E. nur B. 537, 677 und 678 (Abb. 669, 807 und 817) tatsächlich so verwandt, daß man Schlüsse zu deren Datierung ziehen kann.

B. 521, Abb. 649. *Diana und Kallisto*, Ehem. Slg. Valentiner. Tatsächlich steht die Zeichnung B. 540, Abb. 670 (*Mars und Venus vor den Göttern des Olymp*, Slg. Fodor) nahe – näher als B. 502, Abb. 625 (*Verkündigung an die Hirten*, München) –, so nahe, daß beide Zeichnungen wahrscheinlich gleichzeitig entstanden und vielleicht Teile einer Serie sind.

B. 522, Abb. 650. *Anbetung der Könige*, Turin. War auch in der Slg. Goll van Franckenstein.

B. 526, 527, 528, Abb. 653, 657, 656. *Joseph erzählt seine Träume*, Wien und Slg. Baron Hatvany, London, und *Jakob hört Joseph an*, London. Die drei Zeichnungen gehören gewiß zusammen, wie B. beobachtet. Betrachtet man diese Zeichnungen in Zusammenhang mit der Radierung desselben Gegenstandes von 1638 (Bartsch 37, H. 160) und mit der Grisaille, in der Rembrandt die Radierung vorbereitete (Amsterdam, Br. 504), dann gibt es, sehen wir recht, nur eine Antwort auf die Frage nach dem Zusammenhang dieser Werke. Die Zeichnung in Wien (B. 527) scheint eine Korrektur oder zweite Fassung der Hauptfiguren der Zeichnung B. 526 zu sein, und wohl im Sinne einer seitenverkehrten Umdrehung der Gestalten. Die Zeichnung im British Museum (B. 528) ist dann die nächste Fassung: Jakob sitzt wohl in derselben Haltung wie auf B. 527, der kleine Benjamin ist aber weggelassen und die Stellung der Rahel, die in B. 527 noch dieselbe war wie in B. 526, ist jetzt auch seitenverkehrt geändert. Die Komposition von B. 526, falls geändert wie angedeutet in B. 527 und 528, entspricht der Komposition der Grisaille. Nur an dem alten Jakob konnte Rembrandt kein Gefallen finden, und für ihn benutzte er dann eine „alte“ Zeichnung. B. datiert diese drei Zeichnungen aus stilistischen Gründen „um 1642–43“, ohne sich aber auf sicher datierte Blätter zu stützen. Der oben angedeutete Zusammenhang der Zeichnungen scheint zu einer Datierung in das Jahr oder kurz vor 1638 zu zwingen. – Die Unterschrift auf B. 526, laut B. (Vol. VI, S. 431) durch eine andere Hand hinzugefügt, scheint uns aber im

Duktus und in der Farbe der Tinte mit der Zeichnung ein Ganzes zu formen und deshalb eigenhändig zu sein.

B. 528a, Abb. 655. *Der verlorene Sohn*, Orléans. Eher Kopie (so auch Rosenberg, 1959, S. 112)

B. 531 bis 534, Abb. 660 bis 663. *Christus und die Ehebrecherin*, Ehem. Slg. Rudolf, Paris und Dresden. Ich schließe mich Rosenberg an (1959, S. 111 – 112). S. auch unsere Bemerkung zu B. 578.

B. 535, Abb. 664. *Junge weinende Frau*. Scheint uns in der Abbildung fremdartig. – Wir hätten gerne eine nähere Begründung für die Zuschreibung des Gemäldes, abgebildet auf S. 154 (Br. 366, jetzt im Detroit Institute of Arts), an Carel Fabritius.

B. 536, Abb. 666. *Susanna im Bade*, Dresden. S. unsere Bemerkung zu B. 578.

B. 537 und 538, Abb. 669 und 668. *Christus erscheint Magdalena*, Amsterdam und Slg. De Bruijn. B. datiert diese Zeichnungen „um 1642 – 43“, hauptsächlich auf Grund stilistischer Verwandtschaft mit B. 541 und 686. Für B. 541 s. unten; B. 686 *Der Raucher*, Slg. Van der Waals, ist u. E. zu verschieden, um einen Datierungsgrund zu liefern. B. 537 und 538 können wahrscheinlich betrachtet werden als Studien für das Gemälde im Buckingham Palace von 1638 (Br. 559); so meinten auch Hofstede de Groot, Lugt, Valentiner, Henkel, Van Regteren Altena und Sumowski (Rosenberg glaubt, daß B. 537 nach dem Bilde ausgeführt worden ist; *Art Bulletin* 1959, S. 113).

B. 541 und 542, Abb. 671 und 672. *Die Brüder Josephs erbitten Benjamin von ihrem Vater*, Amsterdam und Paris. Die Zeichnungen stehen B. 526 (s. oben) so nahe, daß sie wohl nicht viel später als 1638 ausgeführt worden sind. Wie B. sagt, war Hofstede de Groot der einzige, der bisher die berühmten Zeichnungen nach 1640 ansetzte (Lugt datiert sie richtig um 1638 – 41).

B. 553, Abb. 683. *Vertumnus und Pomona*, Holl. Privatsammlung. B. nennt die zwei Stiche nach dieser Zeichnung, die als Jahreszahl 1638 und 1640 tragen, nicht (der eine vielleicht von I. J. de Claussin, Weigel 7536).

B. 554, Abb. 684. *Ein Mann von Gibeah bietet Gastfreundschaft an*, London. Schade, daß B. nicht auf Lugts ausführliche Besprechung dieses Themas und dessen Darstellungen durch Rembrandt und seine Schüler verweist (*Cat. Louvre*, Nr. 1233).

B. 555, Abb. 688. *Der Traum Jakobs*, Paris, Éc. des Beaux-Arts. Nicht nur Falck und Valentiner, auch Lugt bezweifelte diese Zeichnung. Bol, an den Lugt dachte, kommt gewiß ernsthaft in Frage. – Die Zahl 44 (durch andere Hand geschrieben als die Jahreszahl auf B. 556 und B. A 35a) deutet eher die Nummer einer Mappe an, der Name Hoofft (wie Lugt las, wahrscheinlicher als „doopt“) einen Sammler.

B. 561, Abb. 692. *Tobias und Anna*, Stockholm. Ist wohl eine Kopie, wie Saxl und Valentiner meinten. B. meint, daß man, im Falle diese Zeichnung eine Kopie wäre, „would expect that the preparatory outlines in lead pencil would be visible“; dies ist merkwürdig, da die Mehrzahl der Kopien nach Rembrandt keine solchen Bleistift-Linien zeigen.

B. 562, Abb. 695. *Die Rückkehr des Verlorenen Sohnes*, jetzt Rotterdam. Von fremder Hand grün und grau laviert.

B. 576 und 577, Abb. 707 und 706. *Abraham bewirbt die Engel*, Slg. Mrs. Riezler und Berlin. Beide Zeichnungen sind wohl zu schwach für Rembrandt und eher Kopien nach dem Gemälde Br. 570, nicht Studien für das Bild. Sie sind ganz anders gezeichnet als die *Heilige Familie*, B. 567, Abb. 698 (Bayonne), die gewiß eine Studie für ein Gemälde derselben Zeit ist. Der Umstand, daß Sara auf B. 577 zweimal gezeichnet ist, beweist noch nicht die Authentizität der Zeichnung; auch ein Kopist kann Fehler machen.

B. 578, 579, 580, Abb. 710, 711, 708. *Anbetung der Hirten*, München und Cambridge. Wir schließen uns Rosenberg an, der diese Zeichnungen Rembrandt abspricht und sie als Imitationen betrachtet (1959, S. 113). Schon der Umstand, daß B. 580 den sogenannten Skizzen für das Claudius-Civilis-Bild (B. 1058 bis 1060, Abb. 1276 bis 1278), die erst um 1660 – 61 entstanden sein könnten, so ähnelt, muß in diesem Falle warnen.

B. 578 und 579 gehören zu der großen Gruppe von Imitationen in München. B. hat bei seiner Sichtung des Materials in München viele Zeichnungen ausgeschieden und nicht in das „Corpus“ aufgenommen. Unter den Blättern, die er als Arbeiten Rembrandts betrachtet, befinden sich doch noch etwa zwanzig, die als alte Fälschungen betrachtet werden sollten. B. gründete seine positive Bewertung eines Teiles der Kurpfälzischen Sammlung auf der Annahme, daß der Kern dieser Zeichnungen „is recognizable as a stock which goes back to Rembrandt's studio itself“ (*Art Quarterly* 1959, S. 332, Anm. 9). Der Kern kann aus des Künstlers Werkstatt stammen, die Frage ist aber: was ist der Kern?

Daß die bekannteste der Münchener Imitationen, die drei „Studien“ für das Claudius-Civilis-Bild, tatsächlich und endgültig als solche betrachtet werden müssen, verdanken wir den Untersuchungen Müller Hofstedes (*Kunsthistorisk Tidskrift* 1956, S. 42 – 55). Seitdem haben Wegner (*Kat. Ausst. Rembrandt-Zeichnungen*, München 1957; Diskussion während der Rembrandt-Tagung, München, März 1957) und Rosenberg (*Art Bulletin* 1959, S. 109 ff., in Zusammenarbeit mit Wegner) diesem Bestande die bis jetzt gründlichsten Studien gewidmet; wir stimmen mit ihren Ergebnissen im allgemeinen überein und betrachten nebst B. 1058, 1059 und 1060 auch B. 578, 579, 580, 926, 958, 967, 968, 972, 1029, 1030, 1031, 1049, A 42, A 43 und A 43<sup>a</sup> als Imitationen (s. für die Aktstudien unsere Bemerkungen zu B. 1107 bis 1129). Auch was die Dresdener Zeichnungen, die Rosenberg ebenfalls als Imitationen betrachtet, anbelangt, können wir seine Ergebnisse in den meisten Fällen unterschreiben (B. 483, 534, 536; B. 898 kann u. E. wohl von Rembrandt gezeichnet sein, B. 1109 möchten wir vorläufig nur als fraglich betrachten).

Gewiß ist das Studium der Münchener Zeichnungen noch nicht abgeschlossen, wir sind aber, so scheint es, auf dem richtigen Wege, das Problem dieser „unheimlich gemischten Gesellschaft“ (Neumann, *Aus Rembrandts Werkstatt*, 1918, S. 128) zu lösen.

B. 582, Abb. 713. *Tobias mit dem Fisch*, Ehem. Slg. Perry, Providence. Scheint uns wegen der Trägheit und Unsicherheit der Linienführung nur eine Kopie zu sein.

B. 590, Abb. 721. *Studie für Susanna*, Berlin. Das Verhältnis der Zeichnung zum Gemälde in Bayonne (Br. 372) ist nicht klar. Das Gemälde ist nur ein Fragment eines

größeren Ganzen, das ursprünglich, wie die Maserung des Holzes zeigt, etwa 30° mehr nach links gedreht war; die Figur hatte auf dem Bilde also dieselbe Haltung wie auf der Zeichnung. Merkwürdig ist auch, daß auf der Zeichnung die linke Hand der Figur ursprünglich höher gezeichnet wurde, genauso wie auf dem Bilde, und erst nachher niedriger angesetzt wurde.

B. 609, Abb. 740. *Susanna im Bade*, Paris (Slg. Rothschild). Auch hier können wir B. in seiner Datierung der Zeichnung nach dem Bilde von 1647 in Berlin (Br. 516) nicht folgen. B. stützt die Datierung auf B. 603 und 604, die aber auch zeitlich nicht genau festliegen. B. meint, daß die Haltung der Susanna in der Zeichnung, wo sie sitzt und sich dem ersten Alten zuwendet, eine „innovation“ ist im Vergleich mit dem Bilde. Die sitzende Susanna ist aber ein älteres Motiv (Gemälde im Haag, 1637, Br. 505, und Kopie nach Lastman, B. 448, Abb. 503).

B. 652, Abb. 789. *Christus am Kreuz*, Paris. B. datiert diese Zeichnung „um 1649 – 50“. Lugt hat – was B. nicht erwähnt – diese Zeichnung in Zusammenhang gebracht mit der *Kreuzabnahme in Berlin* (B. 922, Abb. 1133), die, wie Lugt sagt, „pourrait passer pour un pendant du nôtre [B. 652]“. Tatsächlich stehen die Blätter einander so nahe, daß wir nicht verstehen, warum B. die Pariser Zeichnung drei Jahre früher datiert als die Berliner (s. auch unsere Bemerkung zu B. 922).

B. 658 und 659, Abb. 793 und 797. *Studienblätter mit junger Frau, Kindern usw.*, Slg. Speelman und London. S. unsere Bemerkung zu B. 707 und 708.

B. 671 und 672, Abb. 812 und 813. *Studien von Köpfen*, London. Auch hier verstehen wir nicht die zeitliche Trennung von B. 693, Abb. 831 und B. 698<sup>a</sup>, Abb. 839 (Wien und München).

B. 682, Abb. 821. *Zwei diskutierende Orientalen*, Amsterdam. Wir sind nicht überzeugt, daß diese Zeichnung von derselben Hand stammt wie B. 681. Die Übereinstimmung betrifft mehr die Haltung der Figuren als die Zeichenweise. Aert de Gelder kommt eher in Betracht.

B. 685, Abb. 825. *Sitzende alte Frau*, Lwów. Es scheint uns gewagt, auf Grund einer schlichten thematischen Verwandtschaft mit dieser Zeichnung an eine Umdatierung der Radierung *Alte schlafende Frau* (Bartsch 350, H. 129) zu denken.

B. 707, 708, Abb. 848, 849, 850. *Studien von Frauen mit Kindern*, Stockholm. B. datiert „um 1646“. Lugt hat diese Blätter in Zusammenhang mit B. 197, Abb. 213 (Paris, laut B. „um 1632 – 33“) besprochen (*Cat. Louvre*, Nr. 1186) und alle drei Blätter um 1635 – 40 datiert. Tatsächlich bilden diese Zeichnungen nicht nur thematisch, sondern auch stilistisch eine so einheitliche Gruppe, daß sie wohl in derselben Zeit entstanden sind. Auch B. 658 und 659, Abb. 793 und 797 (Slg. Speelman und London, laut B. „um 1640 – 42“) gehören zu dieser Gruppe, die wir mit Lugt um 1635 – 40 datieren möchten (Van Gelder, 1955, S. 396, datiert B. 658 um 1635 – 36, Rosenberg zieht [1956, S. 68] für B. 197 Lugts Datierung vor).

B. 709 und 710, Abb. 852 und 853. *Stehende Aktfiguren*, Wien und London. B. nimmt an, daß die Wiener Zeichnung „apparently served Rembrandt as model for his etching“ (Bartsch 194, H. 222, datiert 1646). Dies kann nicht der Fall gewesen sein, da

die Figur der Radierung in der Haltung (seitenverkehrt) in allen Einzelheiten genau übereinstimmt, aber von einem Standpunkt gesehen ist, der ein wenig mehr links liegt. Wäre B.s Vermutung richtig, dann hätte Rembrandt die Figur der Zeichnung auf der Platte nachgezeichnet und gleichzeitig konsequent abgeändert – mit der Absicht, die Figur so darzustellen, als ob sie von einem nur wenig verschiedenen Standpunkt beobachtet wäre. Auch müssen wir, im Gegensatz zu B., annehmen, daß Rembrandt auf der Platte zeichnete, während seine Schüler gleichzeitig dieselbe Figur auf Papier darstellten (so meinten auch Hofstede de Groot und Lugt). Nur so kann erklärt werden, daß die Schülerzeichnung im Louvre (B. A 55, Abb. 1060) die Figur in derselben Haltung zeigt wie die Radierung; sie wurde während derselben „Sitzung“ von einem Schüler gezeichnet, der gerade vor oder hinter dem Meister saß.

Damit ist aber noch nicht die Frage nach der Autorschaft von B. 709 und 710 beantwortet. Sie entstanden beide gewiß gleichzeitig mit der Radierung und der Schülerzeichnung A 55. Vergleicht man B. 709 und 710 mit der Radierung, dann zeigt sich, daß die Radierung, was die Innenzeichnung und sonstige Einzelheiten der Figur anbelangt, mit großer Sorgfalt ausgeführt und das Licht mit feinen Nuancen dargestellt ist, während in den Zeichnungen der Akzent auf die kräftigen Umrisse gelegt und die Helldunkel-Kontraste betont sind. Da man überdies im Werke Rembrandts um 1646 keine genaue Parallele findet, scheint Lugt richtig gesehen zu haben, wenn er beide Zeichnungen Rembrandt absprach. Die Blätter sind auch sehr verschieden voneinander, so daß wir sie wahrscheinlich als Arbeiten von zwei begabten Schülern betrachten müssen (S. auch unsere Bemerkung zu B. 1272, 1273, 1274.)

B. 714, Abb. 857. *Gruppe von vier diskutierenden Männern*, Slg. Fodor. Da die Figur auf der Rückseite durch B. wohl genannt, aber nicht abgebildet wird, bilden wir sie hier ab (Abb. 4). Es handelt sich um eine der wenigen Negerfiguren, die in Rembrandts Zeichnungen vorkommen. – Die Vorderseite hätten wir eher in der Abteilung „Genre“ erwartet.

B. 728, Abb. 871. *Skelettreiter*, Darmstadt. Julius Helds und Van Regteren Altenas Datierung um die Mitte der fünfziger Jahre (*Art Bulletin* 1944, S. 260 ff. und Kat. Ausst. *Rembrandt Tekeningen*, Rotterdam-Amsterdam 1956, Nr. 225) scheint uns besser vertretbar zu sein, auch wegen einer gewissen Verwandtschaft in der Zeichenweise mit der *Kutsche*, B. 756 (s. unsere Bemerkung zu dieser Zeichnung).

B. 732a, Abb. 880. *Mann mit hoher Mütze ein Kind führend*, Slg. de Bruijn. Scheint uns nicht von Rembrandt, sondern eher von einem Nachfolger Goudts oder Elsheimers gezeichnet zu sein.

B. 754, Abb. 897. *Ein Künstler in seinem Atelier*, Ehem. Slg. Baron Van Welderen Rengers. Stammt aus der Sammlung J. C. Robinson.

B. 756, Abb. 901. *Kutsche*, London. Wohl eher um die Mitte der fünfziger Jahre entstanden (so auch Rosenberg, 1959, S. 113). Die Zeichnung hängt tatsächlich mit dem Bilde ehemals in Panshanger (Br. 255, jetzt in der National Gallery zu London) zusammen; aber auch dieses entstand später als B. meint.

B. 765 und 766, Abb. 906 und 908. *Junge Frau in einem Lehnstuhl sitzend*, Frankfurt, und *Bildnis des Lieven Coppens*, Budapest. B. 765 ist eine der wenigen Zeichnungen, in deren Datierung B. schwankt, in diesem Falle zwischen den fünfziger Jahren und „um 1646“; er neigt dazu, die letztere Datierung als die wahrscheinlichere zu betrachten. Uns scheint die Zeichenweise eher mit dem späteren Datum übereinzustimmen; man findet sie in der *Sitzenden Frau, ein Kind in den Armen haltend* (B. 1136, Abb. 1358), die B. „um 1657 – 58“ datiert, und in B. 766, die wohl eine Studie für die radierten Bildnisse des Coppens ist, die in oder um 1658 entstanden (Bartsch 282, H. 269, und Bartsch 283, H. 300). S. auch unsere Bemerkung im Kat. der Ausst. *Rembrandt-Tekeningen*, Rotterdam-Amsterdam 1956, Nr. 233<sup>a</sup>, und Rosenberg 1959, S. 113.

B. 780, Abb. 931. *Stehendes Pferd*, Amsterdam. Obgleich wir von Govert Flinck keine Tierstudien kennen, glauben wir doch, daß diese Zeichnung ihm zugeschrieben werden kann. In der Zeichenweise, auch in der Farbe der Tinte, ähnelt die Zeichnung den Baumstudien von 1640 und 1642 in Rotterdam und London, und besonders dem *Schützen in Kopenhagen* (B. A 33, Abb. 1028).

B. 785 bis 788, Abb. 932 bis 935. *Ansichten von St. Albans, Windsor Castle und London*, Haarlem, Wien und Berlin. Diese oft besprochenen Blätter (s. neuerlich Rosenberg 1959, S. 114, und Van Regteren Altena, *Rembrandt en Wenzel Hollar*, in *De Kroniek van de vriendenkring van het Rembrandthuis* XIII, Nr. 5, Nov. 1959) werden wohl noch lange problematisch bleiben. Doch glauben wir, daß B. recht hat, wenn er alle als Arbeiten Rembrandts betrachtet. Zu B.s Ausführungen können wir nur das folgende hinzufügen: 1. Die *Ansicht von London in Wien* (B. 787) zeigt Reste einer Vorzeichnung in schwarzer Kreide; diese sprechen nicht zugunsten einer Zuschreibung an Rembrandt, schließen aber seine Autorschaft doch nicht aus. – 2. Signatur und Jahreszahl auf B. 785 (*St. Albans*, Haarlem) sind mit derselben Tinte geschrieben wie die Zeichnung selbst, da, wie auf der Rückseite des Blattes zu beobachten ist, die Tinte der Unterschrift in genau derselben Weise auf das Papier eingewirkt hat wie die Tinte der Zeichnung. – 3. Die Stadtansicht im Hintergrunde des Gemäldes *Die Heim-suchung* in Detroit von 1640 (Br. 562) zeigt in der Art der Nebeneinanderstellung der Häuser und in der Wiedergabe der einzelnen Gebäude eine erstaunlich große Ähnlichkeit mit der Ansicht von London in Wien (B. 787). Wenn man annimmt, daß Rembrandt diese Zeichnungen als Entwürfe für zu malende Hintergründe schuf und beim Zeichnen schon an die Ausführung mit dem Pinsel dachte, wären gewisse Eigentümlichkeiten dieser Zeichnungen, wie die wenig nuancierte und oft derbe Linienführung, erklärt. – 4. B. 785 (Haarlem) war auch in den Sammlungen Narcisse Révil (Verst. Paris 1842, Nr. 230), A. Sensier (Verst. Paris 1877, Nr. 554); B. 786 (Wien) auch in der Sammlung Crozat (seine Marke unten links).

B. 823, Abb. 970. *Die Ruine der Kirche zu Muiderberg*, Slg. De Stuers. In der linken Mauer hat eine fremde Hand Lavierungen hinzugefügt, die auf der Kopie HdG 1114 (jetzt im Ashmolean Museum zu Oxford) fehlen.

B. 826, 827, 828, 1300 und 1301, Abb. 973, 974, 975, 1530 und 1531. *Ansichten von*

*Toren, meist aus Rhenen*, Haarlem, Bayonne, Amsterdam, Paris und Chatsworth. B. vermutet aus stilistischen Gründen, daß Rembrandt zwei Reisen nach Rhenen und weiter östlich unternommen hat, die erste um 1647–48, die zweite um 1652–53. Es scheint aber nicht möglich, endgültig festzustellen, ob dies tatsächlich der Fall gewesen ist. – B. 1301, aus B.s zweiter Gruppe, steht B. 828 aus seiner ersten Gruppe ganz nahe und wurde durch Benesch 1935 (*Rembrandt, Werk und Forschung*, S. 41) auch in die erste Gruppe aufgenommen. Van Regteren Altena hat die Vermutung ausgesprochen, daß diese Zeichnung (B. 828) 1644 – auf einer Reise, die Rembrandt zusammen mit Lambert Doomer unternahm – entstand (*Kat. Ausst. Rom-Florenz*, 1951, Nr. 77).

B. 829, Abb. 976. *Landschaft in Gelderland*, Amsterdam. Die Zeichnung steht allein in Rembrandts Schaffen (B. 830, auf die B. verweist, ist mehr in der Komposition als in der Ausführung verwandt). Die mit der Feder gezeichneten Linien, besonders in den Bäumen und den Büschen, haben ein kalligraphisches Gepräge, das Rembrandt fremd ist, besonders um 1650. Der Pinsel scheint, vor allem im Hügel links, krampfhaft gehandhabt und nicht auf die für Rembrandt charakteristische Weise mit den Federlinien koordiniert worden zu sein. Die Formen des Hügels und des Vordergrundes überzeugen nicht. B. hat das Fremdartige eines Teiles der Lavierungen beobachtet und vermutet, daß die Zeichnung durch eine fremde Hand überarbeitet wurde; das Blatt scheint aber von einer Hand gezeichnet zu sein. Obgleich nur Wimmer diese bekannte und bewunderte Zeichnung Rembrandt abgesprochen hat, glauben wir doch, daß sie aus Rembrandts Oeuvre ausgeschaltet werden muß. – Die Zeichnung war auch ausgestellt in Chicago (1935/36, Nr. 38) und Worcester (1936, Nr. 37).

B. 835, Abb. 986. *Landschaft mit Hütten*, Berlin. Das Motiv ist (seitenverkehrt) daselbe wie in der Radierung *Landschaft mit den drei Hütten* (Bartsch 217, H. 264) aus dem Jahre 1650; in der Radierung fügte Rembrandt Bäume hinter den Hütten hinzu. B.s Datierung der Zeichnung („um 1648–50“) wird hierdurch in gewissem Sinne bestätigt.

B. 845, Abb. 993. *Winterlandschaft*, Cambridge, Mass. War auch in der Slg. Freiherr M. von Heyl zu Herrnsheim (Verst. Stuttgart 25. – 26. 5. 1903, Nr. 246 mit Abb.).

B. 871, Abb. 1082. *Rahel heißt Tobias willkommen*, Amsterdam. Die Interpretation der Darstellung bleibt schwierig. Die durch B. vorgezogene wurde zum erstenmal von Buberl vorgeschlagen (Wickhoff, *Seminarstudien*, 1906, S. 22).

B. 898, Abb. 1107. *Christus in Gethsemane*, Dresden. S. unsere Bemerkung zu B. 578.

B. 899, Abb. 1111. *Christus in Gethsemane*, Hamburg. Diese Studie für die Radierung desselben Gegenstandes (Bartsch 75, H. 293) wird durch B. „um 1652“ datiert, die Radierung ebenfalls um 1652. Nicht nur der Umstand, daß Hinds Datierung für die Radierung richtig scheint, auch die Stilähnlichkeit mit der *Kreuzaufrichtung* zu Berlin (B. 1036, Abb. 1251), die B. richtig „um 1657–58“ ansetzt, macht eine Datierung der Zeichnung um 1657 wahrscheinlicher. B. 900, 902, 903 und 904, Abb. 1112, 1114, 1110 und 1117 gehören zur gleichen Gruppe und sind auch wohl später entstanden als B. meint (so auch Rosenberg 1959, S. 114).

(Wird fortgesetzt)

E. Haverkamp Begemann