

durchaus gerechtfertigten Forderung doch zunächst noch das tragfähige Fundament zu schaffen, — eben eine beschreibende und deutende, festgegründete Kostümgeschichte.

Gute Vorarbeit hierfür ist bereits durch eine ganze Reihe von Kostümmonographien geleistet, das meiste davon — an die zwanzig — an deutschen kunsthistorischen Lehrstühlen eingereichte, unveröffentlichte Doktorarbeiten. Freilich vorwiegend pragmatischer Natur, mit dem Hauptziel, der Kunstforschung neue Datierungsmittel zu liefern, lassen diese Schriften meist die stilgeschichtliche Deutung und Auswertung vermissen. Hier aber gerade liegt der Ansatz, dem Kostüm die verdiente Anerkennung als einem kunst- und stilgeschichtlichen Faktor von zentraler Bedeutung zu erringen.

Paul Post

AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE IN DER LONDONER AKADEMIE

Von den 644 Gemälden stammen 14 aus niederländischem und ein einziges, das späte Langelius-Porträt von Frans Hals, aus französischem Museumsbesitz. Ziffermäßig, nicht qualitativ, ein so geringfügiger Beitrag, daß es ungerecht wäre, die Ausstellung mit der in denselben Räumen veranstalteten Gesamtschau des Jahres 1929, der besten Ausstellung holländischer Malerei, die jemals zustande gekommen ist, zu vergleichen. Dennoch ist das Dargebotene, obwohl es sich im wesentlichen auf englische Privatsammlungen und Provinzmuseen beschränkt, künstlerisch so imponierend, kunsthistorisch so anregend und aufschlußreich, daß man sich auch dieser Ausstellung dankbar erinnern wird.

Achtunggebietend ist der sichere Instinkt für das Lautere und Echte, den die großen englischen Sammler seit der Mitte des 17. Jahrhunderts bewiesen haben. Es gab auch in Holland genug Maler, deren Bilder „very nice“ sind. Sie fehlen hier, kommen jedenfalls kaum zur Geltung. Nur für Jan van Huysum, wie für die späten Blumenmaler überhaupt, und für die ziervolle Kunst des Jan van der Heyden hegte man eine besondere Vorliebe. Bei van Huysums 12 Stilleben (das dreizehnte, Nr. 385, ist eine Kopie) glaubt der Betrachter immer wieder die gleiche Komposition vor sich zu haben. Was teilweise sogar zutrifft, da der Künstler partiell sich selber kopiert hat. Von dem liebenswerten van der Heyden sind 16 Landschaften und Städtebilder da, und man bedauert, daß es nicht noch mehr sind.

Kein anderes Land, Amerika ausgenommen, hätte mit solch einer Fülle großartiger Werke von Rembrandt und Hals aufwarten können. Aber während sogar bei Frans Hals die Aneinanderreihung von 22 Bildnissen einförmig wirkt, wird sich der Betrachter kaum bewußt, daß es sich bei den hier gezeigten Schöpfungen Rembrandts ebenfalls überwiegend um Bildnisse oder porträtartig aufgefaßte Einzelfiguren handelt.

Unter den in den letzten Jahren zum Vorschein gekommenen Jugendarbeiten Rembrandts bedeutet die monogrammierte und 1624 datierte „Auferweckung des Lazarus“ eine Vermehrung, aber keine Bereicherung (Nr. 44 — Abb. 2). Bei allem Bemühen,

den Vorgang dramatisch zu beleben, geriet das Bild dermaßen derb und grob, daß es rückwärtsgewandte Prophetie wäre, wollte man hier — und auch in anderen belanglosen Erstlingswerken bis einschließlich 1626! — Merkmale der künftigen Größe wahrnehmen. Wie stürmisch das Genie des jungen Meisters bald darauf zum Durchbruch kam, bezeugt das 1629 datierte, um 1630 von Constantin Huygens als Werk eines Auserwählten gepriesene Bild „Judas gibt die Silberlinge zurück“, von dem die matte Kopie aus der Pariser Slg. Schickler noch von Hofstede de Groot irrtümlich als das Original angeführt wurde (Nr. 37. Slg. Marchioness of Normanby). Die kleine, voll bezeichnete und 1634 datierte „Flucht nach Ägypten“ tauchte 1950 auf der Versteigerung Lord Clinton in London auf (Nr. 35). Mit dem idyllischen Bild stimmt eine gleiche Darstellung Jan Steens so weitgehend überein, daß diese Übereinstimmung keine zufällige sein kann (abgebildet auf Tafel 56 des Versteigerungskat. Lange, Berlin, 3. XII. 40.). Da Rembrandt seinerseits die Anregung möglicherweise durch Elsheimers 1611 nach Holland gelangte „Flucht nach Ägypten“ (München) oder den Stich von Goudt empfing, wurde eine Kettenreaktion ausgelöst: Elsheimer, das Casseler Gemälde von Rubens, Rembrandt und schließlich Steen.

Erwartungsvoll sah man dem lebensgroßen Reiterbildnis aus Panshanger entgegen, das seit 72 Jahren nicht mehr öffentlich gezeigt worden ist (Nr. 270). Das Pferd, das den größten Teil der Bildfläche beansprucht, wurde von Rembrandt ins Dämmerlicht des Helldunkels gerückt, so daß hoch oben hell der Reiter mit dem gelben Lederkoller und den prächtig gemalten goldenen Litzen am Ärmel beherrschend zur Geltung kommt. Eine eindrucksvolle Leistung! Denkt man jedoch vergleichsweise an barocke Reiterbildnisse von Velazquez, Rubens, van Dyck, dann entsinnt man sich der Feststellung, daß „alle Schätze des Lichtes und der Farbe in diesem wunderbaren Bilde nicht darüber hinwegtäuschen können, daß hier ein Wollen versagt hat und eine Heldentat des großen Stils nicht gelungen ist.“ Der Satz stammt von J. Huizinga und bezieht sich auf die „Nachtwache“. Er kann aber auch auf „Belsazars Gastmahl“ (Nr. 160. Earl of Derby) und mit Einschränkung auf das Reiterbildnis bezogen werden.

Nach gründlicher Reinigung offenbart vor allem der „Schiffszimmermann und seine Frau“ ungeahnte Schönheiten (Nr. 82). Eine Wieder- und Neugeburt erlebte der sogenannte „Mars“ aus dem Museum in Glasgow (Nr. 201). Wie nunmehr die großartige Malerei des roten Mantels, des blitzenden silbernen Panzers, der Halsschleifen und des goldfunkelnden Helms zu Tage tritt, das ist unbeschreiblich. Niemals hatte man begriffen, weshalb die gewaltig gestaltete „Verleugnung Petri“ (Nr. 188), die ehemals im Rembrandt-Saal der Petersburger Eremitage bei jedem Wiedersehen sogar den weltberühmten „Verlorenen Sohn“ weit übertraf, und dieser Glasgower Ritter in der allgemeinen Wertschätzung nicht zu den höchsten Schöpfungen der nordischen Malerei gezählt werden. Jetzt endlich scharten sich erstaunt, ergriffen und gepackt die Bewunderer um beide Werke. Bei der Reinigung des Glasgower Gemäldes erwies sich, daß der Helm mit einer Eule, dem Sinnbild der Athene, verziert ist. Da außerdem am Ohr eine große Perle herabhängt, hält man nun das Bild für eine Darstellung der Göttin. Was das Ohrgehänge anbelangt, so lassen sich von Rembrandt mehr als ein

Dutzend männliche Bildnisse, darunter ein paar Selbstporträts, nennen, die ähnlichen Ohrschmuck aufweisen. Als Rembrandt in dem beinahe ebenso herrlich gemalten Bilde aus der Eremitage tatsächlich Pallas Athene darstellte, schilderte er sie unmißverständlich als jugendliche Frau. Die Vorstellung, er habe in dem Glasgower Gemälde ein ausgemergeltes altes Weib, denn nur eine verknöcherte Greisin hätte in diesem Falle als Modell gedient haben können, mit Helm und Panzer bekleidet, erscheint absurd. — Die unter Rembrandts Namen ausgestellten Nr. 36, 38, 83 und 198 sind Werkstattarbeiten, beziehungsweise Kopien. Das schöne Gemälde des vom Studierrisch sich erhebenden jungen Gelehrten, der sinnend vor sich hinblickt und nach dem roten Barett langt, hat sich nach der Reinigung endgültig als Schulbild erwiesen (Nr. 164. Slg. in Panshanger). Der Schöpfer dieses eindrucksvollen Gemäldes mit dem an Nicolaes Maes erinnernden Bücherstilleben ist schwer zu bestimmen. Barent Fabritius kommt am ehesten in Betracht. — Das Profilbildnis eines alten Kriegers ist seinem künstlerischen Range nach durchaus Rembrandts würdig. Aber die Behandlung des Haares und des Kostüms befremdet ebenso wie die verdächtig wirkende Signatur „Rembrandt 1651“ (Nr. 169. Barber Institute, Birmingham).

Frans Hals' hinreißend gemaltes Herrenbildnis aus dem Museum in Cambridge überrascht nach vollzogener Reinigung durch das unerwartete Aussehen (Nr. 72, Abb. 3). Der ehemals dunkle Grund verwandelte sich in helles Grau; unter der Übermalung kam der keck aufgestülpte Hut zum Vorschein, durch den die seitwärts geneigte Haltung des Mannes ausbalanciert wird. — Daß es ein allzu radikales Verfahren ist, sämtliche improvisierend hingewirbelten Schilderungen von Fischern und anderen Volksgestalten aus dem Werke des Meisters auszumerzen, bezeugt der sicherlich eigenhändige „Fischerknabe“ des Dubliner Museums (Nr. 86). Als Werkstattbild erweist sich tatsächlich das kleine Rundbild eines lachenden Knaben (Nr. 79), während der ältere Fischer mit einem Korb (Nr. 90) von einem Fälscher stammt, von dem noch mehrere Machwerke existieren (z. B. Verst. Frederik Muller, Amsterdam, 9. IV. 40. Tafel 706). — Den Jüngling mit Federbarett und einem Totenschädel in der linken Hand, den sogenannten „Hamlet“, halte ich für eine um 1630—35 entstandene Arbeit von Judith Leyster, die hier mit weiblicher Anpassungsfähigkeit ihrem Lehrmeister täuschend nahe gekommen ist (Nr. 102. Ehemals Glenart Castle). Unter den bisher in der Öffentlichkeit unbekanntenen Werken von Hals ist das charmante kleine Brustbild einer verschmitzt lächelnden jungen Frau mit weißem Schulterkragen durch die Ausstellung rasch populär geworden (Nr. 137).

Die altmodische Bezeichnung „Kabinetttücke“ für Bilder der holländischen Meister erweist sich wiederum als sinnvoll. Seitenkabinette gibt es im Burlington House nicht, und so büßen in den zu hohen Oberlichtsälen, in denen die Landschaftsmaler vereinigt sind, manche Werke Salomon van Ruysdaels, Jan van Goyens und Jacob van Ruysdaels viel von ihren intimen Reizen ein. Um die riesigen Längswände zu füllen, wählte man außerdem von S. van Ruysdael und Jan van Goyen eine Anzahl Gemälde ungewöhnlich großen Umfangs. Es sind respektable Leistungen, doch geraten beide Künstler, sobald sie ein bestimmtes mittleres Format überschreiten, ins ober-

flächlich Dekorative. Jacob van Ruysdaels „Sumpf am Waldesrand“ aus Oxford (Nr. 300) und die beiden schönen Ansichten des Bentheimer Schlosses (Nr. 298, 318) vermögen nicht den lahmen Eindruck mehrerer mittelmäßigen Landschaften, unter denen mindestens 2 fragwürdig sind (Nr. 118, 312), zu verwischen. Daß sich unter den zahlreichen Arbeiten van Goyens und Salomon van Ruysdaels bei eingehender Betrachtung manche als aparte Kunstwerke und einige als meisterhafte Schöpfungen erweisen, ist selbstverständlich. Die laut Katalog 1655 datierte Flußlandschaft (Nr. 240) ist nicht von van Goyen, und somit fehlen hier seine Spätwerke. Bedauerlich deshalb, weil van Goyen neben Rembrandt und Hals zu den seltenen holländischen Malern gehört, die im edelsten Sinne Alterswerke geschaffen haben. Fast alle anderen noch so berühmten Maler Hollands sind Künstler ohne Altersstil. Sie wuchsen nicht am Ende ihres Daseins, gereift an Weisheit und Erkenntnissen, über sich selber hinaus. Sie verfielen. Diese Spuren des Verfalls und der Erschlaffung weisen sogar die letzten Werke jener Maler auf, die vorzeitig im besten Mannesalter starben.

Von Hobbema, der in England so geschätzt war, daß er im 18. Jahrhundert häufig nachgeahmt und noch häufiger gefälscht wurde, sieht man 9 vollgültige Werke. Trotz der Einförmigkeit der Motive wirken sie durch die Schönheit und Mannigfaltigkeit der Gestaltung abwechslungsreich. Von Philips Koninck, der sogar nur ein einziges Thema variiert, gehören von den 7 ausgestellten Werken die untereinander ähnlichen 3 Flachlandschaften aus der Zeit von 1655 bis 1665, insbesondere das Gemälde aus Glasgow, zu den unvergeßlichen Kunstwerken der Ausstellung (Nr. 267 und 269, 271). Potter, von dem ein paar kleine, relativ harmlose naturalistische Tierbilder da sind, überrascht durch die 1653 datierte elegante Reitergesellschaft auf der Falkenjagd in einer Landschaft, die von silberheller Luft erfüllt ist (Nr. 375. Slg. Duke of Bedford). In der Zierlichkeit der Ausführung steht das Gemälde dem Berliner „Aufbruch zur Jagd“ nahe, doch ist es farbiger und heller. Es erinnert ungefähr an Adriaen van de Velde und Dujardin. Dieser ist mit nicht weniger als 10 Bildern vertreten. Man könnte meinen, die Vorliebe für Carel Dujardin sei auf die Italiensehnsucht der reisefreudigen Engländer zurückzuführen — was bei den 6 Landschaften des heute unterschätzten Adam Pijnacker sogar stimmen mag. Merkwürdigerweise überwiegen aber unter den Bildern Dujardins die Landschaften mit holländischer Szenerie. Manche erinnern an Esselens, andere wieder, wie der ausgezeichnete „Gutshof“, an Potter (Nr. 528).

Und nun Aelbert Cuyp. In vollem Umfange kann man seine Kunst bekanntlich nur in England kennenlernen. In der Ausstellung kommt er repräsentativ zur Geltung und erfüllt alle hochgespannten Erwartungen. Dabei empfindet man, daß auch er sich bisweilen im allzu großen Bildformat vergriffen hat, so daß die panoramenhaft breit gehaltenen Landschaften nicht zusammenfassend überblickt sind. Ein paar Bilder sind gereinigt worden, und nachdem der „schöne, warme Goldton“, id est: der schmutzige Galerieton, fort ist, gewahrt man mit Verwunderung, wie blank und kalt sie gemalt sind. Auf Grund des hier reichlich dargebotenen Materials hat Stephen Reiff im Februarheft 1953 des „Burlington Magazine“ eine kritische Untersuchung der Werke

Cuyps veröffentlicht. Sie ist anregend, trägt aber statt zur Klärung, zur Verwirrung bei. Überzeugend ist der Nachweis, daß die große Landschaft „Melkzeit“ von des Künstlers Vater, Jacob Gerritsz Cuyp, herrührt (Nr. 191. Earl of Elsmere). Doch schon bei der Zuschreibung der „Flachlandschaft mit Kühen“ aus Dulwich an Jacob Gerritsz vermag man nicht mehr zu folgen (Nr. 351). Bedeutende Werke mit unverdächtiger Aelbert-Cuyp-Signatur, wie der Glasgower „Einzug Christi in Jerusalem“ (Nr. 96), die große Landschaft mit lagerndem Vieh und einem Reiter, die sich in der Londoner National-Gallery befindet, und die sonnige Landschaft mit einer Herde am Fluß unter Bäumen (Nr. 174. Slg. Scarsdale), werden Abraham Calraet zuerkannt. Das Scarsdale-Bild mit der effektvollen Beleuchtung der übertrieben rosigen Wolken ist gewiß nicht frei von Theatralik. Aber wenn es wirklich von Calraet stammt, dann muß erst recht die schöne „Flußlandschaft mit Vieh“ aus Dulwich von ihm sein (Nr. 185). Was sogar Stephen Reisz nicht zu behaupten wagt, der einige giftige Farbtöne lediglich auf ältere Restaurierungen zurückführt. Wäre Abraham Calraet der Autor der ihm hier zugeschriebenen Gemälde, dann würde er ein bedeutender, Aelbert Cuyp ebenbürtiger Künstler sein. In den von ihm unzweifelhaft stammenden Bildern erweist er sich aber stets als bescheidener Maler, der am wächsernen Ton, an der verschwommenen Formgebung, am saftlosen Kolorit leicht zu erkennen ist.

Von den 3 kleinen Landschaften, die als Hercules Seghers katalogisiert sind, ist die signierte, aus der Brüsseler Slg. Cavens stammende Landschaft einwandfrei echt (Nr. 133. Slg. Kessler-Stoop). Wie bei den beiden Berliner Flachlandschaften war auch hier die mittlerweile beseitigte obere Himmelspartie eine Hinzufügung von anderer Hand. — Bei der Landschaft mit den ins Flachland verlaufenden Gebirgsformationen befremdet das klare Blau des Himmels, die kleinliche Zeichnung und das Hellbraun der Gesteinsmassen (Nr. 141. Slg. Sir William Worsley). Immerhin ist die Autorschaft von Seghers möglich. Bei der anderen Gebirgslandschaft (Nr. 145. Slg. Palmer) wird eine präzise Antwort hinsichtlich der Eigenhändigkeit durch die mangelhafte Erhaltung erschwert.

Bemerkenswert gut ist Aert van der Neer und als Landschaftsmaler Isaak van Ostade vertreten. Im Vortragssaale dienen die angehäuften, mehr oder weniger, meist weniger guten Marinebilder zur Dekoration, nicht zur Erbauung. Bleibt man vor einem jener Seestücke, die auf die anderen Räume verteilt sind, bewundernd stehen, dann ist es jedesmal ein Jan van de Cappelle.

Einer der Höhepunkte der Ausstellung wird durch 3 Jugendwerke Pieter de Hoochs und 15 Gemälde Gerard ter Borchs markiert. Bezieht man de Hoochs frühe Bilder der National-Gallery mit ein, so sind mit den hier gezeigten beiden Gemälden aus dem Buckingham Palace, „Spinnerin im Hof“ (Nr. 408) und „Kartenspieler“ (Nr. 382), sowie dem „Besuch in der Laube“ (Nr. 376. Slg. Earl of Strafford) die klassischsten Schöpfungen der holländischen Interieurmalerei nahe beisammen (auch die Hofbilder sind sozusagen „Freiluft-Interieurs“). Im gemessenen Abstände behaupten sich daneben 3 andere Arbeiten aus der Zeit um 1658: „Der Besuch“ (Nr. 508. Marquess of Bute);

die nach der Reinigung im Hintergrund ein wenig bunte „Frau in einem Hof“, die vor 16 Jahren auf der Versteigerung Victor Rothschild zum Vorschein kam (Nr. 413. Slg. Fattorini), und „Knabe und Mädchen mit Golfschlägern“ (Nr. 443. Slg. in Polesden Lacey, ehemals Mrs. Greville). Bei den Kindern mit Golfschlägern vermutet J. G. van Gelder, daß das Bild ein Fragment ist. Ein Blick auf die in den „Klassikern der Kunst“ S. 58/59 reproduzierte verwandte Komposition des Gemäldes der Slg. Widener und dessen (eigenhändige?) Wiederholung in Karlsruhe bestätigt diese Wahrnehmung. Ergänzend sei noch hinzugefügt, daß im Gegensatz zu Gesellschaftsmalern wie ter Borch, Steen, Nicolaes Maes, die Meister der klassischen holländischen Interieurmalerei niemals Kinder um ihrer selbst willen geschildert haben. Vermeer, der Vater von 11 Kindern war, hat überhaupt keine Kinderszenen gemalt. Der Knabe und das Mädchen mit den verdeckten Gesichtern vor der Hauswand seiner „Straße“ sind lediglich als kleine pikante Farbflecken hingestellt, wovon man sich in der Ausstellung überzeugen kann, wo die Kunst des Delfter Meisters durch die „Straße“ und das „Paar am Spinett“ aus Windsor (Nr. 515) ausreichend repräsentiert wird. Auf Gemälden P. de Hoochs kommen Kinder zwar häufiger vor, aber ausnahmslos in Gesellschaft Erwachsener. Die Golfspieler sind dahin zu ergänzen, daß sich auf der fehlenden rechten Bildseite eine Frau befand, und somit war das Bild auch inhaltlich im Gesamtwerk des Meisters keine Ausnahme von der Regel.

Gerard ter Borchs noble Kunst kommt durch eine Reihe erlesener Bildnisse, darunter eine wenig bekannte Familiengruppe in Halbfiguren (Nr. 523. Earl of Yarborough), und durch 5 Genreszenen unübertrefflich zur Geltung. Sie erreicht in dem bezaubernden, auf das Aquamarinblau einer Atlasjacke abgestimmten „Brief“ (Nr. 379. Buckingham Palace) ihren Höhepunkt, gerät in der brillant gemalten Toilettenszene (Nr. 395. Slg. Harris, ehemals C. Behrens) in gefährliche Nähe von Eglon Hendrik van der Neer, und läßt schließlich in der „Galanten Unterhaltung“ (Nr. 318. Polesden Lacey), zwar nicht in technischer Hinsicht, aber in der gespreizten Pose des sich begrüßenden Paares Spuren des Verfalls erkennen.

Unter den nach Format und Inhalt unaufdringlichen 5 sicheren Werken Gabriel Metsus lenken die kleine „Magd beim Reinigen von Fischen“ (Nr. 488. Slg. Fattorini) und das Interieur aus der Slg. Guinness (Nr. 505) durch die flüssige und geistreiche Malerei, durch die Schönheit der schimmernden Materie unwiderstehlich den Blick auf sich. Das gleiche gilt von der kleinen, juwelenhaft funkelnden Wirtshausszene des älteren Frans van Mieris, die aus der Slg. Mannheimer ins Mauritshuis gelangte (Nr. 519). Könnte man einmal die schönsten Werke dieses heute verkannten Künstlers vereinigen, dann würde sich ergeben, daß nicht der philiströse Gerard Dou, sondern sein hochbegabter Schüler der Großmeister unter den Kleinmeistern war.

Nicolaes Maes ist als Mensch und als Künstler so unkompliziert wie möglich gewesen. Dennoch haben verwegene Zuschreibungen, vor allem aus dem Bereich der unmittelbaren Rembrandt-Schüler, in seinem an sich unproblematischen Oeuvre heillose Verwirrung angerichtet. Beispiele hierfür findet man allerorts. Auch in London. Von den in der Ausstellung gezeigten unanfechtbaren Bildern ist die junge nähende

Frau der Slg. Earl of Ellersmere als eine seiner reizendsten Genreszenen bekannt (Nr. 509). Unbekannt war bisher der schlafende Mann, den eine Dirne bestiehlt; ein gefälliges Bild in der Art der kleinen Kinderdarstellungen der National-Gallery (Nr. 513. Slg. Douglas-Pennant). Nach meiner Überzeugung stammt auch das feinsinnige Brustbild eines Herrn mit hohem Hut der Slg. Brod von Maes (Nr. 193), das ebenso wie des Künstlers Männerporträt in Brüssel, das früher Vermeer zugeschrieben wurde, um 1658 entstanden ist.

Der erste flüchtige Überblick über die Gemälde Jan Steens ließ befürchten, daß bei ihrer Auswahl der Anekdotenerzähler zum Nachteile des Malers bevorzugt worden sei. Bei eingehender Betrachtung der 19 eigenhändigen Werke, unter denen sich etliche berühmte Meisterwerke befinden, stellt man jedoch auch hier wieder fest, daß Steen zwar nicht einer der größten Künstler, aber einer der besten Maler Hollands ist.

Um den Titel der Ausstellung „Dutch Pictures 1450—1750“ zu rechtfertigen, wurden 37 Bilder aus dem 15. und 16. Jahrhundert vorgeführt. Darunter so beachtliche Werke wie Scorels lebensfrisches Porträt eines zwölfjährigen Schülers aus dem Rotterdamer Museum (Nr. 1) und aus der Galerie in Liverpool Jan Mostaerts Stifterbildnis vor einer Landschaft (Nr. 7) und die „Grablegung“ des Meisters der Virgo inter Virgines (Nr. 13). Bei den meisten übrigen Gemälden dieser Periode gewinnt man den Eindruck, daß bei ihrer Auswahl der Zufall eine große Rolle gespielt haben mußte.

Infolge der notgedrungen überstürzten Abfassung des Ausstellungskataloges sind in der Eile Irrtümer und Versehen unterlaufen, die bereits im Februarheft 1953 des Burlington Magazine berichtigt wurden. Diese zumeist auf den bemerkenswerten Beiträgen von Horst Gerson und J. G. van Gelder beruhenden Korrekturen, sofern sie sich mit meiner eigenen Anschauung decken, hier nochmals einzeln zu rekapitulieren, verbietet schon der Raummangel. Zu den auf den vorhergehenden Seiten enthaltenen Berichtigungen und abweichenden Meinungen noch einige Randbemerkungen:

73. „Kalf, Stilleben“, nach van Gelder J. van Streeck, aber doch wohl Kalf.
278. „G. Metsu, Stilleben.“ Offenbar auf Grund des (monogrammierten?) Stillebens im Louvre ihm zugeschrieben, jedoch von Simon Luttichuis.
243. „J. v. Goyen, Ansicht von Rhenen“ ist ein flauer S. van Ruysdael.
322. „Jacob v. Ruisdael zugeschrieben, Inneres der Amsterdamer Nieuwe Kerk“. In den Ruisdael-Katalogen Hofstede de Groot und J. Rosenbergs als echt angeführt. Worauf die Zuschreibung des unsignierten Gemäldes basiert, das bereits 1752 in der Slg. Braamcamp als Werk des Meisters vorkommt, entzieht sich meiner Kenntnis. Da Ruisdael seit ungefähr 1670 gegenüber der Nieuwe Kerk gewohnt hat, so mag es ihn gereizt haben, einmal ihren Innenraum zu schildern. Andere Interieurdarstellungen, die zum Vergleich herangezogen werden könnten, sind von Jacob v. Ruisdael nicht bekannt, und so wird er sich wohl niemals mit Sicherheit als Autor feststellen lassen.

332. „G. ter Borch zugeschrieben, Herrenbildnis.“ Vielleicht Ludolf de Jonghe.
 349 und 355. „Aelbert Cuyp, Landschaft.“ Beide Bilder stammen von einem derben Nachahmer.
 409. „Pieter de Hooch, Die junge Mutter“ (Slg. Ashcroft). Von J. van Gelder Hoogstraaten zugeschrieben, doch sicher von P. de Hooch.
 462. „Pieter de Hooch, Familiengruppe.“ Nach van Gelder eher E. H. v. d. Neer. Bestimmt ein spätes und schlechtes Bild von P. de Hooch.
 571. „Jan Steen, Kinder mit einer Katze spielend.“ Alte Kopie.
 629. „Rembrandt-Schule, Knabenporträt.“ Ein charakteristischer Hoogstraaten.

Eduard Plietzsch

REZENSIONEN

Spätantike und Byzanz. Neue Beiträge zur Kunst des ersten Jahrtausends n. Chr. (Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie, 1. Halbband.) Baden-Baden 1952, Verlag für Kunst und Wissenschaft. 192 S., 52 Abb.

Die „Forschungen zur Kunstgeschichte und Christlichen Archäologie“ haben sich die Aufgabe gestellt, „die dunklen Jahrhunderte des frühen Mittelalters im Rahmen der Geschichte und Kirchengeschichte zu erforschen, am Problem einer neuen Epochen-einteilung sowie an der Einordnung des ersten Jahrtausends in die allgemeine Kunstgeschichte mitzuarbeiten und endlich die mittlere und neuere Kunstgeschichte vom Gesichtspunkt des ersten Jahrtausends aus mit revidieren zu helfen.“ Gedacht ist dabei an eine lockere Folge von Erscheinungen; Aufsatzbände und Monographien sollen hier ebenso ihren Platz haben wie Kongreßberichte und Corpora.

Der vorliegende Aufsatzband ist im wesentlichen aus der Mainzer Tagung Pfingsten 1950 hervorgegangen; infolgedessen überwiegen Grabungs- und Forschungsberichte. Manches von dem dort Vorgetragenen war inzwischen anderweitig veröffentlicht und wurde gegen einen anderen Beitrag ausgetauscht, anderes ist in der Zwischenzeit durch größere Publikationen bekannt geworden. Den größten Raum nimmt die Architekturforschung ein. J. Lassus berichtet über den Einfluß der Liturgie auf den syrischen Kirchenraum, K. Erdmann über Feuerheiligtümer und ihren Einfluß auf den byzantinischen Kuppelbau, C. Cecchelli über Kuppelbauten als Bild des Himmels, H. Hörmann über die Grabungen in der Johanneskirche in Ephesos, A. v. Gerkan über St. Gereon, Th. Kempf über Trier, R. Egger über österreichische Grabungen, H. Vettors über ein spätantikes Dorf in Bulgarien. Probleme der Sarkophagplastik behandeln G. Bovini und F. Benoit, der Elbenbeinplastik R. Delbrueck und J. Porcher. F. Gerke behandelt eine neugefundene Grabkammer in Pécs und ihre Malereien, M. Simon die Malereien in jüdischen Synagogen. Es ist nicht möglich, die Fülle des hier Vorgelegten auch nur andeutend zu besprechen. Dagegen verlangt ein programmatisch an die Spitze gestellter Beitrag von K. M. Swoboda „Über die Stilkontinuität vom 4. zum 11. Jahrhundert“ einige Anmerkungen.