

Zur Gruppe der großen, als staufisch von Panofsky und anderen anerkannten Sardonyx-Kameen hat Erika Simon im Jahrbuch der Berliner Museen 7, 1965, S. 15 ff. die Diskussion neu aufgenommen und die schönsten und reichsten von ihnen – wie E. Kris 1929 – erneut in das florentinische Quattrocento gesetzt. Dieser These hat sehr energisch Elisabeth Nau widersprochen (Meisterwerke staufischer Glyptik, Schweizerische Numismatische Rundschau 45, 1966, S. 145 ff.) und zugleich eine bisher nicht als staufisch identifizierte Profil-Kamee in Rom publiziert und die Veröffentlichung einer anderen des 13. Jahrhunderts ebendort angekündigt (desgleichen J. Etkind-Kagan die eines gekrönten Kopfes in Leningrad).

Es ist also die Diskussion um die staufischen Adler und allgemein um die Glyptik des 13. Jahrhunderts noch keineswegs abgeschlossen, sondern „in Bewegung“ – wie es auch die Kameen selbst sind: die prachtvolle Herakles-Kamee der Slg. Juritzky befindet sich jetzt in Dumbarton Oaks, der Hasen-Adler und das majestätische Löwenprofil gleicher Herkunft (Festschrift H. Kauffmann 1956, S. 98 f., Abb. 10) sind heute in Stuttgart.

Hans Wentzel

REMBRANDT UND SEIN KREIS

Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München

(Mit 4 Abbildungen)

Im Unterschied zu der Ausstellung von „Rembrandt-Zeichnungen“ vor zehn Jahren umfaßte die „Rembrandt und sein Kreis“ benannte Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München zur Jahreswende 1966/67 nur Münchner Bestände. Hatte seinerzeit noch Peter Halm den von Wolfgang Wegner bearbeiteten Katalog eingeleitet, so beschränkte sich diesmal Bernhard Degenhart darauf, die Ausstellung mit einer kurzen gehaltvollen Ansprache zu eröffnen. Auswahl und Katalogisierung lagen wieder in den bewährten Händen Wolfgang Wegners.

Der Katalog von 64 Seiten umfaßt an Zeichnungen und Druckgraphik 137 Nummern, mit 38 Abbildungen von Zeichnungen (davon 8 ganzseitig). Auf die „Einleitung“ Wegners folgen je auf einer Seite das alphabetische Verzeichnis der Künstler und eine „Zeittafel zu Rembrandt und seinen Schülern“, so daß die Benutzung des eigentlichen Katalogteils, der in freier chronologischer bzw. sachlicher Abfolge geordnet wurde („Vorläufer“, „Rembrandt“, „Schüler“ und „Zeichnungen, deren Bestimmung nicht endgültig ist“), keinem Suchenden Schwierigkeiten macht; am Schluß ein übersichtliches vierseitiges „Verzeichnis der zitierten Literatur“. Mit Recht wurde auf die Aufzählung der gezeigten Rembrandt-Radierungen verzichtet, die teils im Katalog von 1957, teils in dem der Max-Kade-Stiftung (1964) aufgeführt sind.

Das Gezeigte genügte, um das schöpferische Wirken Rembrandts als Zeichner und Radierer zur Anschauung zu bringen und um Kraft und Vielheit seiner Ausstrahlung in das rechte Licht zu rücken. Allerdings gibt die Benennung der Ausstellung „Rembrandt und sein Kreis“ von Anfang an eine bewußte Einschränkung kund, die teils der Geschlossenheit der Gesamtschau zugute kam, teils von Wegner (S. 4) damit begründet

wird, daß man „von einer Rembrandtschule im Sinne einer folgerichtigen Weiterentwicklung künstlerischer Probleme des Meisters nicht sprechen“ könne. (Entsprechend wurde auf die entferntere Nachwirkung Rembrandts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts nicht eingegangen.)

Schon bei den Radierungen konnte an den vorhandenen Beständen die Überlegenheit des Meisters über alle Schüler in überwältigender Weise zur Geltung gebracht werden; dies umso mehr, als die Sammlung jetzt von vielen Hauptblättern – nicht zum wenigsten dank der Schenkung Max Kade – außerordentlich schöne Exemplare besitzt. – Das Fehlen einer einigermaßen repräsentativen Vertretung Elsheimers in der Ausstellung bedauerte Wegner bereits in seiner Einleitung. Und da die von mir noch 1939 notierte „Große Landschaft mit dem Knüppelgeländer“ des Hercules Seghers (Springer 29, Taf. XXXXIII) der Graphischen Sammlung im Zweiten Weltkrieg verloren ging, war auch dieser eminente holländische Radierer, dem Rembrandt manche Anregung verdankt, hier nicht mehr vertreten.

Man muß sich den Katalog unter zwei Hauptgesichtspunkten entstanden denken: erstens um die einschlägigen Zeichnungsbestände nach dem heutigen Stand der Rembrandtforschung wieder einmal vor der Öffentlichkeit zu kontrollieren, andererseits als einen Baustein für Wegners in Vorbereitung befindlichen umfassenden wissenschaftlichen Katalog der niederländischen Zeichnungen in der Graphischen Sammlung München. Die Leistung Wegners wird schon dadurch deutlich, daß er bei Gelegenheit seiner Ausstellung annähernd zwei Dutzend „Neuzuschreibungen“ von Zeichnungen des Kreises zu veröffentlichen in der Lage war: Welch ein unermüdliches Studium der Originale, welche Intensität im Vergleich mit anderen Beispielen des „Kreises“, welche Vertrautheit mit einer weitverstreuten und schier unerschöpflichen Spezialliteratur waren dafür Voraussetzung! Bei der Kompliziertheit zahlreicher Probleme können die folgenden Notizen des Ref. in der Reihenfolge der Katalognummern nur mehr oder weniger zufällige Anmerkungen sein:

(3) Der kniende Betende, wohl noch früher als das bezeichnete Zweifigurenblatt in Rotterdam (Bernt II, 481), wohl richtig als Jacob Pynas bestimmt.

(10) (= Benesch I, 4 und S. Slive II, 455) sehen in dem Münchner Krieger genau wie in dem Dresdner Bogenschützen (Benesch I, 3 = S. Slive II, 456) Rembrandts Hand von etwa 1627–28 („The handling of the red chalk in both works is unmistakably Rembrandt's“).

(11) (= Benesch I, 33) Diese wundervoll durchsichtige, vom Verf. ausführlich gewürdigte Frauenstudie ist, worauf der Ref. bereits mündlich hinwies, eine *Kreide*-zeichnung.

(12) (= Benesch I, 5) Liegt es nicht doch am nächsten, für den „Mann, ein Tau ziehend“ ein lebendes Modell anzunehmen, welche Meinung schon Valentiner (II, S. 430, zu 796) vertrat?

(13) (= Benesch I, 13) „Die Taufe des Kämmerers“ bleibt trotz der erneut geäußerten Skepsis K. Bauchs (1966, S. 30, Anm. zu A 16) eine erregende Zeichnung! Für W. Szmowski 1962 publizierte Vermutung, es handele sich vielleicht um eine Lastman-

Kopie Rembrandts aus den 1630er Jahren, sieht der Ref. weder in der Komposition noch in der Ausführung eine Stütze. Da die Formen spürbar im Entstehen sind, wäre seines Erachtens die Alternative nur: Entwurf des Meisters oder (in Anlehnung an die bekannte Komposition im Hochformat) genialische Nacherfindung eines Dritten? Auffallenderweise berührt Wegner diesmal nicht die vor zehn Jahren (S. 19) von ihm erwähnte Beobachtung (an der auch K. G. Boons Auge teilhatte) einer Verwandtschaft „in Einzelheiten der Linienführung“ zwischen Benesch 13 und der G. Dou-Zeichnung der Slg. Fodor (Ausstellung Leiden 1956, Nr. 104, Abb. 30). Da Otto Benesch bei einem bisher nicht veröffentlichten, sehr breit gezeichneten, dunklen Fragment der Heiligen Familie am Kamin auch Beziehungen zu Dou wahrnahm, bringen wir im Hinblick auf die Analogie gewisser Graphismen zur Taufe des Kämmerers eine Abbildung (Abb. 3, Photo: O. Söhn für C. G. Boerner). Das Fragment ist Rückseite eines Emmaus-Wunders, das in knappster Federzeichnung angelegt (130 : 150 mm) schwer als von gleicher Hand gezeichnet verifiziert werden kann (s. Abb. auf der Beilage zum Verst.-Kat. R. Ph. Goldschmidt, Frankfurt/M., 1917, Nr. 468b. Zuletzt Kunsthandel Meissner, Zürich). Der Ref. muß es den spezialisierten Kennern gerade hier überlassen, die richtigen Konsequenzen zu ziehen.

Neben der wunderbar formulierten Doppelstudie eines Säuglings (14) (= Benesch II, 259) fielen bei (15) (= Benesch II, 258 recto) die bereits im Ausstellungskatalog 1957, Nr. 43 genannten fremden Schraffuren auf, durch welche der Gesamteindruck des Studienblattes wesentlich beeinträchtigt wird. "However, the head in the bottom study is particularly fine", wie S. Slive (II, 445) sich ausdrückt, und so war es zu begrüßen, daß das Blatt diesmal im Anschluß an (14) eingeordnet war.

Gegenüber der herrlichen Zeichnung der kranken „Saskia im Bett, mit der Amme“ (16) (= Benesch II, 405) fiel das als Saskia-Portrait etwas früher anzusetzende Einfigurenblatt (17) (= Benesch II, 256!) stark ab; die nur gegenständlich empfundenen Zufügungen (von wem wohl?) sind derartig, daß der Katalogverfasser mit Recht erklärt, „nur Kopf und Oberkörper Saskias“ seien echt.

(18) (= Benesch II, 469) Bei dem „Fahrenden Bauernwagen“, der dem von Wegner bestimmten Wasserzeichen nach früh ist und wohl aus den 1620er Jahren sein könnte (!), erinnert das betonte Bewegungsmotiv an Rembrandts Entführungsbilder von 1632 (Bredius 463 und 464). Ähnlich wie bei der „Kleinen“ radierten „Flucht nach Ägypten“ von 1633 (B. 52), nur in verstärktem Maße, ist die Bewegungsrichtung nach links betont durch die Schräge der Pferdehinterbeine und durch den Kontrast zur Neigung des einzelnen Baumes mit vehement nach rechts ausgreifendem Geäst. Wenn nun Benesch zu der mutmaßlichen Datierung der Zeichnung motivische Anklänge auf der „Landschaft mit der Taufe des Kämmerers“ in Hannover (Bredius 439) und in der „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ in Krakau (Bredius 442) von 1636 bzw. 1638 feststellte (s. dazu Katalog München 1957, bei Nr. 11), so beziehen sich diese auf bloße Äußerlichkeiten, die ohne innere Bedeutung sind. Ebenso wenig läßt sich für die zeitliche Bestimmung von (18) etwas daraus ableiten, daß das besagte Baummotiv (im Gegensinn) mit spürbarer Wirkung für die Verdeutlichung des Fluchthemas bei G. van

den Eckhouts Münchner Zeichnung (83) einen Nachhall fand; sei es nun, daß dieses Blatt am Anfang der 1640er Jahre entstanden ist, wie Sumowski es annimmt, oder in van den Eckhouts späterer Zeit, wie nach Wegners Ausführungen über das Wasserzeichen des verwandten Papiers zu vermuten ist. – Was am „Bauernwagen in voller Fahrt“ – so nannte Wegner die Zeichnung (18) im Katalog 1957 – immer wieder fesselt, ist die bei einfachstem Zeichenmittel bezwingende zeichnerische Qualität. Ungeklärt ist, wie es zu der „evident falschen“, d. h. gefälschten „Signatur“ und dabei der Zufügung einer dem Sachverhalt nahekommenden „Datierung“ 1636 durch den Schreiber des Künstlernamens gekommen ist.

(20) (= Benesch II, A 18) Wie weit der Verlust der Zeichnung in der Mitte geht, ist nicht leicht zu sehen: was uns heute als Korrektur vor Augen steht, ist Resultat eines zweiten Arbeitsganges, mit dem die Defekte überbrückt werden sollten. Ob also bei den Datierungsvorschlägen Valentiner (um 1632) und Benesch (um 1637) recht haben? An der Echtheit der (vom Verf. auch zur Abbildung ausgewählten) Zeichnung ist nicht zu zweifeln.

(21) (= Benesch III, 502) Die „Verkündigung an die Hirten“, die auf der Ausstellung 1957 mit der Rotterdamer gleichzeitigen Zeichnung des „Barmherzigen Samariters“ (1957, Nr. 16 = Benesch III, 518b) vereinigt war, ist wie diese ein Wunder von künstlerischer Gestaltung in ausdrucksvoll „malerischer“ Zeichenweise! Wegners schon vor 10 Jahren vertretenes positives Urteil besteht zu Recht; man spürt einen beträchtlichen Abstand zu G. Flincks Gemälde von 1639 im Louvre (= von Moltke 44 und Pl. 11) ebenso wie zu Flincks Zeichnung von 1642 (= von Moltke D 14a). Es bleibt auch zu beachten, daß die Reproduktion von (21) bei Benesch III, Fig. 625 zu unruhig wirkt und den Schönheiten des Originals wenig gerecht wird.

(22) (= Benesch IV, 689) Schöne Studie in reich variiertes Federtechnik, bei HdG 462 noch vor 1640 angesetzt, nach Benesch um 1643 – 44. Die Strixner'sche Lithographie danach (bereits als „Rembrandt“) ist bei Dussler, S. 141. 16. 2. angeführt (erwähnt vom Verf. im Oberbayrischen Archiv 87, 1965, S. 164).

(23) (= Benesch III, 631) Der Ref. sah mit Genugtuung, daß die von ihm 1957 (Kunstchronik, S. 162) verteidigte Echtheit der Bister-Zeichnung mit „Christus bei Maria und Martha“ (1957, Nr. 48) sich seitdem in München durchsetzte.

(25) (= Benesch V, 1039) War schon auf der Ausstellung 1957 (Nr. 32) ein auffälliges Blatt. Der Verf. läßt nicht erkennen, welche von den Ergänzungen noch auf Rembrandt selbst zurückgeführt werden können. Valentiner, Benesch und S. Slive (1965, II, 440) nehmen aber solche von fremder Hand an.

Auch für (26) (= Benesch V, 1047) vermißt man die Notiz, daß Benesch und Slive (II, 442) die farblich abweichenden Lavierungen als „added by a later hand“ beurteilten; ebenso wenig wurde erwähnt, daß der hier von der Rückseite durchscheinende Druck zu einer Beerdigungsanzeige vom 14. 5. 1659 gehört, was also ein terminus post quem für die Zeichnung ist (Näheres bei HdG 383).

Den eindrucksvollen Beschluß der Rembrandtzeichnungen in München bilden der großartig skizzierte „Sitzende weibliche Akt“ (27) (= Benesch V, 1107), wohl vom

Ende der 50er Jahre, und die für unsere Kenntnis der Geschichte des Gemäldes Bredius 481 so überaus wichtige, nicht vor November 1661 zu datierende Entwurfszeichnung der „Verschwörung der Claudius Civilis“ (28) (= Benesch V, 1061 [nicht 1058]), vielfach gewürdigt.

Bei den als nicht gesicherte Zeichnungen unter Rembrandts Namen ausgestellten Blättern verdient Wegners Text zu der „Anbetung der Hirten“ besondere Beachtung (29) (= Benesch III, 578), weil sich auf der Rückseite links unten ein (im Katalog faksimiliertes) Datum „15 Janu(ar) 1644“ fand, nach dem Verf. von gleicher Hand wie ein rückseitig rechts oben befindliches, von authentischen Rembrandt-Bezeichnungen allerdings abweichendes als „Rem . . .“ lesbares Signum. Stammte die Zeichnung tatsächlich von 1644, wäre ihr „Zusammenhang“ mit dem Gemälde der Alten Pinakothek von 1646 (Bredius 574) nur als Vorstudie erklärbar; lehnt man, wie es vielfach geschehen ist, Rembrandts Autorschaft der Zeichnung ab, bedürfte es einer kühnen Konstruktion, sie einem Schüler wie N. Maes zuzuschreiben. So kommt Wegner konsequenterweise zu dem Schluß: „ . . . es fällt schwer, sie nicht Rembrandt selbst zuzuwiesen!“ Damit wird freilich die Frage, in welchem Verhältnis (29) zu der wenig größeren Variante Inv. Nr. 1499 (= Benesch III, 579 = Katalog 1957, Nr. 55) stehen könnte, nicht beantwortet. Der Verf. hält mit Recht (29) für nuancierter als Benesch 579, aber sprechen nicht die Schwächen in der von Benesch auch positiv beurteilten Variante (auf welch unwirklich verlängertem Hals ragt hier der wohl als Kopf eines Esels gemeinte klobige Tierkopf in den Raum über der Hauptgruppe!) indirekt gegen die kleinere Fassung?

Von den überzeugend zusammengehörigen drei Blättern mit der „Anbetung der Könige“ (30, 31, 32), die Benesch (V, 1031, 1029, 1030) für Entwürfe des bedeutenden, aber heute verschieden beurteilten Gemäldes von 1657 im Buckingham Palace (Bredius 592 = Bauch 88) hielt, sieht Wegner vor allem bei (30) noch so viel von Rembrandt, daß er zaudert, die Zeichnung mit J. Rosenberg und E. Haverkamp Begemann abzulehnen. Hoffen wir mit ihm, daß die weitere Beschäftigung mit der Auswirkung von Rembrandts Bildideen in seiner Schule und Nachfolge „im einen oder anderen Falle noch zu einer Präzisierung unseres Urteils führen“ wird. Dieser Wunsch betrifft auch einige vom Verf. unter (130) bis (137) an den Katalogschluß gebrachte verschiedenartige Zeichnungen, „deren Bestimmung nicht endgültig ist“. Von ihnen führen wir hier als außergewöhnlich an: (131) „Zwei reitende Paare in Landschaft“, ein Blatt, das F. Lugt in seiner eingehenden Abhandlung über den Berliner Zeichnungskatalog von 1930 mit der Berliner Zeichnung Inv. Nr. 3112 im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 1931 (S. 61, Abb. 19) veröffentlichte und 1933 in Bd. III seines Katalogs der holländischen Louvre-Zeichnungen (bei Nr. 1132) einer Gruppe von Zeichnungen beordnete, als deren Urheber er keinen geringeren als Carel Fabritius in Erwägung zog. Die farbige Abbildung im Katalog zeigt am besten, welche Bedeutung der Verf. der (131) beimißt! – Ferner: (133) eine „Landschaft mit Bergmassiv im Hintergrund“, welche 1950 von Valentiner m. E. irrig „als Frühwerk Rembrandts unter Einfluß von Hercules Seghers und Jan van Goyen“ (!) angesprochen wurde. Durch das Schellen-

kappenpapier wird ihre Datierung erst um die Jahrhundertmitte wahrscheinlich, auch das Format spricht eher für eine solche Entstehungszeit. F. Winzinger veröffentlichte die Zeichnung 1953 in seinen Rembrandt-Landschaftszeichnungen (S. 31, Abb. 7). Wegner äußert keine eigene Meinung, soweit sie nicht – negativ! – durch die Einordnung in die letzte Abteilung zum Ausdruck kommt, die noch HdG 393, 469, 492, 511, 512 sowie eine kaum vor 1660 entstandene, von der Radierung B. 70 abhängige Schülerzeichnung (134) (= Benesch VI, A 100) enthält.

Schließen wir noch einige Notizen zu den Zeichnungen der bekannten Schüler an: Zunächst zu den Figurenstudien auf blauem Papier, die unter J. Backer (33, 34, 35) bzw. G. Flinck (77) katalogisiert wurden. Wegner beschreibt für (33, 34) und (77) die Technik als „schwarze und weiße Kreide“ oder „Kreide, weiß gehöht“ und nimmt für (35) „Kohle“ und „Weißhöhung“ an. War aber nicht für alle diese vier Studien viel eher Kohle als Kreide das wesentliche Zeichenmaterial? Die Blätter dieser Art sind an sich schwierig zu bestimmen, wenn sich nicht gerade eine spätere Verwendung in einem ausgeführten Werk nachweisen läßt. Der Ref. muß dazu vermerken, daß ihm für die im Katalog als Beispiel für Backer reproduzierte, leider wenig frisch erhaltene weibliche Figur in fast theatralischer Haltung (35) dieses Künstlers Autorschaft nicht absolut gesichert erscheint, etwa im Hinblick auf die kleine Zahl vergleichbarer Zeichnungen des J. van Noordt (s. hierzu: v. Moltke in: Festschrift Trautscholdt, 1965, S. 126). Auch galten (33), (34) und (35) (= Bauch 39 [nicht 391], 38 und 37) vor Bauchs Bestimmung auf J. Backer als fragliche Zeichnungen Flincks, und es bleibt ein un gutes Gefühl hinsichtlich der Relativität solcher Zuweisungen, wenn andererseits v. Moltke in seinem intensiv erarbeiteten Flinck-Katalog von 1965 Bauchs Bestimmungen zweier Zeichnungen in Leiden (Bauch 51 und 52) zugunsten Flincks ändern zu müssen glaubte (= v. Moltke D 217 und D 201).

Sehr vermifste man J. Lievens als Zeichner in der Ausstellung, umso mehr, weil dieser Weggenosse Rembrandts von jungen Jahren ab besonders gut als Radierer vertreten schien (auffallend 141 = Bartsch II, 28, 14 aus den Sammlungen Esdaile, Thane und Davidsohn, auf dem feinen Papier mit dem Phönix im Kreise, erst 1920 von Prof. Weigmann erworben).

Bei F. Bol sind zu den von Hans Schneider 1926 besprochenen Entwürfen (61) bis (65) für den großformatigen Bilderzyklus im Königlichen Palais, Amsterdam, und den Einzelblättern (59) „Die Frauen und die Engel am Grabe“ und (60), dem als Vorlage zu denkenden de Ruyter-Portrait gleich mehrere überzeugende Neuzuschreibungen gekommen: (53) bis (58), allerdings die von (58) (= Benesch II, 288) bereits 1965 von Sumowski vertreten. Ebenso gern wird man sich der Neuzuschreibung eines jungen Stutzers im polnischen Kostüm (79) an P. C. Verbeeck anschließen. Und wenn auch der in etwas verbläbter Tinte beigefügte Name des de Wet bei (80) nicht durchaus als Signum aufzufassen ist (die Form: „f. de Wet“ wäre ohnehin ungewöhnlich), so versteht man doch, daß der Verf. diese auffällige Zeichnung gern im Katalog reproduzieren ließ.

Bei G. van den Eckhout möchte man (81) „Esther und Ahasver“ lieber nur als Zuschreibung auffassen, während (82) „Die Darstellung im Tempel“ als Neubestimmung sehr wohl überzeugt. Eine geringe Rembrandt-Kopie (wie Benesch VI, A 99 dafür annimmt) vermag der Ref. in dieser einheitlichen, so eckhoutischen Gruppe nicht zu erkennen. Dagegen sieht der Ref. in der sogenannten „Sophonisbe“ (86; Abb. 2a) weniger einen Zusammenhang mit van den Eckhout, wie Sumowski es anregte, als mit der „Heiligen Magdalena“ des G. Flinck von 1657 in schwedischem Besitz (Abb. 2b; v. Moltke 79a, auch im Katalog F. Kleinberger, New York – Paris 1911, Nr. 22). Zwar wäre die Münchner Zeichnung (86) – die vor 1962 noch als F. Bol galt! – nach Haltung der Figur und Anordnung des Beiwerks nur Vorstufe des Gemäldes und keine unmittelbare Studie dafür, aber sie enthält doch wesentliche Elemente der Komposition und des Ausdrucks der auf ein Kniestück reduzierten gemalten Fassung Flincks. Jedenfalls steht sie dieser sehr viel näher als van den Eckhouts mehrfigurigem Braunschweiger Sophonisbe-Bild von 1664 (nicht 1644), das Wegner zum Vergleich mit (86) heranzog. Die Verwendung von Röteln ist bei Flinck keine Ausnahme; nur läßt sich für eine derartige, einen Bildgedanken umreißende Skizze nicht jene Eindringlichkeit erwarten, die etwa die Modellstudie Flincks in der *École des Beaux-Arts* zu Paris in hohem Grade auszeichnet (Kat. Lugt 1950, Nr. 135, pl. XX = v. Moltke D 207, pl. 68).

Als interessantes Beispiel für S. van Hoogstratens künstlerische Handschrift bei Entwurfszeichnungen reproduzieren wir (93) die „Vision des Petrus“ (Abb. 4), für welche der Verf. noch keine Literatur beibrachte. Doch ergibt sich aus seiner Anmerkung ohne weiteres, daß sie für die Spezialforschung von Bedeutung ist.

Über (100), die jetzt A. Furnerius zugeschriebene bedeutende Landschaftszeichnung (Abb. im Kat. auf S. 48) dürfte noch nicht ein letztes Wort gesprochen sein; falls einmal Anklänge an spezifisch englische Architekturformen nachzuweisen wären (?), würde dies allerdings u. E. gegen die neue Attribution sprechen. Die frühere Zuschreibung an Flinck wird von v. Moltke (W 233) abgelehnt.

Anerkennung verdienen die Maes-Benennungen von (101), (103), (105), (106) sowie (111) und fragweise auch die des Studienblattes (108) (= Benesch V, 1085), das ein dreimal variiertes weibliches Modell nach links (nicht rechtshin) zeigt; die unvollendete Studie links unten ist in breiten, gerundeten Federstrichen angelegt, etwa wie die auch von F. Lugt als N. Maes bestimmte „Mutter mit Kind“ im Louvre (Cat. Lugt III, 1313 verso = Valentiner 1924, Abb. 40, also auf der Rückseite der Studie für das Amsterdamer Gemälde HdG 114).

(116) ist im Katalog noch unter B. Fabritius beschrieben und abgebildet. Man fragt sich, ob nicht Sumowski mit vollem Recht in dem „Liebespaar mit Amor“ einen typischen C. de Renesse gesehen hat (vgl. Pantheon XXIII, 1965, 255, Anm. 13)! Unter dessen Namen finden wir neben der von Rembrandt korrigierten Zeichnung des „Ungläubigen Thomas“ (118) (= Benesch VI, 1375) fünf Neuzuschreibungen: (119, 120, 121, 122, 123), von denen (122) (= Inv. Nr. 1514a) ein kleines männliches Brustbild (mit breitrandigem Hut und im Mantel) als prägnante Notiz mit der Feder durch das Streben nach Wiedergabe der Gegensätze von Licht und Schatten und eines durch

wenige Striche unwahrscheinlich sicher angedeuteten Helldunkels, gleichzeitig aber auch durch bildnishaftes Erfassen des Dargestellten als besonders eindringlich auffällt.

Gemessen an der vom Verf. geleisteten großen Arbeit scheinen die im Vorstehenden angerührten Fragen – selbst diejenigen, welche schwere und vielleicht niemals lösbare Probleme betreffen – kaum mehr als Anregungen zu bieten. Der Ref. ist jedenfalls der Überzeugung, daß Wolfgang Wegners Katalog für einen weiten Kreis von Freunden der Kunst Rembrandts seinen Wert auch über die Ausstellungsdauer hinaus behält.

Eduard Trautscholdt

REZENSIONEN

ANTONIO DANEU, *L'arte trapanese del corallo*. Palermo (Banco di Sicilia, Fondazione Ignazio Mormino) 1964. 179 S. mit 32 Abb. im Text, 111 Abb. auf Tafeln (davon 54 farbig).

Das hervorragend ausgestattete, großformatige Buch kann in doppelter Hinsicht als ein Monument bezeichnet werden: sowohl für Sizilien wie für den Autor. Die im besonderen in Trapani beheimatete künstlerische Bearbeitung der roten Koralle als Werkstoff wird hier in breiter Fülle aller erreichbaren Werke nahezu corpus-artig vorgeführt und vielseitig erörtert und damit eine sizilische Sonderleistung in der Kunstgeschichte von der zweiten Hälfte des 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert erstmals gebührend gewürdigt. Zugleich ist dieses schöne Buch eindrucksvolles Zeugnis der Kennerschaft und der Heimatliebe eines vielseitig gebildeten „antiquario“, Kunsthändlers und Sammlers, der echter Sizilianer und Weltbürger zugleich war, der aber durch einen vorzeitigen Tod im Jahre 1959 an der Vollendung seiner Forschungen verhindert wurde. Das Buch dennoch vollendet und in der vorliegenden Form herausgebracht zu haben, ist das Verdienst der Gattin des Verstorbenen, Angela Daneu Lattanzi, die selbst durch wichtige Arbeiten zur sizilischen Kunstgeschichte, insbesondere zur Buchmalerei, hervorgetreten ist.

Mit Recht holt der Verfasser weit aus in der Behandlung des so vielschichtigen Themas der Koralle, indem er auf die Faszination hinweist, die stets von der Koralle ausging, von ihrer Zugehörigkeit zu den drei Bereichen des Mineralischen, des Pflanzlichen und des Tierischen. Vor allem bot die Koralle der Phantasie weiten Spielraum. Die symbolträchtige Form des Miniaturbaumes schien geradezu eine „Kunstform der Natur“ zu sein. Die mannigfachen Mythen der Antike, in denen die Koralle vorkommt, bestätigen ihre Bedeutung. Auch den besonderen Funktionen wird nachgegangen, die der Koralle als Talisman und Amulett in Volksglauben und Brauchtum zukamen. Zahlreich sind die Beispiele der Malerei, die den Amulett-Charakter der Koralle beweisen: bei Piero della Francesca und Bronzino, bei Jan van Eyck und Hugo van der Goes. Auf dem berühmten Bild des Petrus Christus: Der hl. Eligius mit dem Brautpaar in seiner Werkstatt, das als Farbtafel neben dem Titel abgebildet ist, hebt sich unter den Preziosen auf dem Bort ein roter Korallenzweig besonders heraus. Unzählbar sind die Dar-