

Aus dem 18. Jahrhundert bietet sich nochmals – neben einigen schönen Italienern (Sorbi, Piazzetta und Crespi) und Franzosen (bes. reizvoll ein pastellhaft weiches Bildnis der Elisabeth Vigée-Lebrun) – eine stattliche Reihe von Werken deutscher Meister. Das Porträt tritt stark in den Vordergrund. Von Ziesenis, Graff, Johann Friedrich August und Johann Heinrich (d. Ä.) Tischbein sind eindrucksvolle Bilder zu sehen. Ein Meytens präsentiert sich in prachtvollem Rahmen – wie denn überhaupt die Ausstellung in dieser Hinsicht viel Schönes zeigt. Ein Porträt von der Hand der Angelica Kauffmann bewahrt trotz starker Schädigung des Hintergrundes seinen Charme (Anmerkung zum Katalog: wenn man der rückseitigen alten Inschrift glauben kann, so dürfte das Gemälde 1763 entstanden sein; denn damals weilte die Künstlerin, sogleich mit zahlreichen Bildnisaufträgen überhäuft, für einige Zeit in Neapel: s. de Rossi, Vita di A. Kauffmann Pittrice, Firenze 1810, p. 21).

Zwei unveröffentlichte Ölskizzen des Rokoko seien zum Schluß unter den figürlichen Kompositionen hervorgehoben. Von Franz Joseph Spiegler sieht man eine Studie für das Vorchor-Fresko des Münsters in Säckingen (der Katalog enthält den Hinweis auf zwei weitere Skizzen für die Ausmalung dieser Kirche). Die Freiheit der Handschrift ist bis zum Äußersten vorgetrieben: einzelne Figuren und Falten-Motive bauen sich nurmehr aus lockeren Pinselzügen auf, die – gelöst von der Aufgabe gegenständlicher Durchbildung – in die große Bewegung des Ganzen einschwingen (Abb. 3). Ebenso abgekürzt ist die Farbigkeit (Weiß und Cremegelb im Zentrum gegen ein bräunlich gebrochenes Lachsrot).

Eine graziöse Skizze von Baumgartner, in dessen unverkennbarer Skala durchaus farbig angelegt, dürfte deshalb kaum als Vorlage für einen Stich zu denken sein (so der Katalog); man wird eher die Vorbereitung eines im dekorativen Wandsystem stehenden Bildes (Supraporte?) vermuten dürfen. Karl Arndt

REZENSIONEN

WALTHER BERNT, *Die Niederländischen Zeichner des 17. Jahrhunderts*. Zwei Bände mit 705 Abbildungen. Mit einem Geleitwort von J. Q. van Regteren Altena. Erster Band. Verlag F. Bruckmann, München 1957 (Preis jedes Bandes 96. – DM).

Der vorliegende erste, stattliche und solid ausgestattete Band umfaßt mit 348 Abbildungen in alphabetischer Reihenfolge der Meister die Zeichnernamen von Jan van Aken bis einschließlich Salomon Koninck. (Unter der einen Nr. 137 sind zwei schmale Zeichnungen nebeneinander reproduziert.) Er ist mit einem Geleitwort von J. Q. van Regteren Altena und einem 4½ Seiten umfassenden Vorwort des Autors – beide für das zweibändige Werk gedacht – versehen.

Im Vorwort bezeichnet der Verf. es als Ziel seines Buches „mittels einer wohlbedachten Auswahl“ eine „Übersicht über die 270 bekannteren zeichnenden Künstler des 17. Jahrhunderts“ zu geben, zum „Sammeln und Sichten“ anzuregen, „das Erkennen von Nachempfindungen und Fälschungen und das Auffinden zutreffender Künstlernamen“ zu erleichtern. „Darüber hinaus“ hoffe er, „die stille Schönheit der

Zeichnung weiteren Kreisen bekannt und verständlich zu machen". - Anschließend handelt er über Zeichnen und Zeichnungen der Niederländer im allgemeinen und rechtfertigt die getroffene Zeichnungsauswahl. Er geht auf die alten Unterrichtsmethoden ein, auf Verfälschungen, Nachahmungen und Sammlerbräuche; er berührt technische Fragen, zumal im Hinblick auf Schwierigkeiten bei der Reproduktion.

Der Hauptteil des Bandes zeigt - nach dem Muster von Bernts Malerbänden (1948) - auf den rechten Seiten je eine oder zwei, selten drei Klischeeabbildungen und bringt links nach den Namen der Künstler und ihren Daten Angaben zu ihrem Leben, ihrer Tätigkeit (vor allem als Zeichner) und ihrer künstlerischen Einordnung, sowie die knappen Beischriften zu den jeweils gegenüberstehend reproduzierten Zeichnungen: Titel, Technik, Größe, Aufbewahrungsort.

In Anbetracht der vom Verf. selbst betonten Bedeutung der „Schulen“ und ihrer Zusammenhänge bleibt es zu bedauern, daß - wie auch in den Malerbänden - die alphabetisch-zufällige Aneinanderreihung der Abbildungen gegenüber einer innerlich begründeten Anordnung bevorzugt wurde. So begab sich der Autor der Chance, sein Wissen in wirklich anregender Form auszubreiten. Ferner kann der Verf., wenn er sich auch an „weitere Kreise“ wenden will, auf die künstlerischen Höhepunkte: van Dyck, Rembrandt, Rubens nicht einfach verzichten, ohne sein „Ziel“ ernsthaft zu gefährden: Wer von den Laien hat Delacré's van Dyck-Studien (1932 und 1934) oder - um sich über Rubens' Zeichnungen zu informieren - den „Glück-Haberditzl“ (vor dreißig Jahren erschienen!)? Schon im Hinblick auf die zahlenmäßig schwächere Vertretung der vlämischen Zeichner sind Anton van Dyck und Rubens gar nicht zu entbehren, ohne daß bei nicht sachkundigen Benutzern des Werkes ein irriges Bild über die Bedeutung der Vlamen als Zeichner entstände! Überblickt man Band I, so findet man vertreten:

19 vlämische Zeichner mit zus. 49 Abbildungen,

5 als „niederländisch“ bezeichnete Künstler mit zus. 16 Abbildungen
(darunter allein 10 Beispiele für den trefflichen de Gheyn) und

103 holländische Zeichner mit zus. 283 Abbildungen.

Dem für die Entwicklung so wichtigen G. van Coninxloo wurden nur zwei Abbildungen zugebilligt, und wenn solche als Zeichner nicht unbedeutenden Meister wie D. van Alsloot, P. van Avont, Jan Bockhorst, G. de Crayer, L. Cruyl, A. Flamen, R. van den Hoecke, P. de Jode, A. Keirincx gar nicht aufgenommen wurden, so scheint uns die Relation zu ungunsten der vlämischen Schulen doch etwas verschoben. Niemand wird freilich vor der Fülle des mit kritischem Sinn vor uns hingebreiteten Zeichnungsmaterials dem Verf. seine Anerkennung versagen können, und der Ref. ist sich bewußt, daß gerade in der Auswahl, wie sie schließlich vorliegt, eine höchst persönliche Leistung des Autors sichtbar wird, an die kein zu enger Maßstab angelegt werden darf.

Wer dem Verf. gelegentlich in einem Kabinett bei den Vorarbeiten für die neue Publikation begegnete, weiß, wie gewissenhaft er zu Wege ging. Aus wieviel großen und kleineren öffentlichen und privaten Sammlungen hat er geschöpft! Selbst für

Zeichnungsspezialisten ist die glückliche Mischung allgemein bekannter Blätter mit solchen, die noch nie oder nur an entlegener Stelle publiziert waren, durchaus eindrucksvoll. Leider ist der Verf. K. Bauchs Anregung (in einer Besprechung der Malerbände, s.: *Das Münster*, 1949, S. 380 ff.) nicht gefolgt, für Abbildungen mehrerer Arbeiten eines Meisters möglichst deren chronologische Anordnung durchzuführen, um den Stil des betreffenden Zeichners in den zeit- bzw. entwicklungsbedingten Abwandlungen klarer hervortreten zu lassen.

Gegenüber der Methodik bei den Malerbänden sind als nützliche Erweiterungen begrüßenswert zahlreiche Hinweise auf Spezialliteratur und die mehrfachen Angaben über nicht zur Abbildung gelangte, doch markante Zeichnungsbeispiele. Weil der Verf. hier im Grunde genommen nur Anregungen zu geben hatte, sind dem Suchenden freilich Thieme-Becker, Wurbach, das Biogr. Woordenboek van Noord Nederl. Graveurs von Waller und Juynboll (1939) weiterhin ebenso unentbehrlich wie „*Oud Holland*“ und die einschlägigen Kataloge.

Da der Autor seine Auswahl nicht auf durch einwandfreie Signierungen gesicherte Beispiele beschränken konnte, gibt er gelegentlich (bei Bernt 21, 87, 289, 339) zur Bestätigung einer Zuweisung die Beziehung zu einem Gemälde des Zeichners an. Warum nicht in allen ihm bekannten Fällen (etwa bei Bernt 231, dessen zugehöriges Originalgemälde von 1638 er selbst im ersten seiner Malerbände unter Nr. 283 reproduzieren ließ)? Und warum nicht auch die eindeutigen Beziehungen zu Stichen und Radierungen aus der Zeit, denen vielfach absolute Beweiskraft für die Echtheit der Zeichnungen innelegt? So sind Bernt 30 und 105 Vorzeichnungen für Originalradierungen Backhuysens (B. 1) und J. Boths (B. 9), Bernt 203 Vorzeichnung für Dusarts Schabkunstabl. (B. 40), und aus Mathams Stich (B. 257) nach Bernt 257 geht hervor, daß Goltzius' Vorlage von 1589 datiert, worüber sich bei Bernt keine Vermerke finden. Daß diese Einzelheiten in den Katalogen der betreffenden Sammlungen (Coll. Dutuit, Brit. Mus. und Berliner K. K.) bereits veröffentlicht waren, dürfte kein Grund sein, sie hier zu übergehen. Ferner böten solche Kataloge dem Autor Gelegenheit zu wirksamer Kontrolle der Abbildungsbeischriften. So ist neben die Abbildung des Goltzius Bernt 260 (= Hind 5. Federzchn. auf Pergt. 631/495 mm. Bez. und dat. 1593) irrig die zu einer Grisaille von 1599 des Brit. Mus. (= Hind 8) gehörende Sachbeschreibung, umgeändert auf „Feder“, geraten. Und Bernt 310 ist nicht nur eine lavierte Federzeichnung, sondern auch unter Verwendung von roter Kreide entstanden (= Lugt 44).

Es ist auch zu bedauern, daß sich der Verf. nicht entschließen konnte (s. sein Vorwort), etwa vorhandene Wasserzeichen nachzuweisen. Wie F. Lugt sich fachmännisch äußerte (s. *Kunstchr. u. Kunstlit.* Febr. 1931, S. 79), können Angaben hierüber „bei vielen Vergleichen und Feststellungen wichtig“ sein.

Nach diesen grundsätzlichen Erwägungen möchten hier nun einige Anmerkungen in der Ordnung von Bernts Zeichneralphabet angegeben werden, die als Nachträge und Berichtigungen – evtl. für eine Neuauflage – gedacht sind, nicht etwa als Kritik an der großen Arbeitsleistung des Verfassers.

J. d'Arthois (Bernt 5): Aus der Abbildung ist zu sehen, daß der Pinsel das Hauptinstrument ist, mit dem der Künstler hier zeichnete und lavierte.

J. Asselyn (6): Der Verf. gibt als Technik: „Pinsel in Braun mit Tusche laviert“, der Berliner Katalog von Friedländer-Bock-Rosenberg im Gegensatz dazu: „Umrißabklatsch eines Gemäldes in Braun, mit dem Tuschpinsel ergänzt“ und verweist auf Meder, Die Handzeichnung, 1919, S. 540 f.

D. v. Attevelt (11): Die vom Verf. nicht erwähnte Datierung der Amsterdamer Zeichnung „1673“ ist im Zeichnungskatalog von F. Lugt u. Vallery-Radot der *Bibl. Nat.*, 1936, p. 76 (zu Nr. 275) anerkannt.

H. Avercamp (12 – 18): Gern hätten wir unter sieben Beispielen eine Darstellung des Seesturms oder der nahenden Böe gesehen!

J. Backer (19): Das vom Vorbesitzer erst 1912 (als „vlämisch“) erworbene Blatt gehörte nicht zum Legat an seine Geburtsstadt Groningen, sondern zu seinem allgemeinen Kunstinachlaß (Ausstg. Gemeente Mus. Den Haag III, Aug./Sept. 1930, Nr. 13). Es gelangte über die Leipziger Versteigerung vom 4. 11. 1931, Nr. 10, an die Helsingfors Konsthall. Es ist nicht für Backer gesichert: Hofstede de Groot selbst führte es noch 1916 als „toegeschreven“ (Catalogus Tentoonstelling te Leiden, Mai/Juni 1916, Nr. 3) und K. Bauch lehnte die Zuschreibung 1926 in der Backer-Monographie, S. 111, Nr. 10, ausdrücklich ab. Man hätte dafür lieber eine eindeutig im Werke Backers verankerte Bildniszeichnung gesehen. – Hinzugefügt sei, daß in den Angaben zur Technik die Weißhöhung der Aktzeichnung (21) zu erwähnen vergessen wurde und der lustige Druckfehler bei der „Sitzenden nackten Frau“ (23) „Kreide auf hellblauem Papier, schwarz gehöht“ zu berichtigen ist.

L. Backhuysen (24 – 30): Unter sieben Abbildungen stünde die Wiedergabe einer geschichtlichen Szene (wie z. B. ehemals im Schloß zu Weimar) durchaus passend, ebenso bei

G. van Batten (34, 35) neben einem der beiden gewählten Winterbilder auch eine Sommerlandschaft.

C. Bega (42): Die Coll. V. de Stuers ging nach des Sammlers Ableben vor über 40 Jahren im Erbgang an seine Tochter. Ich vermute, daß D. Hannema gern eine neue Photographie statt der alten Vorlage beschafft hätte; die gebrachte Abbildung wirkt unglücklich hart und verstärkt. – (44): Nach dem Berliner Katalog mit „Rotstift“ gezeichnet (also keine Bleistiftzeichnung).

N. Berchem (55): Die reproduzierte Zeichnung – im Orig. 240/345 mm – war nie in Chantilly. Sie läßt sich als (wohl zum ersten Male) abgebildet nachweisen in C. G. Boerners „Liste XXIX“, 1907, Nr. 15 (Taf. I), befand sich jahrelang in Heidelberger Privatbesitz und gelangte auf der Versteigerung 195 von C. G. Boerner vom 19. 6. 1937, Nr. 311, an den jetzigen Eigentümer, einen Berliner Privatsammler (worauf Dr. H. U. Beck den Ref. aufmerksam machte). – Dem

Job Adriaensz Berckheyde (nicht Adriaensz Job B., wie zweimal vermerkt) ist die Ansicht aus Köln (60) zuzuschreiben.

J. de Bisschop (63 – 67): Die Abbildungen bringen leider keine der vom Autor im

Obertext eigens genannten „italienischen Ansichten“ des Künstlers, doch zwei holländische Städteansichten (65, 67) und (64) eine der Dünenstraßen des Brit. Mus. (= Hind 14). Letztere galt noch im Malcolm Catalogue als J. v. d. Ulft (M. 843) und erst auf Grund von Hofstede de Groot's Bestimmung als J. de Bisschop. Die Technik ist Feder und Pinsel (beide in Sepia), die richtige Maßangabe 94/132 mm. (W. Bernt zitiert die Maße der figürlichen Zeichnung Hind 8, im Hochformat). – (66): Beruht auf einer älteren (Leidener?) Komposition. – Siehe auch unten, S. 368 (zu Bernt 277).

A. *Bloemaert* (70 – 77): Hätte zu einer so reichen und abwechslungsreichen Auswahl von acht Zeichnungen des Meisters nicht doch die wichtige, voll bezeichnete und 1605 datierte „felsige Küstenlandschaft“ der Coll. F. Lugt gehört, die auf der Dutch Exhibition von 1929, Nr. 525, allgemein bekannt und dann 1937 im Katalog der Brüsseler Zeichnungsausstellung, Nr. 28, Taf. XX, reproduziert wurde?

F. *Bol* (86 – 90): Bei fünf Beispielen wäre wenigstens eine voll signierte Zeichnung am Platz gewesen, um so mehr als die wahrscheinlich „B. Fa. . . .“, schwerlich „B fe“ zu lesende Signatur auf Bernt 86 nahelegt, diese Bildniszeichnung dem *B. Fabritius* zuzuweisen. Das Original, dessen treffliche Qualität außer Zweifel steht, ist dem Ref. wohl seit der H. Oppenheimer-Versteigerung bei Christie's, 10. – 14. 7. 1936 (Nr. 217: an Agnew) nicht wieder begegnet. Leider hat der Verf. seinem Klischee die schematisch zweifarbig gedruckte Abbildung des Blattes aus dem Amsterdamer Auktionskatalog vom 11. – 14. 6. 1912, Taf. 42, Nr. 337, zugrunde legen lassen, die – wie der Vergleich mit der Reproduktion im Oppenheimer-Katalog (Taf. 55) zeigt – links und rechts beschnitten ist. Es hätte sich hier gelohnt, den jetzigen Aufbewahrungsort des Originals zu ermitteln, um das Problem der Autorschaft vor der nochmaligen Publikation lösen und eine originale Photographie als Vorlage beschaffen zu können.

G. *ter Borch* (92): Zuletzt 1937 in Leipzig aus Leipziger Privatbesitz ausgestellt, Nr. 150, und noch in einer deutschen Privatsammlung.

S. *de Bray* (120, 121): Hätte nicht die eigenwillig gestaltete Landschaft der Leipziger Graph. Sammlung, Nr. 334, voll bez. und 1616 dat., abgebildet oder wenigstens im Text als auffallende künstlerische Leistung genannt werden sollen?

B. *Breenbergh* (124): Diese Ansicht in bekannter Berliner Privatsammlung gehört sicher zu den um 1625 bei Rom entstandenen Zeichnungen; die Größenangabe ist zu berichtigen in 254/354 mm, die Technik in Feder und Pinsel in Braun.

A. *Brouwer* (131, 132): Der relativ ausführliche Begleittext und die Wahl zweier Studienblätter aus Berlin und Besançon zeigen an, daß der Verf. diese Gruppe (Bode, Abb. 37 – 41) für gesichert hält, bei den Stockholmer Skizzen (Bode, Abb. 125 – 128) Zweifel hegt und alle anderen Blätter verwerfen möchte. Darunter wäre dann auch die freie Studie der Albertina (Bode, Abb. 109) zu der Londoner „Tavern Scene“?

J. *Bruegel* (134): Ein anderes Exemplar in der Eremitage – s. Kat. Dobroklonski, 1955, Taf. VII, Nr. 29. – Der Verf. bildet leider keines der im Text hervorgehobenen bez. und dat. Reiseblätter ab, ebensowenig die Vordergrundstudie der Coll.

v. Regteren Altena (Ausstg. Rotterdam 1938, Nr. 240), deren Abbildung eine echte Bereicherung gewesen wäre.

W. Buytewech (138): Die Reproduktion des 1912 für das K. K. Berlin erworbenen Interieurs wirkt unerfreulich verstärkt. Selbst der wesentlich kleinere Lichtdruck im Berliner Katalog (Taf. 78) wirkt feiner und graphisch richtiger. Die Ausführung des Originals mit Feder und Pinsel liegt über einer Bleistift- oder Kreidevorzeichnung; die Klebekorrekturen, vom Verf. nicht erwähnt, sind eigenhändig.

A. v. d. Cabel (141): Der Stockholmer Ausstellungskatalog von 1953 (unter Nr. 261) beschreibt die Technik als „Pen and grey wash“ – man erkennt bereits an der Abbildung die Lavierungen – und ergänzt auch (unter Nr. 283) bei

M. Carré (144) des Autors Angaben zur Technik als „Pen and wash in brown and grey“.

L. v. d. Cooghen (153, 154): Der Ref. sah kürzlich von diesem als Figuren- bzw. Bildniszeichner bekannten Künstler eine gut monogrammierte Landschaft mit Blick auf ein Dorf (Feder 150/210 mm), die durch ihre Datierung „1660“ an Bedeutung gewinnt (Amsterdamer Privatslg.).

J. v. Craesbeeck (160): Diese kühne „Kreidezeichnung“ des Brit. Museums, tatsächlich in drei Kreiden auf blaues Papier hingeworfen, zog der Ref. vor Jahren im Schloß zu Bückeburg ans Tageslicht und beschrieb sie zum ersten Male im Verst. Kat. 163 von C. G. Boerner, 1929, Nr. 43; P. & D. Colnaghi & Co. stellten sie 1935 in Brüssel aus (Nr. 494). Trotz der auffallenden Technik scheint sich die Zuschreibung durchgesetzt zu haben.

A. Cuyyp (164 – 173): Die reiche Auswahl repräsentiert den Zeichner Cuyyp in seiner Vielseitigkeit trefflich. Zu den Beischriften wäre zu bemerken, daß bei Bernt 164 – die Ortschaft jenseits der Maas rechts ist *nicht* Dordrecht – die Teyler-Nr. „P* 40“ (nicht Px40) heißen sollte und daß die Berliner Versteigerung (durch Boerner-Graupe) vom 12. Mai 1930, die bei Bernt 170 zitiert wird, zwar anonym durchgeführt, doch als Verst. Czeczowiczka (Wien) bekannt wurde. Dieses stattliche Blatt, wohl eine Landschaft nördlich von Cleve darstellend (s. a. Dattenberg-Doede, Niederrheinansichten holl. Künstler, Düsseldorf 1953, S. 15) gehört zu jenen größeren Blättern Cuyyps, deren Himmel im oberen Drittel nach dem Tode des Künstlers durch Wolken mittels Lavierung „vervollständigt“ wurde.

L. Doomer (nicht Dommer) (181 – 190): Wenn der Autor in die schöne Abbildungsreihe die Kopie Doomers nach R. Savery einbezog (182), hätte sich zur Vervollständigung der Repräsentation des gar nicht einseitigen Zeichners auch der „Kop van een steenbok“ im RPK, Amsterdam (= Henkel 13) einfügen lassen müssen, der als Vorstudie zu einem Gemälde erkannt und obendrein signiert ist. – Zur Beischrift von Bernt 189, „St. Maria im Kapitel“ stellt der Verf. die im Langerhuizen-Katalog verdruckten Maße nur um, anstatt sie nach H. Dattenbergs Angaben (s. „Lit.“) in 240/407 mm zu berichtigen. Diese werden in F. Muthmanns Ausstellungskat. Krefeld 1938, Nr. 45, bestätigt, ebenso hinsichtlich des Vorbesitzers. Doch gehört das Original, mit der Slg. F. Königs zunächst als Leihgabe im Boymans Museum, leider zu je-

ner Gruppe von Zeichnungen, die abgegeben wurden und noch nicht wieder aufgetaucht sind.

G. Dou (191): Man möchte dem Obertext entnehmen, daß W. Bernt das sogar alt-„berühmte“ Mutterbildnis im Louvre (= Lugt 248), das er ohne die „bordure ovale lavée au bistre“ reproduziert, für eine „Nachzeichnung“ hält. Wäre es da nicht konsequent gewesen, den viel freier gezeichneten „Federschneider“ des Museum Fodor (abgeb. z. B. bei Mellaert 57), dessen Zuschreibung durch die Herkunft aus den Slgn. Goll. v. Franckenstein und Verstolk van Soelen gestützt wird, auszuwählen?

K. Dujardin (196): Das Blatt mit den zwei Mauleseln ist eine grau (und grauschwarz) lavierte Kreidezeichnung (gegriffelt), voll bezeichnet und mißt im Hochformat 19,2/14,5 mm. Die Beischrift wäre daraufhin zu berichtigen.

C. Dusart (202): Die Zeichnung ist trotz eindeutiger Beziehung zu der gegenseitigen Radierung (B. 15) in der Ausführung überraschend schwach und bedeutet keine glückliche Vertretung dieses wichtigen Schülers von A. van Ostade, von dem – entgegen der Meinung W. Bernts – zweifellos noch gar manche treffliche Zeichnung unter seines Lehrers Namen geht.

G. v. d. Eeckhout (205–211): Der Autor stellt in aufeinander folgenden Sätzen fest, daß E. „in der Regel“ mit vollem Namen und Jahreszahl bezeichnete, aber „seine Blätter oft schwer zu bestimmen“ sind; das ist widerspruchsvoll. Von den sieben hier reproduzierten Zeichnungen trägt auch nur eine (210) gleichzeitig Signatur und Jahreszahl. Die „Bezeichnung“ von (206) „Abschied der Hagar“, die auch im Verst.-Kat. H. Oppenheimer (1936, Nr. 242) nicht angefochten war, lautet befremdlicherweise „Eechout fe“; ihr dürfte weniger Beweiskraft innewohnen als der engen kompositionellen Verwandtschaft der Zeichnung mit einem Gemälde des E. von 1666 (Hamann, *Marb. Jhb.* VIII/IX, Abb. 21). Die drei unsignierten Beispiele gehören zu einer Gruppe Pinselzeichnungen in Braun, deren bekannteste – in der Albertina – W. R. Valentiner noch 1907 als Ter Borch reproduzierte, 1910 sogar Vermeer zuschrieb (Bode-Valentiner, *Handzeichnungen* ... Nr. 40; bzw. *Monatsh. f. Kstwiss.* Bd. III, S. 12). Heute ist E. fast allgemein als Urheber dieser Blätter anerkannt; doch hätte es der inneren Vollständigkeit gedient, wenn das signierte Selbstporträt E.'s von 1647 (von F. Lugt 1938 zur Rotterdamer Ausstellung unter Nr. 421 geliehen) an Stelle einer unsignierten Zeichnung gewählt worden wäre. 211 ist übrigens mit der Feder entworfen und dem Pinsel weitergeführt, nicht eine „lavierte Pinselmalerei“.

J. Esselens (212): Seit 1931 nicht mehr in der Eremitage (siehe Verst.-Kat. 171 von C. G. Boerner, Nr. 67, Taf. IV). Nach Dattenberg zuletzt Sammlung Vielhaber †, Freiburg.

G. Flink (231): „Jacob segnet Isaac“ trotz der negativen Kritik Hofstede de Groot (Rep. f. *Kstwiss.* Band 50, 1929, S. 144) allgemein anerkannt als Vorstudie für Flinks Gemälde (s. o. auf S. 363). Die durch W. Bernt von M. D. Henkel übernommene irriige Maßangabe ist in 192/182 mm zu berichtigen. – (232) Das „Liebespaar“ im Louvre (= Cat. Lugt. I, 273), noch 1881, „Terburg“ genannt, „rappelle plutôt la

manière de G. Flinck", wie F. Lugt a. a. O. sich ausdrückt. Jedenfalls wäre an seiner Stelle eine signierte Zeichnung Flincks, wie etwa der „Schlafende Junge“ von 1643, den P. Cassirer & Co. 1936 aus der Sammlung Dr. Tietje zur Ausstellung im Amsterdamer Rijksmuseum einsandten (Nr. 175. Aus Slg. Hofstede de Groot), vorzuziehen gewesen. – (233) Die Londoner „Landschaft mit Baum“ von 1642, ein schönes Beispiel seiner Art (= Hind I, Nr. 4); die von W. Bernt genannte „Nr. 27“ bezieht sich auf einen Exhibition Guide von 1914, und seine Notiz zur Technik ist nach Hinds Beschreibung „Pen and sepia . . .“ etc. zu erweitern.

A. de Gelder (243): Von den mehreren Varianten dieser Komposition wird die fast übereinstimmende, nur ein wenig erweiterte Fassung im Louvre (Cat. F. Lugt III, 1226. Pl. LXVII: 189/300 mm) als „copie rappelant la manière de Rembrandt de 1650 environ“ geführt; das von W. Bernt reproduzierte Exemplar, jetzt im RPK Leiden (von F. Lugt a. a. O. als „copie exactement pareille“ gewertet) erwarb der Vorbesitzer 1931 als Arbeit aus der „Rembrandt-Schule“ (im Verst.-Kat. 171 von C. G. Boerner, Nr. 195, wird eine frageweise Zuweisung an Koninck durch M. Dobroklonski erwähnt). Das Vorbild beider dürfte ein verschollenes Rembrandt-Original bzw. die bei Benesch VI, Abb. 1655, No. A 96 b, veröffentlichte Zeichnung (192/288 mm) bei E. Speelmann-London sein, die durch kräftige Lavierung ungleich reicher wirkt als die nur mit der Feder ausgeführten Versionen. Gerade angesichts der Problematik solcher Zeichnungen aus dem Rembrandtkreise wäre zu wünschen, Verlag und Autor möchten sich doch noch entschließen, im zweiten Bande vom größten Zeichner Althollands mindestens ebenso viele sichere Beispiele zu bringen wie sie von seinem Schüler Doomer für den ersten Band ausgewählt wurden.

J. de Gheyn: Das Studienblatt (253) war ein Jahr nach der Vlg. Mensing 1937 nochmals ausgestellt (Kat. P. de Boer, Amsterdam, Juni/Aug. 1938, Nr. 30a, mit Abb.) und befindet sich in der Sammlung von Mr. Chr. P. van Eeghen, Amsterdam.

H. Goltzius: Das gänzliche Fehlen der bemerkenswerten Landschaften des großen Zeichners ist eine der fühlbarsten Abbildungslücken in diesem ersten Band. Das „Liebespaar mit Schildkröte“ (259) gehört zu einer Folge der fünf Sinne; vgl. die Blätter im Mus. Boymans, Rotterdam (Hinweis E. K. J. Reznicek).

J. v. Goyen: Der Landungsplatz (268) der ehem. Slg. C. Gaa zu Mannheim wurde zuletzt öffentlich gezeigt auf der Jubiläumsausstellung des Leipziger Kunstvereins 1937, Nr. 116 und befindet sich noch gegenwärtig in deutschem Privatbesitz.

J. v. d. Haagen (276 – 279): Von den vier unter diesem Namen vereinigten Landschaftsblättern sind nur zwei (278 und 279) als gesichert anzusehen und ohne Einschränkung in das Werkverzeichnis (1932) durch J. K. v. d. Haagen aufgenommen (v. d. H. 84 T und 63 T). Bei Bernt 276 hält J. K. v. d. Haagen die Zuschreibung in Lugts Louvrekat. I/332 für „niet geheel zeker“ (v. d. H. 154 T) und Bernt 277 ist zwar anerkanntermaßen eines der schönsten Blätter der Slg. Dr. A. Welcker † (jetzt RPK Leiden), doch fand es keine Aufnahme im Oeuvrekatalog v. d. Haagen und könnte – worauf D. Hannema im Rotterdamer Ausstellungskatalog 1938, Nr. 289 hinwies – ebenso (oder besser?) dem J. de Bisschop zugeschrieben werden.

D. Helmbreker (286): Das eindringliche Selbstbildnis (?) gelangte wohl bald nach 1912 an Henry Oppenheimer, der es 1929 zur Dutch Exhibition lieh (Nr. 695, 307/201 mm). Der Ref. sah es zuletzt auf der H. Oppenheimer sale bei Christie's 1936, Nr. 251, auf der es durch E. Rosenthal erworben wurde.

M. Hobbema (297) = Haarlem, Cat. Scholten R 37 (nicht 38) wurde auf der Dutch Exhibition 1929, Nr. 703, der absprechenden Kritik Hofstede de Groot's unterworfen (*Rep. f. Kstwiss.* a. a. O., S. 145), die aber schon im Commem. catalogue 1930, p. 232, als kaum überzeugend gewertet wurde. Auch J. Q. v. Regteren Altena tritt (Holl. Meisterzeichnungen d. 17. Jh., 1948, Nr. 52) für die Echtheit ein. Bei (298), der sog. „Bergkirche und Wassermühle zu Deventer“, Coll. Dutuit (Cat. F. Lugt 43), ist wohl nur die Alternative Hobbema/Ruisdael aufgetaucht, die schon im Verst.-Kat. J. d. Vos sen. 1833 zum Ausdruck kam: „By vergelijking heef men reden te gelooven, dat deze Teekeningen No. 4 en 5, gewoonlijk voor J. Ruisdael gehouden, het werk zijn van M. Hobbema . . .“

M. d'Hondecoeter (302): Das Klischee ist an allen vier Seiten so beschnitten, daß z. B. dem Pfau rechts der Schnabel fehlt und unten die Signatur (fast) ausgefallen ist.

G. Honthorst (305 - 307): Wenn W. Bernt schon keine der gut signierten Zeichnungen des Meisters (z. B. in Berlin und Utrecht) wählen wollte, so wäre eine Begründung der Zuschreibung der attraktiven, neuerlich auf Terbrugghen bestimmten Hamburger „Lautenspielerin“ (305) wünschenswert gewesen, da solche fröhlichen Mädchen ja auch auf Gemälden von Zeitgenossen und Nachfolgern Honthorsts wiederkehren. Ebenso wenig vermerkte der Autor, daß sich die Zuweisung der Kompositionszeichnungen (306 und 307) auf klare Beziehungen zu Gemälden Honthorsts der 20er Jahre ehem. in Berlin (Kat. 1931, Nr. 444) bzw. München (Kat. 1901, Nr. 309. Bayer. Staatsgem.slg. Inv. 1312/2291. Ausstg. Utrecht/Antwerpen 1952, Nr. 42 mit Abb. im Kat.) stützt.

J. v. Huysum: Um den Strich, die künstlerische Handschrift des Stillebenzeichners H. zu verdeutlichen, wäre es günstiger gewesen, statt eines der recht großen aquarellierten Stilleben (317, 318) ein kleineres, nur laviertes Beispiel (wie die neuerliche Erwerbung der Hamburger Kunsthalle) zu wählen.

J. Jordaens (322): Der Autor übernahm die ungenaue Deutung der Darstellung als „Christus segnet die Kinder“ vom Cat. Fairfax Murray I (1904), Nr. 238, ebenso die ungenügenden Angaben zur Technik und verzichtete auf die Feststellung der - auch im Katalog der Jordaens-Ausstellung Antwerpen 1905, Nr. 100, nicht aufgeführten - Maße des Originals. Dort war aber bereits die Frage des Themas geklärt: Es handelt sich um Matth. XVIII, 1-5 und nicht um Lucas XVIII, 15-17. Aus Dr. I. R. A. Hulst's Monographie „DeTekeningen van Jakob Jordaens“ (Brüssel 1956, p. 398) ist unter Nr. 188 zu entnehmen, daß J. in dem Blatte auch schwarze Kreide und braunes Lavis verwandte und daß die Größe 185/160 mm beträgt, die Abb. bei W. Bernt also gerade originalgroß ausgefallen ist. - (323): Dieses Skizzenblatt auszuwählen, war trotz seiner vorzüglichen Herkunft gewagt, weil sich der Verf. dabei in Gegensatz zum Spezialisten brachte: Nach d'Hulst (a. a. O. p. 432, Nr. 287) wäre der obere Kopf Kopie aus dem

Brüsseler Gemälde des A. v. Utrecht u. J. Jordaens, Kat. 1957, Nr. 476 (abgeb. bei Fierens-Gevaert 1913, pl. 82) und das Blatt unter die „Replieken en Kopieën naar Jakob Jordaens“ einzureihen. Ferner ist zu notieren, daß diese „Kreidezeichnung“ in zwei Kreiden (schwarz und rot) gefertigt wurde. – (324) Die „Almosenverteilung“ im Brit. Mus. wird nur nach der zufälligen Nummer eines „Exhibition Guide“, d. h. weder mit der Inventar- noch der Hind-Nummer zitiert. Der Verf. hätte sich bei Hind 4 orientieren können, daß der Künstler an wesentlichen Stellen des Blattes Deckfarben verwandte, die – man erkennt es bereits an der Abbildung – den Charakter des Ganzen so bestimmen, daß die alleinige Angabe „Aquarell“ irreführen muß. Auch d’Hulst (a. a. O., p. 344, Nr. 60) notierte „Aquarel en dekverf“; er bestimmte ferner die Darstellung überzeugend als den heiligen Ivo (S. Yves), den Patron der Advokaten, unter einer Klientele von Hilfsbedürftigen (vgl. das Gemälde J.’s in Brüssel, Kat. 1957, Nr. 243, abgeb. z. B. bei Buschmann, J. Jordaens 1905, pl. XXXI und d’Hulst, a. a. O., p. 210, afb. 137). – (328): Eine neuere Erwerbung des Mus. Teyler (noch nicht im Kat. Scholten 1904) dürfte dem Edinburger Exemplar der „Flucht nach Ägypten“ (Ausstg. London 1927, Nr. 625, und 1953, Nr. 262) in mannigfachen Details, zumal in der derben Zeichnung des Tierkopfes, nicht unwesentlich unterlegen sein. Jenes Ex. hat auch den Vorteil des ausgezeichneten Pedigrees (aus den Slgn. B. West und Sir Thomas Lawrence) gegenüber dem Haarlemer Blatt. Ganz abgesehen davon, daß letzteres von d’Hulst (a. a. O. pp. 376/377) ebenso wie ein Ex. in Hamburg (Inv. Nr. 22.062) verworfen und als Kopie „door vremde Hand“ bestimmt ist, erscheint es dem Ref. grundsätzlich nicht richtig, wenn eine solche Zeichnung ohne wissenschaftliche Diskussion zur Repräsentation eines Meisters herangezogen wird, von dem es eine Hundertzahl unbestrittener Zeichnungen gibt.

Ph. Koninck (341 – 346) ist mit sechs Zeichnungen verschiedener Art vertreten, die sämtlich von H. Gerson für echt gehalten wurden (Werkkat. Z. 24, 62, 74, 160, 166, 273). Trotzdem war die Wahl von (342) „Ein Dorf unter Bäumen“ – von H. Gerson (S. 145) als Wiederholung seiner Nr. Z. 64 bestimmt und nach F. Lugt (Louvre-Cat. III, p. 68, zu Nr. 1346) zwischen J. und Ph. K. strittig – unglücklich. Dies um so mehr, als M. D. Henkel keine Bedenken hatte, das Pariser Blatt im Kat. der Amsterdamer Zeichnungen I (1942), S. 89, unter J. Koninck zu nennen. Dazu vermerkte Lugt (a. a. O.): „Le lavis pourrait être d’une autre main.“ Hätte der Verf. dafür etwa die figürliche Kreidezeichnung des Ashmolean Mus. (Annual Report 1954, p. 59), deren rücks. Signatur „P. Ko, 1662“ die einwandfreie Einordnung im Werke K.’s ermöglicht, reproduziert (Phot. Ksthst. Inst. Utrecht; *Abb. 4*), würde mancher Leser, der das Original – etwa von der Leidener Ausstellung 1956, Nr. 146 – kennt, dies besonders begrüßt haben. – Bei (343), der „Flußlandschaft“ der Coll. F. Lugt, über die alles Wissenswerte im Kat. der Orangerie-Ausstg., Paris 1950/51, unter Nr. 135 zusammengefaßt steht, hat der Verf. vergessen, die (sogar doppelte!) rückseitige Bezeichnung anzugeben und sich hinsichtlich der Technik geirrt (nicht „Aquarell“, sondern „plume et lavis de bistre“).

S. Koninck (347): Der Ref. sieht in dem gewählten Beispiel nur nochmals die

Problematik so vieler Zeichnungen aus dem Rembrandtkreis. Zunächst kommt sie schon in Hofstede de Groot's unsicherer Beurteilung als nicht ganz zweifellose Rembrandtzeichnung (H. d. G. 294) zum Ausdruck. 1925 erklärte W. R. Valentiner das Blatt für eine vermutliche Kopie nach einer um 1650 entstandenen verlorenen Rembrandt-Zeichnung (Klass. d. Kst. XXXI, Nr. 200 a), 1934 bestimmte er es wegen motivlicher Beziehungen zu einem Gemälde auf den als Zeichner schwer faßbaren K. (Klass. d. Kst. XXXII, S. XVII-XX). Nun weicht freilich die Komposition des Gemäldes, auf dem Ahasver fast in der Mittelachse stehend und vor einer Öffnung des Raumes ins Freie dargestellt ist, von jener der Zeichnung derartig ab, daß diese keineswegs als Vorstudie des (übrigens gleichfalls nur unbezeichneten) Bildes aufzufassen ist. So kann sich der Ref. hier der Zuschreibung an K. ohne weitere Nachweise nicht anschließen.

Zum Beschluß bittet der Referent nochmals, vorstehende Notizen so aufzunehmen, wie sie entstanden sind: als Bericht und Kommentar nach verantwortlicher Durchsicht und Lektüre einer wichtigen Neuerscheinung.

Eduard Trautscholdt

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Dezember 1958: Aachener Künstlerbund.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. Dezember 1958-Januar 1959: Altenburger Künstler stellen aus. Im Kupferstichkabinett Dezember 1958: Lithographien von Pellegrini.

BERLIN Staatliche Museen. Pergamon-Museum, National-Galerie. Bis Ende April 1959: Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet.

Galerie Springer. Bis Mitte Dezember 1958: Arbeiten von Heinz Trökes.

Galerie Meta Nierendorf. Bis 22. 1. 1959: Ölbilder und Graphik von Karl Hofer.

Galerie Schüler. Bis 24. 12. 1958: Ausstellung westdeutscher und Berliner Maler.

Haus am Waldsee. Bis 14. 12. 1958: Werke von A. von Jawlensky.

Kunstamt Charlottenburg. Bis 18. 12. 1958: Weihnachtsausstellung der Charlottenburger Künstler.

BRAUNSCHWEIG Haus Salve Hospes. 7. 12. 1958-25. 1. 1959: Werke von Christian Rohlf.

DARMSTADT Kunsthalle. Bis 4. 1. 1959: Deutsche Aquarelle u. Zeichnungen seit 1900, zus.gestellt v. Kulturkreis d. dt. Industrie.

DRESDEN Osthalle der Semperegalerie. Dezember 1958-Januar 1959: Ausstellung von der Sowjetunion übergebener Dresdener Kunstschätze.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 31. 12. 1958: Jahresschau Dürener Künstler.

DÜSSELDORF Kunsthalle. Bis 14. 12. 1958: Arbeiten v. Curt Beckmann u. Hannes O. Weber.

Kunstverein. Bis 14. 12. 1958: Arbeiten von Serge Poliakoff.

Studio für neue Graphik. Bis 14. 12. 1958: Marc Chagall. Die Bibel in Farbe.

Buch- und Kunstantiquariat Hans Marcus. Bis Ende Dezember 1958: Graphik von Antoine Watteau.

Galerie Alex Vömel. Dezember 1958: Weihnachtsausstellung.

ESSEN Folkwang-Museum. Bis 14. 12. 1958: Die Brücke, eine Künstlergemeinschaft des Expressionismus 1905/13.

FRANKFURT a. M. Haus Limpurg. Bis 22. 12. 1958: Federzeichnungen von Friedrich Frhr. von Holzhausen.

FREIBERG/Sa. Stadt- und Bergbaumuseum. 7.-31. 12. 1958: Weihnachtsausstellung.

FREIBURG/Br. Kunstverein. Bis 7. 12. 1958: Arbeiten von Auguste Herbin.

GELSENKIRCHEN Städt. Kunstsammlung. Dezember 1958: Jahresschau der Gelsenkirchener Künstler.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. Dezember 1958: Arbeiten der Dresdener Künstlergruppe: Querner, Tröger, Wolff, Krause.

GREIFSWALD Museum der Stadt. Dezember 1958: Graphische Arbeiten von Herbert Sandberg.

HAMBURG Kunsthalle. Bis 11. 1. 1959: Werke v. Wassily Kandinsky u. Gabriele Münter. Museum für Kunst und Gewerbe. Bis 21. 12. 1958: Weihnachtsmesse der Kunsthandwerker und „Altes Spielzeug“.

HAMELN Kunstkreis. Dezember 1958: Weihnachtsmesse.