

mit einer in Deutschland nur zu zahlreich zu belegenden „mittelalterlichen Ver-
neuerung“ zu tun haben.

R. fügt seinen gründlichen Ausführungen im Text einen wenig exakten Katalog bei. Bedauerlich, daß der Verfasser vor den Originalen nicht genügend Zeit fand, eine sorgfältige Bestandsaufnahme zu tätigen. Manche Frage hätte auf diese Weise noch gelöst werden können.

Mit Erscheinen des Buches über die „Glasmalerei des frühen vierzehnten Jahr-
hunderts in Ost-Mittelddeutschland“ hat D. Rentsch einen vielbegrüßten Vorstoß in ein
schwieriges und bisher noch recht unzulänglich behandeltes Gebiet der deutschen
Glasmalereiforschung gewagt. Es bleibt zu hoffen, daß die vorliegenden Ergebnisse
und so zahlreich aufgeworfenen Probleme von den Bearbeitern der in Vorbereitung
befindlichen Bände des CVMA aufgegriffen und vorangetrieben werden.

Gottfried Frenzel

DANIEL PONT, *Barent Fabritius 1624 – 1673*. (=Orbis artium. Utrechtse Kunsthisto-
rische Studien II). Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1958. 183 S., 38 Abb.

Über B. Fabritius lagen bisher nur kleinere Studien vor, Aufsätze von Falck (Tidsskr.
f. Kw. 1925, 74 – Old Master Drawings 1928, 48), Valentiner (Art Bull. 1932, 197)
und Münz (Graph. Künste N. F. Bd. II, 1937, 95). Pont hat nun, die Reihe der vor-
bildlichen Untersuchungen von Schneider, Bauch, Gerson und Lilienfeld über wichti-
ge Meister der Rembrandtschule fortsetzend, eine Monographie über diesen Künstler
geschrieben, dessen Werk als interessante Verbindung von Amsterdamer und Delfter
Stilelementen und als Zeugnis eines individuellen Archaismus schon längst ein-
gehende Würdigung verdiente.

Ponts sorgfältige, eine Fülle von Literatur berücksichtigende, durch Zurückhaltung
und Sachlichkeit ausgezeichnete Arbeit enthält im Hauptteil eine biographische Über-
sicht (S. 1 ff.), Bemerkungen zur Geschichte der B. Fabritius-Forschung (S. 10 ff.), Ana-
lysen der authentischen Gemälde (S. 14 ff.) und Zeichnungen (S. 77 ff.) und eine
zusammenfassende Charakteristik (S. 95 ff.). Es folgt der Oeuvrekatalog (S. 102 ff.).
Das Buch schließt mit einer Liste biographischer Dokumente (S. 134 ff.), dem Ver-
zeichnis der Aufbewahrungsorte der Bilder (S. 141 ff.), verschiedenen Addenda
(S. 143 ff.) und Registern (S. 160 ff.).

Pont verfolgt die Stilentwicklung des Künstlers anhand von vierundvierzig erhalten
gebliebenen Gemälden (über ein verschollenes Bild s. S. 49) von den späten vier-
ziger Jahren bis 1672. Im ganzen kann man seinen Darlegungen zustimmen, was
kleine Einwände und Ergänzungen nicht ausschließt.

Über eine Lehrzeit des Malers bei Rembrandt gibt es keine Urkunden. Sie kann
jedoch aus Stilmerkmalen erschlossen werden. Pont bleibt in dieser Frage zu unent-
schieden, wenn er nur die Möglichkeit zeitweiser Beeinflussung einräumt. Einige
Gründe sprechen für persönlichen Kontakt von B. Fabritius zu Rembrandt. Dabei soll
die rembrandteske Malweise vor allem der fünfziger Jahre gar nicht einmal als ent-
scheidendes Argument angeführt werden. Beweiskräftiger wirken einige Entlehnungen,
die enge Beziehungen zu Rembrandt verraten. Pont hat bereits eine Anzahl von Be-



legen zusammengestellt. Seine Beispiele lassen sich noch ergänzen: Variationen nach Radierungen (z. B. „Merkur und Argus“, 1665, Kassel, Kat. 25, nach Bartsch 188 von 1642 – „Elkana“, 1655, Turin, Kat. 9, nach Bartsch 30 von 1637) berechtigen noch nicht zur Annahme der Lehrzeit. Aufschlußreicher für unser Problem sind aber zahlreiche Übernahmen aus Rembrandt-Gemälden der zweiten Hälfte der vierziger Jahre (z. B. „Selbstbildnis“, 1650, Frankfurt/M., Kat. 31, nach Typen wie Bredius 36 – „Anbetung der Hirten“, London, Kat. 15, nach Bredius 574/75 – „Beschneidung“, Woburn Green, Slg. Palmer, Kat. 14, nach dem verschollenen Gemälde von 1646 für den Prinzen von Oranien – „Hl. Familie“, früher Berlin, Kunsthdg. Benedict, Kat. 21, nach Motiven von Bredius 563).

Der Stil einiger Zeichnungen des Künstlers ist ebenfalls von Rembrandts Vorbild des gleichen Zeitabschnitts abhängig: Das „Mädchen mit Ente im Fenster“ (Schweizer Privatbesitz, Kat. Z. 9) erinnert trotz überladener Technik an Benesch 745 („Straßenmusikanten“, Amsterdam, Slg. van Eeghen). Die Rotterdamer „Anbetung der Hirten“ (Kat. Z. 3) und der „Satyr beim Bauern“ (Chicago, Kat. Z. 7, Benesch A 31, von Pont um 1652/62 viel zu spät datiert) gehen etwa von Werken Rembrandts wie Benesch 596, 589, 584, 659, aus.

Die wichtigsten Stützen der Hypothese der Rembrandtlehrzeit bieten sich jedoch in Entlehnungen aus Zeichnungen des Meisters an. Diese waren nur einem Schüler möglich, der Zugang zu den Mappen in Rembrandts Atelier hatte. Nach Ponts Feststellung ist z. B. die rechte Gruppe der Frankfurter „Namensgebung Joh. d. Täufers“ (Kat. 13) auf die Münchener Zeichnung Benesch 405 („Saskia im Krankenbett“) zurückzuführen. Besonders interessant ist der Zusammenhang zwischen der linken Pharisäerfigur des Amsterdamer Bildes von 1663 (Kat. 19) und einer Studie auf Rembrandts Berliner Skizzenblatt zur „Täuferpredigt“ (Benesch 141). Hier noch einige Ergänzungen: Das Josephsmotiv der schon genannten „Hl. Familie“ (Kat. 21) entstammt der gleichthematischen Zeichnung in London (Benesch 519). Die Gestalt Abrahams der neuentdeckten „Verstoßung der Hagar“ (1658, New York, Slg. Sperling, Kat. 4) ist von der Zeichnung in Camden (Benesch 504) abzuleiten, die zwar von Bol herrührt, aber in der Rembrandtwerkstatt Beachtung gefunden hat (vgl. Hamann, Hagars Abschied, *Marb. Jb. f. Kw.* 8/9, 1936, S. 553). „Elia und die Witwe von Sarepta“ (früher Museum Gent, Kat. 10) halte ich für eine thematische und motivische Variante der Berliner „Ruth- und Boas“-Darstellung (Benesch 162). Schließlich möchte ich eine losere Beziehung zwischen der „Himmelfahrt Mariae“ (1662, früher Prag, Slg. Novak, Kat. 24) und dem Münchener Blatt Benesch 864 annehmen.

Mit Zurückhaltung kann auch folgende Beobachtung Ponts in unserem Sinn gedeutet werden: Die bei Hamann noch fehlende „Hagarverstoßung“ in Schweizer Privatbesitz (Kat. 5) verarbeitet Anregungen aus einem Gemälde von Guercino (Hamann, a. a. O., Abb. 44). B. Fabritius könnte, ebenso wie Flink (Gemälde in Berlin, Kat. 1931, 815, Hamann, Abb. 45) und Victors (Gemälde der Verst. Bondi, Hamann, a. a. O., Abb. 43) eine Reproduktion der Vorlage in Rembrandts Werkstatt kennengelernt haben.

Man darf also die Frage nach der Rembrandtlehrzeit des Künstlers entschiedener bejahen, als es bei Pont geschieht. Trotz der Aufhellung der Palette in den fünfziger und sechziger Jahren wirkt bei B. Fabritius in Beleuchtung und Schattenbildung immer das Rembrandterlebnis nach.

Ein wichtiges Problem, das einmal grundsätzlich behandelt werden müßte, schneidet Pont an, wenn er den Einfluß verschiedener Rembrandtschüler auf B. Fabritius untersucht. Gewisse Eeckhoutteindrücke sind nicht zu bestreiten. So läßt sich der Hartford „Satyr beim Bauern“ (Kat. 26) mit Eeckhouts gleichthematischem Bild von 1653, früher bei Rosenthal in Berlin, in einigen Punkten vergleichen. Zutreffend ist auch die Vermutung, daß für die Simeongruppe des Kopenhagener Gemäldes von 1668 (Kat. 16) eine Zeichnung (früher Sammlung Koenigs, Benesch 511) verwendet wurde, die schon von Valentiner als Entwurf für Eeckhouts Berliner Gemälde (Beschr. Verz. d. Gem. i. KFM u. DM, Berlin 1931, p. 147, Nr. 820) erkannt wurde.

Ähnliche Berührungen lassen sich mit N. Maes (Farbenskala) und E. Bourse (vgl. S. 36) feststellen. Bedeutendere und nachhaltigere Impulse hat C. Fabritius seinem Bruder vermittelt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß B. Fabritius auch bei ihm Unterricht genossen hat. Pont beurteilt den „Unbarmherzigen Dienstknecht“ der Wallace Coll. (Kat. C 8) als ein von C. Fabritius korrigiertes Werk unseres Meisters. Die Hypothese ist ansprechend. In jedem Fall sind Gemälde wie „Elkana“ (1655, Turin, Kat. 9), „Selbstbildnis als Hirte“ (Wien, Kat. 34) und der erst kürzlich bekanntgewordene „Hirte mit Flöte und Ring“ (1660, Woburn Green, Slg. Palmer, Add. 8) in Vortrag und Auffassung ohne das Vorbild von C. Fabritius undenkbar.

In der Mitte der sechziger Jahre glaubt Pont einen kurzen Einfluß von G. W. Hoist (gest. 1652) beobachten zu können. Seiner Meinung nach greift B. Fabritius in den Gemälden in Arras (1664, Kat. 1) und in der früh. Slg. Habich-Kassel (1666, zuletzt auf der Verst. Christie, 10. 12. 1954, 110!) auf Darstellungen „Abrahams mit den Engeln“ dieses Schülers der dreißiger Jahre zurück. Beide Fassungen zeichnen sich durch das bei Rembrandt nicht ausgebildete Motiv des stehenden Abraham mit demütig gekreuzten Armen oder gefalteten Händen aus. Pont bezieht sich vor allem auf ein im Typ verwandtes Gemälde der Slg. Mathiesen in Eidsvold, dessen Zuweisung in die Richtung Horsts mir jedoch kaum gerechtfertigt scheint. Meiner Meinung nach ist der Kopf Abrahams ähnlich wie beim „Bileam“ von 1672 (Paris, Verst. Schloß, 1949, 19, Kat. 8) gehalten, während ich Sarah mit einer Frau im Hintergrund des Genrebildes „Besuch beim Doktor“ (1672, Aufenthalt unbekannt, Kat. 31) vergleichen möchte. Landschaft und Bäume sind im Sinne des Bildes in Arras gegeben, so daß ich beim Gemälde in Eidsvold eher an das Werk eines Fabritiusnachahmers als eines Horstnachfolgers denken möchte. Das Motiv der Unterwürfigkeit wird B. Fabritius selbst erfunden haben. Für die Komposition mit stehendem Abraham hat Pont bereits auf Eeckhouts Gemälde von 1656 (früher Slg. Schidloffsky-Leningrad) und auf das Bild in Kassel (Kat. 1958, 260a: zweifelhaft) hingewiesen. Die Wurzel dieses Bildgedankens würde ich in einem Gemälde von Lastman suchen, das in der Reproduktion von J. van Somer (K. Freise: P. Lastman, 1911, Kat. Nr. 6) überliefert wird.

Kennzeichnend für B. Fabritius ist die Neigung, altertümliche Vorbilder zu verarbeiten. Pont hat reiches Material in dieser Hinsicht beigebracht (Entlehnungen nach Dürer, D. Vellert, Heemskerck, Stradanus, Tintoretto, Lastman u. a.). Es wäre zu ergänzen, daß für die linke Hälfte der „Namensgebung“ im Städel (Kat. 13) wohl der Dürer-Meisterstich von Goltzius (1594) Verwendung gefunden hat, während für die langgestreckten Figuren Anregungen aus Stichen in der Art der Sadlerschen Beschneidung nach M. de Vos (1587) zu vermuten wären. Diesen archaisierenden Tendenzen, die sich auch in der mittelalterlichen Auffassung der „Hl. Familie“ (früher Kunsthdlg. Benedict-Berlin) mit ihrer symbolischen Farbgebung äußern, entspricht, vor allem nach 1660, ein Manierismus als individueller Sonderstil innerhalb des holländischen Klassizismus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Es folgen Anmerkungen zu einigen Gemälden: 1. Überzeugend die Zuschreibung der „Hagarverstoßung“ in San Francisco (Kat. 3, ex coll. Earl of Denbigh), die von Bode Rembrandt, von Bangel und Hamann Eeckhout gegeben wurde. Die Beziehungen zum „Josephsverkauf“ der Slg. van Gelder-Uccle (Kat. 6) sind schlagend. 2. Der „Matthäus“ (Rest einer Apostelserie?) der Slg. van Aalst-Hoevelaken (1656, Kat. 14) geht vielleicht auf eine verschollene Rembrandtzeichnung zurück, die als Vorstufe des Louvrebildes Br. 614 von 1661 gelten dürfte und die sich auch in Eeckhouts gleichthematischem Gemälde von 1670 (früher Slg. Hofstede de Groot) spiegelt. 3. Ponts Beurteilung des Münchener Herrenporträts (Kat. 33) halte ich für fraglich. Verf. folgt hier Schmidt-Degener (Oud Holland 1912, 189 ff.), Valentiner (a. a. O., 235) und Schuurman (C. Fabritius, 32), die das Exemplar B. Fabritius geben. Ich sehe hier ein Selbstbildnis von C. Fabritius. Das Werk ist verwandten Stücken (Wiener „Hirte“, Kat. 34 – „Mars“, Kat. 35) weit überlegen. Auch die Signatur deutet auf Carel, so daß mir die Meinung von Heppner (Pantheon 1935, 263) und die Angaben in den Katalogen der Rotterdamer Vermeer-Ausstellung 1935, 28, und der Münchener Galerie 1930, 2080, berechtigt erscheinen. Auch Goldscheider (Fünfhundert Selbstporträts, Wien 1936, 217) vertritt diese Meinung. 4. Es wäre zu prüfen, ob es sich bei der am Tisch sitzenden Figur neben Hannah auf der Kopenhagener „Darstellung Christi im Tempel“ (1668, Kat. 16) um ein Assistenz-Selbstbildnis des Künstlers handeln könnte.

Nachdem Pont die Stilentwicklung bei B. Fabritius geklärt hat, sind verschiedene Oeuvre-Korrekturen notwendig geworden: Erstens ist es nicht mehr möglich, ihm verschiedene (vom Verf. übrigens nicht bearbeitete) Gemälde im Stil der fünfziger Jahre zuzuschreiben, Arbeiten wie die „Verspottung Christi“ (1929 bei J. Hageraats, Den Haag), die „Heilige Familie“ der Slg. Büschhammer-Arnhem, die „Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel“ (1935 in der Slg. van Welie, Den Haag), die „Ruhe auf der Flucht“ (Leningrad, ex coll. Semenov) oder „Rebekka und Elieser“, früher bei Hoogendijk-Amsterdam. Aus der Liste der Streichungen seien nur diejenigen Stücke ausgewählt, die bisher ernsthaft für B. Fabritius beansprucht wurden: „Elia im Hause der Witwe“, Kopenhagen (Kat. b 3), läßt sich nur schwer in das Gesamtwerk einordnen. Wenn echt, käme wohl der Anfang der fünfziger Jahre als Entstehungszeit in Frage. Doch stammt das Bild

eher von der gleichen Hand wie das „Tischgebet“ in Bridgewaterhouse. Ergänzend wäre auf ein sehr verwandtes Gemälde der „Witwe von Sarepta“ (Verst. Muller, Amsterdam 31. 5. 1949, 25) hinzuweisen, bei dem Valentiner (Art Bull. 1939, 295) an unsern Künstler gedacht hat. Die Eliasfigur dieser Arbeit dürfte auf eine Studie Rembrands in der Art von Bredius 269 (Berlin) zurückgehen. Stilähnlich wirkt auch die „Anbetung der Hirten“ der Slg. Katz-Dieren (Kat. b 6), Pont vermutet hier ein Werk von N. Maes. Ich sehe in den Köpfen und im Kindertyp sichere Übereinkunft mit der „Darstellung Christi im Tempel“ (1651 oder 1655?) von A. van Dijck (Verst. Amsterdam 1935). Der Kopf Josephs ist nach dem gleichen Modell gemalt wie Bredius 267 von 1652. Maria läßt sich gut mit der Witwe von Sarepta in Kopenhagen vergleichen, so daß möglicherweise ebenerwähnter Künstler als Autor in Frage käme. An dieser Stelle muß auch der von Pont nicht genannte „Cincinnati“ der Slg. Scheuffelen-Oberlenningen aufgeführt werden. Vielleicht gehören auch Kat. C 6 („Frau, ein Kind lachend“ – Darmstadt) und das „Opfer Manoahs“ (ehem. Slg. v. Gerhardt-Budapest; s. S. 133) in diese Gruppe.

Bei Kat. b 7 („Darstellung Christi im Tempel“ – Darmstadt) handelt es sich um ein Werk von C. van Savoy. Ich habe neuerdings einen Entwurf aus der Slg. Koch-London veröffentlicht (Nachträge zum Rembrandtjahr 1956, in: Wiss. Zschr. d. Humboldt- Univ. zu Berlin, Gesellschafts- u. sprachwiss. Reihe 2, VII, 1957/58, Abb. 108). „Ruth und Naomi“ (Oxford, Kat. b 4; Entwurf in der Bremer Kunsthalle als Eckhout) wird von Pont W. Drost zugeteilt. Die Richtigkeit dieser Zuschreibung, die vom Verf. noch begründet werden soll, ist nicht ausgeschlossen.

Der „Kindersegen“ in London (Kat. b 9), für dessen Zuweisung an B. Fabritius sich Münz eingesetzt hat, wird für ein Frühwerk von N. Maes gehalten. Von der Farbigkeit her und auf Grund der Londoner gleichthematischen Zeichnung muß dieser Einschätzung zugestimmt werden.

In Kat. b 11, „Rückkehr des verlorenen Sohnes“, 1937 in der Slg. Katz-Eindhoven, von Pont zum Werk der B. Fabritius-Nachfolge erklärt, dürfte man eher die Hand von G. W. Horst erkennen (vgl. dessen Berliner „Milde Scipios“ und die Stockholmer „Versöhnung Jakobs und Esaus“, 1641). Bei Kat. b 12 („Ehebrecherin“, Minneapolis, Slg. Walker) folgt Pont Valentiners neuerlicher Umschreibung auf Rembrandt. Ich sehe hier eine Arbeit von Titus (s. „Nachträge zum Rembrandtjahr“, S. 238). Verwandt ist der „Zwölfjährige Jesus“ der Hamburger Kunsthalle (s. S. 133), m. E. ebenfalls ein Werk des Titus, aber unter Eckhout-Einfluß.

Weiterhin ist es nicht mehr möglich, B. Fabritius für eine Anzahl bei Pont z. T. nicht besprochener Farbkopien oder -varianten nach Rembrandt-Zeichnungen oder vom Meister korrigierten Blättern verantwortlich zu machen. Diese Stücke müssen, soweit sich nicht andere Urheber ermitteln lassen, in Zukunft als anonyme Schulwerke gehen: Z. B. „Tobias und der Engel“, Berlin, nach Benesch 908 (Louvre), „Vertumnus und Pomona“, Stockholm, Slg. Malmgren, nach Benesch 553 (Slg. van Regteren Altena), „Elia und die Witwe“ (Verst. Brüssel, 15. 3. 1926, 37, als Rembrandt), nach Benesch 1027 (New York, Slg. Somary, Kopie nach Rembrandt),

„Tobias und der Engel“, Glasgow, nach Valentiner 238 (Wien), „David und Abigael“, (ehem. Luzern, Slg. Kitzinger), nach Benesch 1013 (London, Slg. Koch).

Leider behandelt Verf. einige problematische Gemälde im Verzeichnis C allzu summarisch. Gerade diese Arbeiten sind aber für die Aufhellung der Frühzeit des Künstlers besonders wichtig.

Bei Kat. C 1 („Begrüßung der Rebekka“, Brüssel, Slg. Delmonte) verdient Ponts Auffassung des Bildes als Kollektivwerk mehrerer Schüler mit Korrekturen Rembrandts ernsthafte Beachtung. Pont denkt an Maes, B. Fabritius und Drost, als dessen Selbstbildnis der Kameltreiber identifiziert wird. Valentiner sah hier ein Selbstporträt von B. Fabritius. Es wäre zu prüfen, ob hier nicht eine Selbstdarstellung von Hoogstraaten vorliegt (vgl. Zeichnung in München, Oud Holland 1926, 210), dessen Frühstil mit dem von B. Fabritius leicht zu verwechseln ist (s. „Selbstbildnis“, ehem. Slg. Raczynski-Rogalin: „Nachträge zum Rembrandtjahr“, Abb. 41). Bei Kat. C 2 („Der blinde Tobias und sein Weib“, Innsbruck) schwankt Verf. zwischen Carel, Barent und Johannis Fabritius. M. E. ist das Gemälde als Werk des Barent unter starkem Einfluß Carels denkbar. Beim „Barmherzigen Samariter“ der Slg. Porgès (Kat. C 3) hält Pont die Zuschreibung an Barent bei einer Datierung gegen 1650 für möglich. Die Berliner Zeichnung (Benesch 945), von der das Gemälde abhängt, läßt sich aber nicht so früh ansetzen, so daß auch dieses Bild eher zu den anonymen Leistungen der Schule gerechnet werden muß.

Die Ausführungen über den „Samariter“ im Louvre (Kat. C 4), der zur Zeit in der Forschung häufig diskutiert wird, hätte man sich ausführlicher gewünscht; Pont hält N. Maes für den Maler. Die Zeichnung in Chicago (Musées de France 1949, 127; „Nachträge zum Rembrandtjahr“, Abb. 58) läßt er unberücksichtigt; sie kann auch kaum mit dem Zeichenstil von B. Fabritius vereinbart werden.

Überraschend sind besonders zwei Abschreibungen: Das „Mädchen mit Ente im Fenster“ (New York, Kunsthandlung Wildenstein, Kat. C 5), als dessen Entwurf das Blatt in Schweizer Privatbesitz betrachtet wurde (Kat. Z. 9), gilt bei Pont als Kopie nach einem Gemälde unseres Meisters oder als Bild von unbekannter Hand nach der Fabritius-Zeichnung, Ponts Hauptargument: die Malweise sei gekonnter als die des ersten datierten Stückes („Selbstbildnis“, 1650, Städel, Kat. 31). Ich halte Valentiners Datierung um 1645 für korrekt. Es dürfte sich um eines der frühesten Werke des Künstlers handeln. Der Schüler schließt sich dem Lehrer besonders eng an. So erklärt sich der rembrandteske Vortrag, während B. Fabritius um 1650 den Übergang zum eigenen Stil versucht.

Abwartend wird man sich bei der negativen Bewertung des „Abschieds Benjamins“ (Mauritshuis, Kat. b 2) verhalten. Pont plädiert für Renesse als Urheber, von dem auch die entsprechende Haarlemer Zeichnung (Benesch 856) herrühren soll, obwohl keine Übereinstimmung mit gesicherten Blättern dieses Schülers besteht. Im Stil sehe ich auch keine Vergleichbarkeit mit Renesses „Satyr beim Bauern“ (1653) in Warschau. Allenfalls lassen sich Ähnlichkeiten in den Kopftypen mit seiner Radierung

des „Josephsverkaufs“ beobachten. Es sei zugegeben, daß die Malweise des Haager Bildes in ihrer Kleinteiligkeit und Sorgsamkeit für B. Fabritius etwas befremdend wirkt. Andererseits erinnern die Proportionen an seine langen Figuren. Vielleicht ist der Hinweis nicht unwichtig, daß der Kopftyp Benjamins an Bol gemahnt (s. den sitzenden Engel des Kopenhagener Bildes von 1644). Stilanklänge finde ich beim „Gideonopfer“ (früher Slg. Auspitz) und bei der „Abreise des verlorenen Sohnes“ der Slg. Palmer (Abb.: Valentiner, Art Quarterly 1957, 64).

Der Bestand an Zeichnungen ist mit neun Blatt nur gering. Pont hat im wesentlichen das bereits diskutierte Material kritisch geprüft. Unser Interesse gilt daher den beiden Neufunden, unter denen die 1665 datierte Darstellung der Engel bei Abraham (Leiden, Kupferstichkabinett der Universität, ex coll. Welcker, Kat. Z. 1) hervorragt. Außer der Signatur sprechen Beziehungen zu den Gemälden in Arras und in der ehem. Slg. Habich-Kassel (Kat. 1 u. 2) für die Autorenschaft von B. Fabritius. Stilistisch würde man das maniert gezeichnete Blatt nicht mit den bekannten Arbeiten des Künstlers vereinen.

In Kat. Z. 7 („Satyr beim Bauern“ – Chicago) übernahm Pont eine Zuschreibung von S. J. Gudlaugsson, die sich aufgrund von Vergleichbarkeiten zum gleichthematichen Blatt in Rotterdam (Kat. Z. 6) als zutreffend herausstellt. Ich habe schon erwähnt, daß ich die sehr rembrandthafte Arbeit Z. 7 um 1647 datiere. Aus der gleichen Zeit stammt die „Anbetung der Hirten“ in Rotterdam (Kat. Z. 3), die, abgesehen von der starken Lavierung, das gleiche Linienbild aufweist wie die Zeichnung in Chicago.

Ich schließe hier gleich von Pont übersehene Zeichnungen an: Eine „Anbetung der Könige“ (bei Dr. Beets als Rembrandt?) ist den beiden letzten Blättern stilverwandt. In ihr wird der kleinteilige Zeichenstil von Rembrandts Turiner „Anbetung“ (Benesch 522) nachgeahmt. Aus der gleichen Vorlage sind die Rückenfigur des Königs, Maria (jetzt ohne Mantel) und Joseph (mit abgewandelter Kopfhaltung) übernommen. Der Hintergrund enthält ähnlich reiche Schraffuren wie das Chicagoer Exemplar, an das auch die lebendigen Gesichter und der Kindertyp gemahnen. Gerüste und kurvige Striche erinnern an die Rotterdamer „Anbetung“.

Um 1660 dürfte ein Herrenbildnis (schwarze und rote Kreide, 210:186 mm), die B. F. signierte Zeichnung der ehem. Slg. Oppenheimer, entstanden sein. Bei Bernt (Die niederl. Zeichner des 17. Jh., 1957, 86) wurde das Blatt als Werk von F. Bol reproduziert. E. Trautsholdt hat in seiner Rezension dieses Werkes (Kunstchr. 1958, Heft 2, S. 5) bereits vermutungsweise den Namen des B. Fabritius ausgesprochen. Der Vortrag weicht durchaus von Bols Zeichenweise ab. Ich sehe in den Motiven des Hutes mit Fransen, im Schultuch und in der großflächigen Gewandbildung Beziehungen zum neuaufgetauchten „Hirtenbild“ der Slg. Palmer, Woburn Green (Add. 8). Stilistisch erinnert die Weimarer „Ausruhende Magd“ (Hofstede de Groot, Die Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem 1906, Nr. 526) in einigen Zügen, vor allem den aus unsystematischen Strichen zusammengesetzten schweren Schatten, an die eben besprochene Zeichnung. Doch sei dieser Hinweis mit Zurückhaltung gegeben.

Das gleiche gilt für Heranziehung von Benesch A 47 („Sitzende Frau“, Paris Bibl. Nat.), die sich mit dem Darmstädter „Selbstbildnis“ (Kat. Z. 8) vergleichen ließe.

Bei den Zeichnungen wäre eine Auseinandersetzung mit der problematischen Louvredarstellung der „Namensgebung Joh. d. Täufers“ (Benesch 1007) und mit den bei F. Lugt, Inv. Gen. III, Nr. 1275, zusammengestellten Arbeiten empfehlenswert gewesen.

Noch ein Wort zu den von Pont für B. Fabritius abgelehnten Zeichnungen: Der von Rosenberg (Old Master Drawings 1936, 67) veröffentlichte „Gang nach Emmaus“ (Konstanz) könnte eine Zeichnung von Renesse sein (vgl. mit „Juda und Thamar“, Teylermuseum: als Ph. Koninck). Bei den unechten Blättern wäre noch eine Zeichnung in der Crocker Art Gall., Sacramento, zu erwähnen („Vertumnus und Pomona“, lav. Federz., 142: 115 mm), die von H. Schneider B. Fabritius zugeschrieben wurde, aber ein Entwurf für Flincks Gemälde der Slg. Potocki-Paris ist.

Abschließend seien noch einige Gemälde genannt, die nicht eigenhändig zu sein brauchen. Sie hätten jedoch im Rahmen einer B. Fabritius-Monographie behandelt werden müssen: 1. „Darstellung im Tempel“ (Holz 36:31 cm), 1928 bei Katz-Dieren als Eeckhout (vgl. „Cimon und Pera“, fr. in Osloer Privatbes., Kat. 29). 2. „Ruhe auf der Flucht“ (Holz 13:20 inches), Kapstadt, Museum, Kat. 1913, 48 als Rembrandtschule. 3. „Arbeiter im Weinberg“ (Leinwand 59:81 cm), Kapstadt, Slg. Lycett-Green (Bode, Rep. f. Kw. 1926, 252: Vermeer). 4. „Beweinung Christi“, Sarasota (1650?, Bredius 582). 5. „Hirtenpaar“, engl. Privatbes. (nach Motiven aus B. 188, auch Lyss, Kheil und Amorosi zugeschrieben). 6. „Junger Bogenschütze“ (Leinwand 31:27 inches), London, W. E. Duits. 7. „Bildnis eines jungen Mannes“, Warschau, Kat. „Rembrandt i jego krag“ 1956, 69 m. Abb. (19. Jh. oder Rembrandtschule?) Vgl. die im Kat. genannten Schulbilder bei J. Hageraats, Den Haag 1929, und in der Slg. Kaminski, Bergen 1943, sowie das Wiener „Selbstbildnis“ (Kat. 34) und das „Hirtenporträt“ (1660) der Slg. Palmer (Add. 8). 8. „Hagerer Mann mit Barett“, Schwerin, (Habich: B. Fabritius; Bode, HdG. und Schweriner Kat. d. Niederländer 1951, 44: Bol).

Werner Sumowski

TOTENTAFEL

HUGO EBERHARDT †

Am 8. April 1959 verstarb Professor Dr.-Ing. E. h. Hugo Eberhardt kurz vor Vollen-
dung seines 85. Lebensjahres. Obwohl er Außenseiter war, hatte er sich durch die
Gründung und Leitung des Deutschen Ledermuseums in Museumskreisen der In-
und Auslandes einen bedeutsamen Namen geschaffen.

Nach seinem Studium an der Technischen Hochschule in Stuttgart hatte er sich
zunächst ganz der Architektur zugewandt, wenn er auch als Technischer Leiter der
Ausgrabungen des Asklepios-Heiligtums auf der Insel Kos schon früh mit der Archäo-
logie und damit der Kunstgeschichte in Berührung kam. 1908 wurde er durch den
Großherzog Ernst Ludwig von Hessen zum Leiter der Offenbacher Werkkunstschule
berufen und damit auf das engste mit der Darmstädter Künstlerkolonie verbunden.