

zugleich die heraldischen *émaux* des französischen Königswappens. Wir brauchen nicht diese Bestätigung, um zu der Einsicht zurückzukommen, von der wir ausgegangen sind: daß die französische Buchmalerei in den Jahrhunderten, welche die Ausstellung umfaßt, eine wahrhaft königliche Kunst gewesen ist.

Carl Nordenfalk

P. S. Da das Condé-Museum zu Chantilly seinen Statuten nach keine Handschriften ausleihen durfte, hat der Konservator dieser Sammlung, Prinz Raoul de Broglie, pünktlich eine Sonderausstellung der Miniaturenschätze seiner Sammlung veranstaltet. Sie wird bis zum Herbst dauern. Die große Pariser Ausstellung schließt in der jetzigen Form Ende Juni, doch wird der größte Teil der Handschriften noch bis Oktober ausgestellt bleiben.

DIE REMBRANDTAUSSTELLUNG IN WARSCHAU

(Mit 4 Abbildungen)

Als zweite der großen Veranstaltungen zur Feier des Rembrandtjahres erschien die Ausstellung „Rembrandt und sein Kreis“ im Nationalmuseum zu Warschau. Ihre Organisation war das Verdienst von Prof. Stanislaw Lorentz, der bei der Lösung der schwierigen und verantwortungsvollen Aufgabe die Mitarbeit der Professoren Julius Starzynski und Michal Walicki genoß. Die Ausstellung war ebenso sehr dem Schülerkreis des Meisters gewidmet wie Rembrandt selbst. Jeder, der sich mit dem Gebiete beschäftigt hat, weiß, wie schwierige Fragen darin der Lösung harren. Daß die polnischen Kunsthistoriker die Aufgabe überaus ernst genommen haben, wird durch die beiden Bände des Kataloges bewiesen, von denen der eine den Gemälden (bearbeitet von Dr. Jan Bialostocki und Mgr. Janina Michalkowa), der andere den Zeichnungen und Radierungen (bearbeitet von Frau Prof. Stanislawina Sawicka und Kustos Maria Mrozinska) gewidmet ist. Mit Umsicht und Vorsicht wurden die Benennungen und Zuschreibungen erörtert, ausführlich durch Literaturhinweise belegt. Besonderes Lob muß auch der Präsentierung der Ausstellung gezollt werden. Nicht nur, daß sie ein würdiges und eindrucksvolles Ganzes ergab, sondern sie war auch so organisch aufgebaut, daß sich wechselseitig erhellende Kunstwerke einander nahe placierte wurden. So kam manche Meinung der Bearbeiter, die man im Katalog noch nicht so deutlich auszusprechen wagte, als ansprechende Suggestion in der Gruppierung der Kunstwerke zum Ausdruck.

Polen spielte in der Geschichte des Sammelns holländischer Kunst eine große Rolle. Wie reich die Schätze an Werken Rembrandts und seiner Schule, die das Land einst besaß, sind, erhellt dem Besucher, wenn er den Raum mit Photographien der einst in Polen befindlichen Gemälde betritt, unter denen der herrliche „Polnische Reiter“ der Frick Collection an erster Stelle steht. Dieser Raum wirkte auf die erstaunlich große Menge der Besucher, die durch die Ausstellung flutete, als ein Memento ihrer nationalen Vergangenheit. Von großem pädagogischen Wert war auch

ein Ruheraum mit Photographien von Rembrandts malerischen Hauptwerken. Der Erfolg der Ausstellung war so ein eminent pädagogischer, zugleich war sie aber auch eine der wertvollsten, die der wissenschaftlichen Erkenntnis geboten wurden. Die Erfahrungen, die sie uns für die Kenntnis der Rembrandtschule lieferte, sind unschätzbar, und man staunt, wie viele Kostbarkeiten und Überraschungen auf diesem Gebiet Polen noch heute besitzt.

Die Gruppe der Werke Rembrandts war klein, aber eindrucksvoll. An Qualität überragte alles andere die herrliche „Landschaft mit dem barmherzigen Samariter“ von 1638 aus der Sammlung Czartoryski in Krakau. Dieses Gemälde ist von einzigartiger Schönheit und wunderbarer Erhaltung, vollkommenes Beispiel für die Größe und Erhabenheit der Phantasie, die Rembrandt in seinen Landschaften dokumentierte. Die Allee rechts, durch die der Samariter mit dem Verwundeten zieht, in der die Indifferenz der Mitmenschen in einem Jäger, der seine Büchse auf einen friedlichen Vogel anlegt, und in einem Paar gefühllos gaffender Spaziergänger zum Ausdruck kommt, liegt wie das Dunkel eines Kirchenschiffes der blitzartig erhellten Landschaft mit der Flußniederung in der linken Bildhälfte gegenüber. Dem Betrachter offenbaren sich in dieser Weite minutiöse Details von Hirten, weidendem Vieh, Fischern, Reisewagen (ähnlich wie auf der Münchner Zeichnung Ben. 469), an mikroskopischer Exaktheit einer Tafel von Van Eyck nicht nachstehend. Doch verschwinden sie in den grünen und blaßgoldenen Lichtströmen, die diesen Kessel durchfluten und eindrucksvoll durch das drohende Dunkel der fernen Berge und des Gewitterhimmels überragt werden. Es ist der Geist der Werke des Hercules Seghers, der hier seine Fortsetzung findet, mit einer graphischen Intensität vorgetragen, die unmittelbar an die Werke der Meister der Donauschule anzuknüpfen scheint. Die Waldpartie ist von einer mikrokosmischen Belebtheit, wie sie vor Rembrandt nur noch Altdorfer erreicht hat.

Aus dem Besitz des Warschauer Nationalmuseums wurde das Herrenbildnis von 1634 (Bredius 195) mit der Identifizierung auf Maerten Day gezeigt, eine Identifizierung, die nicht völlig überzeugt, wenngleich sie im Bereich der Möglichkeit liegt. Es ist ein typisches Werk aus Rembrandts großer Erfolgszeit als Bildnismaler der Amsterdamer Gesellschaft, in dem sich der Meister durch die Magie der Lichtbehandlung über den vornehmen Naturalismus dieses soziologisch bedingten Genres emporhebt. Das Bild ist von vorzüglicher Erhaltung, meisterhaft in der Behandlung des Stofflichen, das doch durch den Ausdruck von Charakter und Seele dominiert wird. Die eben erfolgte Röntgenuntersuchung hat ergeben, daß Rembrandt das Gemälde ursprünglich ohne Kopfbedeckung angelegt hatte – ein häufiger Vorgang in Rembrandts zeichnerischem, graphischem und malerischem Werk, wo er gerne die Prominenz von Personen durch die Silhouette einer Kopfbedeckung gesteigert hat. Ferner erschien aus dem Besitz des Museums das „Selbstportrait“ im Rund (dG. 379), das auch als Kopie ansprach und Bredius nicht in seinen Band aufgenommen hat. Die Malweise der kleinen Tafel (das Kreisformat, dem frühen Hals geläufig, kommt bei Rembrandt sonst nirgends vor) hat sehr viel von der Struktur der

frühesten Werke Rembrandts aus den Jahren 1626 bis 1628; die Zeichenweise mit dem Pinselstiel entspricht gleichfalls den Frühwerken. Trotzdem läßt eine gewisse Unsicherheit der Diktion Bauchs Vermutung, daß es sich um eine sehr frühe Werkstattkopie handle, verständlich erscheinen.

Aus Prag kamen das majestätische „Bildnis eines Gelehrten“ von 1634 aus der Sammlung Nostitz und das von Vincenc Kramar entdeckte Fragment einer „Verkündigung Mariä“ (Abb. 6). Letzteres zeigt die Gestalt der beim Lesen überraschten Jungfrau allein; die Figur des Engels ging offenbar mit dem Rest des Bildes bei einem Brande verloren, wie die arg zerstörten Ränder der Leinwand bezeugen. Was jedoch erhalten blieb, ist von wunderbarer Schönheit und läßt es als unverstänlich erscheinen, daß dieses Werk außer der Veröffentlichung durch seinen Entdecker in einer Prager Lokalpublikation unbeachtet blieb. Diese „Maria“ ist Teil eines unbezweifelbaren Werkes vom Anfang der Fünfzigerjahre, das viele Parallelen in den Zeichnungen Rembrandts findet. Gerade aus diesen Jahren haben wir wenig malerische Werke Rembrandts, da ihre Hauptbedeutung auf dem Gebiet der Graphik und Handzeichnung lag. Jedoch entspricht dieses Bild durchaus dem geistigen Gehalt und der malerischen Gesamtauffassung etwa des Braunschweiger „Noli me tangere“. Die Gestalt ist monumental konzipiert und vor allem die untere Partie, die in einer goldigen Cremefarbe unter dem dunkelroten Mantel aufleuchtet, ist von einer Größe der Konzeption, die an die Klassiker der Hochrenaissance erinnert und Werke der Mitte der Fünfzigerjahre vorwegnimmt. Keinem von Rembrandts Schülern ist der tiefe Ausdruck des Gesichtes zuzutrauen.

Die angesagten Beiträge der Eremitage in Leningrad waren ausgeblieben, jedoch hat Budapest seinen „Traum Josephs“ dG 86 gesandt, der auf die Zeichnung HdG 52 in Berlin zurückgeht. Während die Zeichnung ein unzweifelhaftes Werk des Meisters ist, befriedigt das Bild weit weniger. Es gibt Partien darin, die in ihrer Stärke Rembrandts würdig sind (der Engel, die Tiere im dämmerigen Hintergrund), die Personen der Heiligen Familie fallen daneben jedoch völlig ab. Offenbar handelt es sich um eine Leinwand, die Rembrandt unvollendet ließ und ein Schüler zu einem Bilde abschloß.

Eine große Überraschung bedeuteten für den Hollandforscher die Werke der Lehrgeneration Rembrandts und jener älteren Künstler, die die Umgebung seiner Anfänge bildeten. Von Lastman wurde die „Anbetung der Könige“ von 1606 aus der Prager Nationalgalerie gezeigt, ein sehr wichtiges, in der Literatur noch wenig bekanntes Werk der ganz von italienischen Eindrücken gesättigten Frühzeit des Meisters (Abb. 8). Die Nähe zu Elsheimer und zu der frühen Epiphanie des Rubens aus der Sammlung Christopher Norris ist besonders auffallend. Wir ersehen daraus, daß die nordischen Künstler in Rom damals eine einheitliche Gruppe formten, die sich erst später auf verschiedenen Wegen wieder zerteilt hat. Ein großartiges Werk aus dem zweiten Jahrzehnt ist „Der Zorn des Ahasver“, den Walicki zuerst bekannt gemacht hat, voll von Pathos und einer realistischen Kraft, die den Eindruck dieses

Künstlers auf Rembrandt verständlich machen. Das Stoffliche in diesem Bilde ist von erlesener Zeichnung und starkem farbigen Ausdruck (leuchtendes Enzianblau, Goldbraun und Lackrot). Nicht von Lastman stammt ein ihm zugeschriebener „Saul bedroht David“ (Kat. 7), das Werk eines merkwürdigen Frührembrandtisten, von dem sich im Louvre ein Studienblatt (Lugt 1325) erhalten hat. Der Künstler dürfte sich auch als Graphiker betätigt haben, obwohl ich für meine einstige Vermutung, daß es sich um ein Werk von Rottermond handle, keine Bestätigung gefunden habe.

Das beste der ausgestellten Werke von Moeyaert ist „Josephs blutiger Rock“ von 1624 aus dem Museum von Lodz. Es ist ein klarfarbiges caravaggeskes Werk aus einer Zeit vor Rembrandts Auftreten, das noch alle Qualitäten der römischen Elsheimertradition enthält. Die „Auferweckung Lazari“ aus dem Warschauer Museum und schließlich das „Gleichnis vom unwürdigen Hochzeitsgast“ aus dem Rijksmuseum zeigen den schrittweisen Abstieg des Künstlers, sobald er in den Einflußbereich Rembrandts kam. All die ursprüngliche Kraft des Elsheimerstils der Lastmangeneration bewahrt jedoch das eigenartige Bild von Tegnagel „Lot verläßt Sodom“ im Besitz des Warschauer Museums (Kat. 11). Von Elsheimer selbst wurde die Landschaft mit dem Rundtempel aus der Prager Galerie gezeigt. Bramer war mit einigen ausdrucksstarken Werken vertreten, unter denen „Die Auferweckung Lazari“ aus der Prager Galerie besonders auffiel, ein dem Frühwerk von Lievens geistesverwandtes Gemälde.

Rembrandts Ateliergenosse und Jugendfreund Lievens war mit zwei kraftvollen caravaggesken Frühwerken des Warschauer Museums vertreten, einem „Raucher“ und einem „Fackelanzünder“, anscheinend Gemälde aus einer Folge der „Fünf Sinne“. Das vom Museum neu erworbene „Bildnis eines Greises“ (Kat. 51) fällt in die Reihe jener Werke, die unter dem unmittelbaren Eindruck von Rembrandts frühen Apostel- und Prophetenstudien stehen. Mit Fragezeichen wurde ein späteres Werk, ein mythologisches Liebespaar darstellend, im Katalog versehen (Kat. 53); es ist jedoch ein charakteristischer venezianisierender Lievens aus der nachflämischen Zeit des Künstlers, ebenso wie das Herrenportät (Kat. 54) aus dem Wawelmuseum in Krakau.

Weitaus das interessanteste, ja verblüffendste Werk auf der Ausstellung war die „Auferweckung Lazari“ von Carel Fabritius, ein Altarblatt aus der klassizistischen Aleksandrakirche, wo es als Werk des Dietricy galt, bis eine Reinigung die Signatur freigab (Abb. 7). Erst 1936 wurde das Bild durch Starzynskis Veröffentlichung bekannt; der gleiche Forscher hat interessante Röntgenergebnisse, die der Publikation harren, kürzlich zutage gefördert. Die Komposition des Gemäldes geht in seinem turbulenten Pathos auf Rembrandts radierte, gemalte und gezeichnete Fassungen des Themas vom Anfang der Dreißigerjahre zurück, doch die halbkreisförmige Kranzanordnung verrät auch Kenntnis der Neufassung der Idee, die ihr Rembrandt in der Rottdamer Zeichnung (Ben. 518) um 1641/42 gab. Eine Entstehung des Bildes in den frühen Vierzigerjahren, also in der Zeit, in der Fabritius sich in Rembrandts Atelier

aufhielt, wie sie Schuurman annahm, ist einleuchtend. Ohne die Signatur würde niemand die Zuschreibung gewagt haben, so sehr weicht die erhitzte Farbenskala mit ihren glühenden Rot-, Gelb- und Orangetönen von der kühlen Delfter Skala, die wir von dem Meister gewohnt sind, ab, so verschieden ist die Unruhe von der späteren stillebenhaften Beruhigung. Das Einzige, was an den kommenden Fabritius vorausdenken macht, ist die breitflockige, lockere, auf den optischen Fleck eingestellte Malweise und gewisse Kompartimente kühler grauer, bläulicher und grünlicher Töne (z. B. in Lazarus), die aber in der lodernen Skala wenig zur Geltung kommen. Für den Jüngling neben Christus scheint Fabritius' Bruder Barend als Modell gedient zu haben. Überraschend erscheint über dem Grabe Rembrandts Porträt. Starzynski hat durch Röntgenaufnahme nachgewiesen, daß ursprünglich an seiner Stelle ein Orientalenkopf ganz anderer Art saß und Fabritius das Bildnis des Meisters erst im Zuge der Arbeit einfügte.

Das Gemälde ist unendlich wichtig als Schlüssel für weitere Erkenntnis der Rembrandtschule. Zunächst löst es das Rätsel des schönen „Diana und Endymion“-Bildes der Liechtensteingalerie, das sich in seiner locker tuschenden Malweise, in seinem Kontrast von warmen Rot- und Orangetönen mit kühl bläulichen und grünlichen deutlich als Werk der gleichen Hand zu erkennen gibt. Für Diana hat der Künstler das gleiche Modell verwendet wie für die jüngere Schwester Lazari in der „Auferweckung“. Ferner ergibt sich, daß die bisher als Frühwerk des Carel vermutete „Entthauptung des Täufers“ im Rijksmuseum, die in Warschau auf der gleichen Wand wie die „Auferweckung“ hing, gewiß nicht von Carel ist. In ihrer starken Betonung des Linearen, Zeichnerischen geht sie auf Rembrandts Stil der späten Dreißigerjahre zurück, wie auch die Gestalt der Salome in einer Reihe gezeichneter weiblicher Kostümfiguren Rembrandts aus der gleichen Zeit ihre Parallele findet. Der rechts vom Henker auftauchende Kopf eines Juden zeigt das gleiche Modell wie das Porträt Bredius 253, ein angeblich 1648 datiertes, aber im Stil gleichfalls den späten Dreißigerjahren entsprechendes Werk der Schule.

Von Rembrandts Leidener Schüler Dou waren vier Werke zu sehen: die Bildnisse aus dem Palais Lazienki und der „Philosoph“ aus der Czartoryski-Galerie in Krakau, das schönste und früheste unter ihnen „Rembrandts Mutter, betend“ (Martin p. 43). Rembrandts frühester Amsterdamer Schüler Backer war durch das reizvolle Bildnis von Rembrandts Schwester aus dem Warschauer Museum vertreten, das der Katalog auf Grund des Signums und Datums „Rembrandt 1633“ als Werk des Meisters zur Frage stellte. Das weichere malerische Temperament des Schülers war jedoch unverkennbar, vor allem wenn man das Bild mit dem flämisch flüssigen Knabenporträt aus dem Wawelmuseum (Kat. 20) verglich. Bauch hat das Warschauer Bild als Kopie des Exemplars in Tours angesprochen, doch der Vergleich der Originale läßt das Warschauer als das qualitätvollere und aller Evidenz nach als das Urbild erscheinen. Bol erschien mit einer Reihe früher und späterer Bilder, die die Spannweite seiner Entwicklung ermessen ließ. Von besonderer Wichtigkeit war darunter das Frauenbildnis aus dem Palais Lazienki, von dem Bauch eine Replik als Nr. 194

in seinen Oeuvrekatalog von Backer aufgenommen hat. Verblüffend ist auf den ersten Blick die stilistische Nähe zur Elisabeth Jacobsdr. Bas, so daß dem Betrachter sofort der Name Backer auf die Lippen kommt. Nun ist aber das Warschauer Porträt einwandfrei „F. Bol“ signiert und fordert zur neuerlichen Untersuchung der alten Streitfrage der Zuschreibung der Bas auf, bei der Bredius stets für Bol plädiert hatte. Jedenfalls sieht die Signatur überzeugend aus und auch die Untersuchung der male-
rischen Faktur spricht durchaus für Bol.

Flinck war mit dem ebenso charakteristischen wie qualitätvollen Porträt eines ritterlich drapierten jungen Mannes von 1637 aus dem Wawelmuseum vertreten, das die von mir vorgeschlagene Zuschreibung des „Offiziers“ (Bredius 204) und seines Gegenstückes an Flinck neuerlich erhärten dürfte. Die Abteilung der Zeichnungen brachte eine reizvolle, signierte Familiengruppe aus Flincks Frühzeit (Kat. 56), die für die Kritik der frühen Zeichnungen angesichts der etwas willkürlichen Zuschreibungen von Kreidezeichnungen Rembrandts aus den Dreißigerjahren an Flinck, denen man in letzter Zeit begegnete, bedeutsam ist.

Aus Rembrandts erster Amsterdamer Schülergeneration traf man schließlich Jan Victors mit nicht weniger als fünf bezeichnenden Werken. „Jacob segnet Josephs Söhne“ aus dem Warschauer Museum (Kat. 62) verwendet eine Bildidee Rembrandts, die bisher nur aus zwei Kopien im Rijksprentenkabinet (Henkel 93, 94, Ben. C 23) sowie einer weiteren aus der Sammlung Grassi bekannt war, von der aber kürzlich die gezeichnete Originalfassung in der Sammlung Houthakker auftauchte. Rembrandt gab das Blatt offenbar verschiedenen Schülern zum Kopieren, darunter auch Victors.

Die weitere Umgebung und der Einflußkreis des frühen Rembrandt wurden durch Salomon Koninck, Jacob Willemsz. de Wet und Benjamin Gerritsz. Cuyp demonstriert. Koninck war durch „David vor Saul“ und „Joseph vor Pharao“ aus der Schweriner Galerie vertreten. Dem gleichen Künstler wurde versuchsweise die Schweriner Version des „Zacharias im Tempel“ (Bredius 542) zugeschrieben (Kat. 47), für die Hofstede de Groot den Namen Lievens genannt hat. Das Schweriner Bild wirkt dichter in der Komposition und überzeugender. Die Zeichnung im Louvre (Lugt 1254) halte ich nicht für eine Kopie, sondern für die Vorzeichnung zu dem Gemälde. Sie ist stilkritisch als Werk des Lievens anzusprechen.

Aus der folgenden Generation von Rembrandtschülern war Gerbrand van den Eeckhout mit drei Werken aus Warschau und Prag vertreten. Der reizvolle „Traum Jakobs“ (Kat. 37) variiert das Thema der Engelsleiter in einer Weise, die den am Beginn der Vierzigerjahre im Atelier anwesenden Schülern des Meisters geläufig war und auch in Skizzen Rembrandts aus der ersten Hälfte dieses Jahrzehnts (Ben. 555, 557 und 558) ihren Niederschlag fand. Die Generation von Eeckhout und Fabritius repräsentierte ferner der Niedersachse Paudiss mit seinem prachtvollen Männerbildnis von 1661 aus der Galerie Nostitz; es hängt noch von Rembrandts frühem Stil ab, doch das Geisterhafte, Durchsichtige der Malweise bildet schon eine Brücke zu Aert de Gelder, der mit zwei Bildern der wunderbaren Münchner Passionsserie vertreten war. Der als Maler so seltene Renesse aus der späten Schülergruppe konnte

in seinem fesselnden Genrebild „Der Satyr beim Bauern“ von 1653 (Kat. 57) studiert werden (Abb. 5). Rembrandt hatte das Thema in einer Zeichnung der Vierzigerjahre (Chicago, Ben. A31) behandelt. Für Renesse charakteristisch ist die Wirkung des Lichts, die den Gestalten etwas körperlos im Raum Hängendes, Schwebendes verleiht, in diesem Fall durch das Feuer als Bildzentrum verursacht. Gleichfalls mit einer Zuschreibung an Renesse versah der Katalog (Nr. 58) das wunderbare Breitbild einer sich vor dem Spiegel schmückenden Dame („Bathseba“?) aus dem Museum in Poznan, das nach meiner Ansicht von einem Schüler der späten Dreißigerjahre oder um 1640 stammt. Die Komposition ist durch Rembrandts „Sophonisbe“ von 1634 beeinflusst; die Malweise ist sorgfältig, mit Betonung des Linienhaften, grünliche und goldige Töne wiegen vor. Von bezwingender Schönheit und Durchgeistigung ist das ganz durchsichtig gemalte Antlitz. Diese Transparenz mag den Katalogredaktor auf Renesse geführt haben, dem das Bild jedoch in allen anderen Zügen widerspricht. Es ist das Werk eines Malers von hoher Intelligenz und Qualität, der noch der Bestimmung harzt.

Eine Überraschung war das schöne Frauenporträt von Gijsbert Sybilla aus dem Jahre 1650, das den dilettierenden Bürgermeister von Weesp als einen ausgezeichneten Maler aus Rembrandts Einflußsphäre kennen lernen ließ (Kat. 59), deutlich durch Werke der späten Dreißigerjahre beeinflusst. Das stimmungsvolle Bild mit „Vertumnus und Pomona“ (Kat. 70) dürfte wohl ein Werk des Drost sein.

Lag in der Abteilung der Gemälde das Schwergewicht bei Rembrandts Schule, so in der Abteilung der Graphik und Handzeichnungen beim Meister selbst. Das Museum und die Universitätsbibliothek hatten zu einer stattlichen Schau des graphischen Oeuvres zusammengesteuert, das durch die wichtigsten Schüler Ergänzung fand. Der polnische Besitz an Rembrandtzeichnungen stützt sich auf drei große alte Sammlungen des 18. Jahrhunderts: die königliche, von Stanislaus August Poniatowski gegründete, die Sammlung des Grafen Potocki, die ihr Gründer der Warschauer Universität stiftete, und die des Fürsten Lubomirski, die sich in Lemberg in einem eigenen Museum befand. Die Rembrandtzeichnungen der letzteren wurden von einem polnischen Patrioten im zweiten Weltkrieg geborgen und anlässlich der Ausstellung den Museumsautoritäten zurückgestellt. Jetzt bilden sie Teil des Ossolineum in Breslau.

Eine Besprechung des Materials an Zeichnungen im Detail, das ich übrigens zum größten Teil in mein Corpus aufgenommen habe, muß ich mir versagen. Die Bestimmungen des Kataloges sind mit Vorsicht und Zurückhaltung durchgeführt. Das Fragezeichen bei der schönen Interieurszene Kat. 8 (Ben. 644 „Tobit“?) kann ruhig eliminiert werden. Auch die glänzenden Bettlerstudien Kat. 88 und 89 (Ben. 739, 740) sind zweifellos Originale des Meisters. Das „Philips Koninck (?)“ zugeschriebene „Urteil Salomos“ (Kat. 64) halte ich für ein Frühwerk Eeckhouts, die biblische Frauenstudie Kat. 112 und die „Verkündigung“ Kat. 108 für Werke von Bol. Die „Predigt des Täufers“ Kat. 107 ist eine Kopie nach dem Original in der École des Beaux-Arts, Paris, Lugt 498. Bloß als Kopie nach Rembrandt verzeichnet der Katalog den „Gang

nach Emmaus" Kat. 100, doch handelt es sich da um das Original der Berliner Kopie (Val. 522), eine von Rembrandt weitgehend überarbeitete Schülerzeichnung, ein ähnlich instruktiver Fall wie die „Verspottung Hiobs“ in Stockholm. Der „Alte Gelehrte“ Kat. 57 ist von der gleichen Hand wie die ausdrucksvolle Studie einer Schlafenden im Museum Boymans zu Rotterdam (Ben. A 19) und so ein Schritt weiter in der Bestimmung eines profilierten Schülers.

Der Wert der Ausstellung, die dem Forscher für die Schule Rembrandts unschätzbare neue Aufschlüsse gab, wurde durch die generöse Teilnahme nicht nur der Prager Galerie, sondern vor allem des Museum Fodor und des Rijksmuseum in Amsterdam, der Galerie in Schwerin und der Pinakothek in München durch Leihgaben erhöht.

Otto Benesch

REZENSIONEN

Les Belles Heures de Jean de France, Duc de Berry. Reproduction intégrale des enluminures, précédée d'une introduction de Jean Porcher. Paris, Bibliothèque Nationale, 1953. 158 Tafeln, 50 Seiten, 16 Abb.

Um „das Rätsel der Brüder van Eyck“ zu lösen, hat Max Dvorák in einer im deutschen Sprachgebiet weitverbreiteten Abhandlung den Anteil der beiden Maler am Genter Altar genau abgegrenzt und die Herkunft ihres Stiles entwicklungsgeschichtlich zu ermitteln gesucht. Daß die Arbeit des Brüderpaares am Genter Altar streckenweise nicht neben-, sondern übereinander liegt, wie heute vielfach angenommen wird, hat Dvorák nicht in Rechnung gestellt. Auch fiel das Erscheinen seiner Untersuchung unglücklicherweise mit Durrieu's Veröffentlichung der Turiner Miniaturen (1902) zusammen, die unstreitig den Stil der van Eyck in auffallend frühen Buchbildern kundmachten. Der Weg, den Dvorák mit seiner Darstellung der Kunst der Vorläufer einschlug, war richtig, aber er blieb ohne positive Ergebnisse, weil sich der Verfasser im Großen und Ganzen mit publiziertem Material begnügte. Die Editionen von Monumenten haben sich seitdem vermehrt, immerhin ist es eine kleine Minderheit, die sich ihr widmet. Die Mehrheit diskutiert lieber den Anteil der Brüder van Eyck am Genter Altar. Einige Resultate sind erzielt worden, doch sind sie recht mager. Man begreift, daß ein kritischer Kopf wie Eric Maclagan von der Enträtselung des Genter Altars durch Berufene und Unberufene angewidert war und die Aufforderung, sich zu beteiligen, als beleidigende Zumutung empfand. Offenbar ist die Forschung in eine Sackgasse geraten, aus der nur die Publikation von neuen Monumenten herausführen kann.

Ein wichtiges Desideratum ist seit langem die Veröffentlichung der „Heures d'Ailly“, die wie die „Très riches heures“ in Chantilly gut beglaubigte Arbeiten der Brüder Limburg und das einzige ihrer Werke sind, das abgeschlossen vorliegt. Das kostbare Manuskript, von dem Durrieu 1906 in einem Aufsatz der Gazette des Beaux Arts einige Proben veröffentlichte, ist jüngst in den Besitz der „Cloisters“, des