

KUNST'CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

22. Jahrgang

Oktober 1969

Heft 10

REMBRANDT UND SEINE SCHULE

(Mit 7 Abbildungen)

Zur Ausstellung in Kanada

Das Rembrandt-Jahr 1969 hat in Montreal angefangen. Dreihundert Jahre nach seinem Tode wird der Künstler mit einer fast noch regeren Ausstellungstätigkeit geehrt als im Jahre 1956, als dreihundertfünfzig Jahre seit seiner Geburt vergangen waren. Die wichtigste Ausstellung, ausschließlich dem Meister gewidmet, wird wahrscheinlich diejenige sein, die in der Stadt seines Wirkens, in Amsterdam, vorbereitet wird. Hingegen wird die Ausstellung „Rembrandt und seine Schüler“, die das Art Institute in Chicago in Zusammenarbeit mit den Museen in Minneapolis und Detroit veranstaltet wird, die bedeutendste ihrer Art sein. Die Ausstellung von Rembrandts späten Radierungen, die Christopher White im British Museum zusammenstellte, war besonders einleuchtend und unerwartet erfrischend, weil man hier verschiedene Zustände einzelner Blätter miteinander vergleichen konnte. Wie nie zuvor wurde es deutlich, daß Rembrandt einzelnen Abdrücken die Bedeutung einmaliger Werkstücke zumaß. Viel verspricht auch die ähnliche Ausstellung von Radierungen in Boston und in New York. Weitere kleinere Ausstellungen hat es schon in Stockholm (Radierungen und Zeichnungen des Museums), Princeton (Radierungen des Museums) und Los Angeles (Museums- und Privatbesitz) gegeben; gewiß werden viele andere Museen folgen.

Die erste Leihausstellung verdanken wir jedoch David G. Carter. Sie wurde erst in Montreal gezeigt (The Montreal Museum of Fine Arts/Le Musée des Beaux-Arts de Montréal, 9. Januar - 23. Februar 1969) und dann auch in Toronto (Art Gallery of Toronto, 14. März - 27. April). Es ist gewiß nicht zufällig, daß Kanada in dieser Hinsicht vorangeht. Gerade in den letzten Jahren sind die Kanadischen Museen bemüht, mit Ausstellungen hoher Qualität die Aufmerksamkeit der Einheimischen und der Ausländer auf sich zu lenken. Diese Versuche gipfelten in der Ausstellung von Meisterwerken „Man and his World“ während der „Expo 1967“ und auch in der Jordaens-Ausstellung in Ottawa. Ob sie erfolgreich waren, hängt von den Maßstäben ab, die man setzt. Die erste Ausstellung war nicht einem historischen Thema gewidmet, erstaunte und be-

eindruckte aber jeden Besucher wegen der besonders hohen Qualität der ausgestellten Kunstwerke und beunruhigte gleichzeitig Kunsthistoriker und Museumsbeamte wegen des großen Risikos, das offensichtlich im Zusammenhang mit der Weltausstellung akzeptiert werden mußte. Die Jordaens-Ausstellung in Ottawa war insoweit gelungen, als sie einem wichtigen historischen Thema gewidmet war und viele der besten Bilder und Zeichnungen des Meisters in unerwarteter Vollständigkeit zeigte. Leider aber schoß man über das Ziel hinaus: es wurden zuviele Arbeiten aufgenommen, die das Gesamtbild des Künstlers verunklärten.

Die Ausstellung, die hier zu besprechen ist, hatte ein historisch gerechtfertigtes Thema; gleich hier soll indessen gesagt werden, daß die Ausstellung das gesetzte Ziel nicht in jeder Hinsicht erreichte. Ein Grund dafür lag sicherlich in den ungenügenden finanziellen Mitteln; und offensichtlich sträubten sich auch viele der Leihgeber.

Dem Titel der Ausstellung und des Kataloges zufolge hätte „Rembrandt and His Pupils“ („Rembrandt et ses élèves“) Thema sein müssen, tatsächlich aber hätte ein Titel wie „Rembrandt and His Circle“ („Rembrandt et son entourage“) den Sachverhalt besser wiedergegeben. Es wurden nicht nur siebzehn Gemälde unter Rembrandts Namen gezeigt, und es waren nicht nur Schüler aus seiner Leidener Zeit (Dou), aus den früheren und mittleren Amsterdamer Jahren (Backer, Flinck, Bol, Eeckhout, Doomer und andere) und aus seiner Spätzeit (De Gelder) vertreten, sondern auch einige seiner Lehrer und Vorläufer. Außerdem wurde das Bild von Rembrandts Einfluß erweitert durch Arbeiten von Künstlern, die unter dem Eindruck Rembrandts standen, ohne seine Schüler gewesen zu sein. Darüber hinaus wurden aber auch Bilder gezeigt, die Rembrandts Formensprache in gewisser Weise verwandt sind, ohne daß aber deren stilistische Merkmale von Rembrandt abzuleiten wären. Unter dem Titel „Rembrandt and His Circle“ hätte der Besucher die großen stilistischen Verschiedenheiten nicht so fremdartig empfunden.

Eine Titel-Änderung allein würde jedoch nicht genügen, diese Ausstellung vom Problematischen zu befreien. Doch soll zunächst angedeutet werden, auf welche Weise verschiedene Aspekte dieses größeren Themas (die „Umgebung Rembrandts“) einleuchtend dargestellt waren. Der Amsterdamer Hintergrund war gut definiert durch zwei Gemälde Lastman's, besonders durch den „Hl. Matthäus mit dem Engel“ (Kat. 84, Rhode Island School of Design, Providence; *Abb. 1*), ein Thema, das Rembrandt viele Jahre später darstellte (Louvre); durch die besonders schöne *Grablegung* von Jan Pynas von 1607 (Kat. 104, Louvre, Paris; sie hat wahrscheinlich Rembrandts Zeichnung *Die drei Marien am Grabe*, B. 1009, von ca. 1656, zum Vorbild gedient); durch die stark von Elsheimer abhängige *Anbetung der Könige* des Jacob Pynas von 1617 (Kat. 102), durch seine *Steinigung des Hl. Stephanus* (Kat. 103); und durch das wenig bekannte, aber qualitätsvolle, kleine Gemälde von Jan Tegnagel *Vertumnus und Pomona* (Kat. 110, Sammlung Daan Cevat), das besonders im Baumschlag den Einfluß von Jan Pynas zeigt (*Abb. 2a*).

Die Frage, in welchem Sinne Lievens Rembrandt beeinflußt hat, ist immer noch nicht geklärt. Jedenfalls zeigte der *Hiob* aus der National Gallery of Canada, Ottawa

(Kat. 87), signiert und 1631 datiert, ein wie ausgezeichnete Künstler Lievens als Vier- oder Fünfundzwanzigjähriger war, als er wohl den Höhepunkt seines Schaffens erreicht hatte (*Abb. 3 – 5*). Der *Hiob* wurde besonders für diese Ausstellung gereinigt, und erst jetzt ist man in der Lage, die pastose Malweise und das raffinierte Kolorit zu würdigen. Mit Ausnahme der Figuren Hiobs und seiner Frau ist das Kolorit fast ausschließlich beschränkt auf eine reiche Skala von Grautönen, die die Figuren geheimnisvoll umgeben. Lievens entwickelte sich in seinen Anfängen schneller als Rembrandt, und es ist wohl wahrscheinlich, daß das malerische Können, wie es in diesem Bilde hervortritt, Rembrandt beeinflusst hat. Lievens' *Hiob* schien mir das schönste Gemälde der ganzen Ausstellung.

Der Einfluß Rembrandts auf seine Schüler wurde in vielen Fällen faßbar. Eines der wenigen Bilder Backers, die von Rembrandt angeregt sind, ist das *Frauenbildnis* aus der Nelson Gallery, Kansas City (Kat. 19). Wie sehr Ferdinand Bol Rembrandt verpflichtet war, konnte man deutlich an einem *Männerbildnis* (Kat. 21, The John Herron Art Museum, Indianapolis) feststellen, ebenso an einer der Versionen des *Selbstbildnisses* (Kat. 24, Knoedler) und auch an dem merkwürdigen *Vanitas-Bildnis von Saskia* (Kat. 23, Wildenstein; die Dargestellte ähnelt Saskia tatsächlich, sie ist aber eher in der Rolle der Esther oder der Bathseba vorgeführt, nicht aber als Personifikation der Vanitas). Rembrandt's Einfluß war auch besonders deutlich in Drost's schöner *Bathseba* des Louvre (Kat. 38) und in Eeckhouts frühem *Gideon und der Engel* (Sammlung Campe, Hamburg) zu spüren, aber auch noch in seinem späten Bild *Sankt Peter heilt den Gichtbrüchigen*, von 1667 (Kat. 47, M. H. de Young Memorial Museum, San Francisco). Das Rijksmuseum hatte eines der schönsten Bilder Flincks, *Isaak segnet Jakob* (Kat. 59), geschickt, das Mauritshuis das *Junge Mädchen neben einem Kinderstuhl* von 1640 (Kat. 60), und das Museum Boymans-van Beuningen Aert de Gelders monumentales Bild *Abraham bewirbt die Engel* (Kat. 69). Damit verdankten Montreal und Toronto der Großzügigkeit der holländischen Museen drei der Schwerpunkte dieser Ausstellung. Aert de Gelder, als einer der meist begabten und originellen holländischen Künstler des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts noch immer unterschätzt, war gut vertreten durch sechs weitere Bilder, u. a. durch den hervorragenden *Vorhof eines Tempels* (Kat. 66, Mauritshuis). Philips de Koninck war als Landschaftler nur mit einem Bilde repräsentiert (Kat. 80, Rijksmuseum), Jan Victors aber mit nicht weniger als sechs Gemälden (Kat. 112 – 117), die erkennen ließen, wie stark er als Maler – aber nur als Maler von religiösen Darstellungen – ikonographisch und kompositorisch von Rembrandt abhängig war.

Die von Rembrandt beeinflussten Maler, die jedoch nicht aus seiner Schule hervorgegangen sind, waren mit einer Anzahl von Werken vertreten, von denen die folgenden besonders erwähnenswert sind: zwei ziemlich unerfreuliche, aber wenig bekannte Interpretationen von Rembrandts Radierung *Die Verkündigung an die Hirten* von J. G. Cuyyp (Kat. 34, 35), Salomon Konincks *Lesender Alter* der Sammlung Kantrowitz (Kat. 83), und Cornelis Saftlevens *Verkündigung an die Hirten* der Galerie Meissner (Kat. 109).

Andererseits wurde eine ganze Reihe von Bildern gezeigt, die wohl von Schülern Rembrandts gemalt sind (oder diesen Schülern zugeschrieben wurden), in denen aber wenig oder gar kein Einfluß von Rembrandt zu spüren war (Eeckhout, Kat. 28; Doomer, Kat. 36; Dou, Kat. 37; Drost, Kat. 41; Dullaert, Kat. 42; Eeckhout, Kat. 49; Barent Fabritius, Kat. 50, 51, 53, 54, 56, 57; Flinck, Kat. 63, 64; Hoogstraten, Kat. 74, 75; Jouderville, Kat. 76; Bernard Keihl, Kat. 77, 78, 79; Philips Koninck, Kat. 81, 82; Maes, Kat. 97, 98; Renesse, Kat. 106), und schließlich waren einige Bilder ausgestellt, die kaum dem Thema entsprachen, da sie keinerlei Zusammenhang mit dem Werke Rembrandts erkennen ließen, obwohl die Künstler in anderen Arbeiten (die nicht gezeigt wurden) von Rembrandt angeregt waren. So hat der *Flötenbläser* von Salomon de Bray (1640 oder 1641) (Kat. 33) caravaggeske Züge, die *Nachtlandschaft* des Rombout van Troyen (Kat. III) vieles von Jan Pynas, die *Fröhliche Gesellschaft* von Lundens (Kat. 93) ist dem Thema nach und in der Figurenhaltung von Molenaer beeinflusst, zwei Landschaften von Roeland Roghman (Kat. 107, 108) erinnern an Dughet. Aber alle diese Bilder haben nichts mit Rembrandt zu tun. Es war interessant, das fast unbekannt Bild von Lundens zu sehen, und es war ein rechtes Vergnügen, an den zwei besonders schönen Gebirgslandschaften von Roghman zu erkennen, daß er einer der besten holländischen Landschaftler im internationalen Stil des 17. Jahrhunderts war (*Abb. 6*). Auch weitere Bilder dieser Kategorie waren beachtenswert; allerdings lassen sie sich nur dann Rembrandt zuzählen, wenn man den Begriff der „Schule“ im besonderen Sinne versteht.

Das aber ist gerade des „Pudels Kern“! Sieht man einmal von den Gemälden Rembrandts ab (die unten besprochen werden), so machte die Ausstellung den visuellen Eindruck einer Privatsammlung, die ohne System aufgebaut und zur Schau gestellt wurde. Bei einer Sammlung kann die große Vielfalt akzeptiert werden, wenn aber eine solche Ausstellung Werke einer Schule repräsentieren soll, so wird diese Verschiedenartigkeit schwer verständlich. Und doch ist diese große Verschiedenartigkeit ein Charakteristikum aller der Künstler, die entweder bei Rembrandt lernten oder durch ihn beeinflusst waren. Für diese war, fast ohne Ausnahme, der Rembrandtstil nur eine zeitweilige Ausdrucksweise, die entweder simultan oder in zeitlicher Abfolge mit anderen Stilen benutzt wurde. Meistens wird einfach angenommen, daß die Schüler Rembrandt den Rücken zukehrten, daß sie sich nach gewisser Zeit entschlossen, dem Modestil zu folgen, während Rembrandt allein und unbegriffen seinen eigenen Weg weiterverfolgte. Viele Schüler greifen zurück auf die vor-Rembrandtische Phase (Barent Fabritius, Gerbrand van den Eeckhout und andere), und andererseits wird der Rembrandt-Stil durch viele Künstler später in ihrem Leben, meistens für religiöse Darstellungen, zeitweilig oder in einzelnen Fällen, wieder aufgenommen. In den Gemälden und Zeichnungen von Rembrandts Schülern laufen verschiedene künstlerische Strömungen parallel; in dieser Hinsicht schließen die Künstler sich den Manieristen und ihren theoretischen Auffassungen an.

In der Kunstgeschichte (aber auch in der Literatur- und Musikgeschichte) impliziert der Begriff „Schule“ – besonders wenn er Künstler betrifft, die einen gemeinsamen Meister haben – eine gewisse stilistische Einheit, nicht aber nur die Zusammengehörig-

keit einzelner Künstler zu einer Gruppe. Die Wirklichkeit entspricht tatsächlich dieser Bedeutung des Wortes. Die Allgemeingültigkeit des Begriffes „Schule“, verbunden mit der Annahme, daß die stilistische Entwicklung der Kunst einer ähnlichen Gesetzmäßigkeit gehorcht wie die Biologie und die Genealogie, haben das Phänomen der Rembrandt-Schule schwer verständlich gemacht.

Hinzu kommt, daß die Verehrung Rembrandts eine einflußstarke Lehrtätigkeit des Meisters postulierte. Die seit dem Ende des letzten Jahrhunderts übliche Überschätzung von Rembrandts Genie, wie sie kürzlich durch Emmens und andere festgestellt wurde, brachte auch eine Überbewertung seines Einflusses mit sich. Die Kataloge der Zeichnungen des Nationalmuseums in Stockholm (1920) und Amsterdam (1942), in denen Rembrandt und seine Schüler vereint werden, sind Folge dieser verzerrten Auffassungen (F. Lugt aber separierte richtig in den Louvre-Katalogen diejenigen, die stilistisch Rembrandt fernstehen, von Rembrandt selbst, und katalogisierte diese mit sonstigen Niederländern des 17. Jahrhunderts). Es ist daher auch verständlich, daß in der Literatur über die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts der Einfluß Rembrandts oft übertrieben ist.

Diese kausalistische Auffassung des Begriffes „Schule“ und die Überschätzung der Bedeutung Rembrandts waren richtunggebend für die Ausstellungen „Rembrandt als lehrmeister“ (Leiden, 1956), „Rembrandt and his Pupils“ (Raleigh, 1956), und jetzt für die dritte in der Serie, für die Ausstellung in Montreal und Toronto. Das dargebotene Material zeigte, daß Rembrandts Schule und Rembrandts Wirkung der traditionellen Wertung widersprechen. In allen drei Ausstellungen und deren Katalogen wurde leider nicht die nötige Konsequenz gezogen. Die großen stilistischen Verschiedenheiten der Rembrandt-Schule mußten daher den falschen Eindruck von Uneinheitlichkeit und Zusammenhanglosigkeit machen. Die Organisatoren der drei Ausstellungen haben unterlassen, in den Katalog-Einleitungen die Verschiedenheit zu analysieren und positiv zu bewerten. Carter streift zwar in seiner Einleitung dieses Problem, aber er mißt ihm nicht die gebührende Bedeutung zu. Ein Vergleich der Rembrandt-Schule mit denjenigen seiner großen Zeitgenossen, mit der eines Poussin, Bernini, Velásquez oder Rubens, hätte die Eigenart der Rembrandt-Schule verdeutlichen können. Eine Analyse der verschiedenen Stilmerkmale in Rembrandts Schule hätte gezeigt, daß Rembrandts Unterricht wahrscheinlich den individuellen Ausdruck seiner Schüler gefördert hat.

Der Katalog selbst, es muß leider gesagt werden, ist eine Karikatur eines „wissenschaftlichen“ Kataloges. Die Gemälde werden mit Titel, Maßen, Provenienz und mit Signaturen aufgezählt; dazu wird eine ausführliche Liste von Ausstellungen sowie bibliographischen Verweisen gegeben. Das wichtigste aber fehlt: kein einziges Gemälde ist kommentiert. In der Einleitung werden wohl einzelne Gemälde genannt, doch nur ausnahmsweise, und auch in diesen Fällen ist der Kommentar kein Ersatz für Katalogeinträge. Man hat den Eindruck, als ob ein Aufsatz oder ein Buch veröffentlicht wird, das nur aus Fußnoten besteht. Doch die bibliographischen Hinweise sind nicht einmal zuverlässig. Offensichtlich fehlte es an Vorbereitungszeit und auch an Mitarbeitern. Alle Gemälde sind aber abgebildet.

Für die meisten Besucher hatte gewiß nicht die Rembrandt-Schule die Anziehungskraft, die sie bewog, die Ausstellung zu besuchen, sondern Rembrandts eigene Werke. Tatsächlich waren hier Gemälde des Meisters zu sehen, die besonders schön, aber nur schwer zugänglich sind: so das entzückende und gut erhaltene Bild der *Flucht nach Ägypten* aus Tours (Kat. 4); ganz unbekannt bis O. Benesch es 1954 veröffentlichte, wurde es seitdem in Stockholm, Leiden und Wien gezeigt, und jedesmal ist man erstaunt über die mysteriöse Leuchtkraft des kleinen Bildes. Das *Selbstbildnis* aus der Sammlung Cevat (Kat. 5) ähnelt dem bekannteren in Kassel, soll aber nicht als Kopie, sondern als Variante betrachtet werden, die auch vieles gemein hat mit dem *Selbstbildnis* aus Gotha, jetzt in München. Bei solcher Ähnlichkeit wird der Kunsthistoriker leicht von dem Glauben verleitet, daß Wiederholung nicht mit Genialität zu vereinbaren sei. Wie das Verhältnis der Kasseler Version und der hier ausgestellten auch sei, das Cevat'sche *Selbstbildnis* erscheint dem Rezensenten als eine Arbeit Rembrandts. Daneben hatte das Metropolitan Museum die *Bellona* geschickt (Kat. 6), und die Fuller Foundation in Boston den *Mann im Pelzmantel* (Kat. 13); hinzu kamen einige Bilder aus Privatsammlungen, amerikanischen und kanadischen Museen. Die Besucher konnten einen Eindruck einiger Aspekte von Rembrandts Kunst bekommen.

Schließlich möchte der Rezensent einige Bemerkungen über einzelne Gemälde folgen lassen:

Kat. 1 *Esther und Haman*, North Carolina Museum of Art, Raleigh. – Es ist wohl ausgeschlossen, Rembrandt als Autor anzusehen. Eine solche Zuschreibung kann durch keine Parallele in seinem Werk gestützt werden. Wahrscheinlich hat Bauch mit seiner Zuschreibung an Lievens richtig gesehen (wohl aber nicht mit seiner Vermutung, daß Rembrandt das Bild retouchierte). Es scheint jedenfalls von derselben Hand zu stammen wie die *Lesende Alte* der Sammlung Johnson, Philadelphia.

Kat. 2, 3 *Das Gehör, Das Gefühl*, Cramer, Den Haag. – Wahrscheinlich nicht frühe Arbeiten Rembrandts (1624/25), sondern Arbeiten eines Zeitgenossen. Bei der Vergrößerung der Bilder (im 18. Jahrhundert) sind wahrscheinlich größere Teile der kleinen Bilder übermalt worden. Ein drittes Bild dieser Folge (*Das Gesicht*) in der Sammlung Daan Cevat war in Leiden ausgestellt, 1960, No. 37, als zur Umgebung Rembrandts gehörig, mit einleuchtendem Kommentar.

Kat. 5 *Selbstbildnis*, Slg. Daan Cevat. – Siehe oben.

Kat. 7 *Junger Mann mit einem Schwert*, North Carolina Museum of Art, Raleigh. – Nicht erwähnt ist, daß J. G. van Gelder das Bild als eine Arbeit Flincks veröffentlichte (*Mededelingen van het Ryksbureau voor Kunsthistorische Documentatie*, I, 1946, S. 28). Damals war es noch nicht signiert (!). Tatsächlich ähneln in der Malweise Einzelheiten wie die Hand und der untere Saum des Mantels so sehr Flincks *Bildnis eines Mädchens* in Den Haag von 1640, hier auch ausgestellt (Kat. 60), daß eine Zuschreibung an Flinck vorzuziehen ist, obwohl v. Moltke diese ablehnt. In diesem Falle muß es 1640 oder 1641 entstanden sein. Die Pose und Teile des Kostüms kehren wieder in Bols Radierung *Bildnis eines Offiziers* von 1645 (B. II).

- Kat. 8 *Esther*, National Gallery of Canada, Ottawa. – Die Jahreszahl kann auf einer Infrarotphotographie (*Abb. 2b*) als 1633 gelesen werden (nicht als 1637). Die letzte Ziffer könnte in eine 7 geändert worden sein (wie vorgeschlagen wurde); ebenso ist es möglich, daß ein Strich, der nicht zum Datum gehört, die Drei wie eine Sieben erscheinen läßt. Jedenfalls scheint es schwer möglich, daß das Bild erst 1637 entstand; gleichermaßen kann man keine späteren Änderungen in der Malschicht feststellen. Die Ausstellung ermöglichte den Vergleich mit der *Bellona* des Metropolitan Museums (Kat. 6), die 1633 datiert ist und die in der Malweise, besonders in den hohen Lichtern, ähnlich ist.
- Kat. 10 *Selbstbildnis*, Duke of Bedford, konnte hier verglichen werden mit der zweiten Version der National Gallery of Canada, Ottawa (Kat. 18). – Das letzte ist viel schwächer als das erste und ist gewiß eine Wiederholung fremder Hand. Die Eigenhändigkeit des Bildes des Duke of Bedford steht jedoch nicht fest.
- Kat. 14 *Beweinung*. Ringling Museum, Sarasota. – Gewiß keine Arbeit Rembrandts. Vielleicht käme Drost eher in Frage.
- Kat. 15 *Titus*, The Baltimore Museum of Art. – Am oberen Rande ursprünglich kleiner und dort an den Ecken abgeschrägt. Das Gemälde hat gelitten, ist stellenweise abgeputzt, ist aber ein eigenhändiges Bildnis.
- Kat. 17 *Bildnis einer jungen Dame*, Museum of Fine Arts, Montreal. – Die Stirn scheint ursprünglich niedriger gewesen zu sein. Man fragt sich, ob Rembrandt sich selbst korrigiert hat, oder ob später ein anderer die Dame verschönern wollte, etwa im Geschmack Florentiner Marmorbüsten; wahrscheinlich ist das letztere der Fall.
- Kat. 18 *Selbstbildnis*, National Gallery of Art, Ottawa. – Siehe Kat. 10.
- Kat. 29 Bol, *Alexander und Diogenes*, The Art Museum Princeton University. – Starke Zweifel an der Eigenhändigkeit Bols. Es müßte untersucht werden, ob das Bild nicht eine Arbeit des 19. Jahrhunderts ist.
- Kat. 30 Bor, *Der Geiz*, Cummer Gallery of Art, Jacksonville. – Das Bild ist seit längerer Zeit umstritten, die Zuschreibung an Paulus Bor leuchtet nicht ein. Eher eine Arbeit Willem de Poorters?
- Kat. 31 Salomon de Bray, *Der Flötenbläser*, Galerie Heim, Paris. – Siehe oben. Veröffentlicht und abgebildet durch J. W. von Moltke, *Marburger Jahrbuch*, XI/XII, 1938/39, S. 366-7, *Abb. 56*, No. 98.
- Kat. 34, 35 J. G. Cuyp. – Siehe oben.
- Kat. 36 Doomer, *Junges Paar mit einem Globus*, Robert Hull Fleming Museum, Burlington, Vt. – Wenig bekannt und interessant, auch ikonographisch. Sind die dargestellten Geschwister und Kinder eines Geographen oder eines Kapitäns?
- Kat. 40 Drost, *Selbstbildnis*, P. de Boer, Amsterdam. – Ein schönes Bild, die Zuschreibung und Identifikation unbegründet.
- Kat. 41 Drost, *Bildnisse eines Mädchen und eines Jungen*, P. de Boer, Amsterdam. – Unterscheidet sich stark von den beglaubigten Arbeiten Drosts.
- Kat. 50, 51 Barent Fabritius. – Gute eigenhändige Arbeiten des Meisters, weit von Rembrandt entfernt.

- Kat. 52 Barent Fabritius, *Gideon und der Engel*, S. Nystad, Den Haag. – Die Zuschreibung überzeugt ebensowenig wie die frühere an Van den Eckhout (Kat. Ausstellung Leiden, 1956, No. 39).
- Kat. 53 Barent Fabritius, *Hagars Abschied*, M. H. de Young Museum, San Francisco. – Ein schönes Bild, nach Lastman; die Zuschreibung bleibt problematisch, obwohl D. Pont es akzeptierte und abbildete (1958, No. 3).
- Kat. 54 Barent Fabritius, *Alter Mann*, Shickman Gallery, New York. – Hat nichts mit Fabritius zu tun.
- Kat. 55 Barent Fabritius, *Christus und die Ehebrecherin*, Walker Art Center, Minneapolis. – Wahrscheinlich eine Pastiche aus dem 18. Jh. Schon aus F's *œuvre* ausgeschieden durch D. Pont (1958, S. 131).
- Kat. 56 Barent Fabritius, *Mädchen mit Ente*, Dallas. – Die Zuschreibung an B. F. hat keinen Grund. Die Zeichnung desselben Gegenstandes in der Slg. T. Christ, Basel, bietet keine Anhaltspunkte für eine Zuschreibung an B. F.
- Kat. 57 Barent Fabritius, *Elia und die Witwe von Sarepta*, S. Nystad, Den Haag. – Die Zuschreibung an B. F. überzeugt, leider ist das Gemälde aber stark übermalt, besonders in den Schatten, wie ein Vergleich mit dem stilistisch ähnlichen Bilde *Hagars Abschied* (Kat. 51) bestätigen läßt. Ponts Akzeptierung des Bildes als Arbeit B. F's (1958, No. 10, Abb. 30) ist im Katalog nicht erwähnt.
- Kat. 59 Flink, *Isaak segnet Jakob*, Rijksmuseum, Amsterdam. – Schon längst ist bekannt, daß die Signatur und das Datum (1638) nicht (mehr?) auf dem Bilde zu finden sind.
- Kat. 61 Flink, *Das Opfer Manoahs*, Marshall Spink, London. – Das Bild scheint mir eigenhändig, es hat aber stark gelitten: fast über der ganzen Oberfläche sind zahllose kleine Fehlstellen eingefüllt worden.
- Kat. 62 Flink, *Bildnis eines Mannes*, S. Nystad, Den Haag. – Das Jahr 1641 scheint zu früh; stilistisch hängt es zusammen mit Arbeiten vom Ende des Jahrzehnts.
- Kat. 75 Van Hoogstraten, *Schlafende Frau*, Museum of Fine Arts, Springfield. – Warum Van Hoogstraten? Die Ähnlichkeit mit dem Bilde im Museum Bredius ist kein Grund für die Zuschreibung.
- Kat. 76 De Jouderville, *Kücheninneres*, Slg. E. W., New York. – Die Zuschreibung ist mir unverständlich.
- Kat. 87 Lievens, *Hiob im Elend*, National Gallery of Art, Ottawa. – Siehe oben.
- Kat. 90 Lievens, *Der junge Bacchus*, Kurt Meissner, Zürich. – Die Zuschreibung überzeugt nicht.
- Kat. 91 Lievens, *Bildnis eines Mannes im Profil*, Marshall Spink, London. – Hat nichts mit Lievens zu tun. Ähnlich dem Bilde in Wien, reproduziert durch A. Rosenberg, *Teniers* (Knackfuss), S. 43, Abb. 38 (als Teniers).
- Kat. 93 Lundens, *Fröhliche Gesellschaft*, Slg. Koerner, Vancouver. – Siehe oben.
- Kat. 96 Maes, *Bathseba*, Gebrüder Douwes, Amsterdam. – Die unteren Teile der Figur waren ursprünglich hinter den im Vordergrund befindlichen Kleidern versteckt.

Kat. 99 Van der Pluym, *Das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg*, Slg. Russell, Amsterdam. – Eines der schönsten beglaubigten Bilder des Künstlers.

Kat. 102, 103 Jacob Pynas. – Siehe oben.

Kat. 104 Jan Pynas, *Grablegung*, Louvre, Paris. – Siehe oben.

Kat. 105 Jan Pynas, *Hagars Abschied*, Slg. Daan Cevat. – Obwohl signiert doch eher Alte Kopie.

Kat. 106 Van Renesse, *Christus vor Pilatus*, Bob Jones University, Greenville. – Die Zuschreibung an Van Renesse stützt sich auf ein angebliches Monogramm, das jedoch ein Teil einer Inschrift ist, die der Künstler (doch Cornelis Bisschop?) als eine hebräische Aufschrift verstanden sehen wollte.

Kat. 107 – 111 Roghman, Saffleven, Tengnagel, Van Troyen. – Siehe oben.

Kat. 112 – 117 Jan Victors. Nie waren so viele Gemälde dieses Künstlers zusammengebracht. In seinen religiösen Bildern erwies er sich als ein begabter, tüchtiger, obwohl wenig origineller Rembrandt-Nachfolger, in seinen Genredarstellungen als ein begabter und nonkonformistischer Dilettant. Die *Pastoral-Szene* (Kat. 117) befindet sich jetzt in der Art Gallery of Hamilton, Canada (der Himmel ist in der oberen Hälfte übermalt).

Keine Ausstellung kann das einzigartige Phänomen der Schule Rembrandts endgültig definieren. Die Komplexität der Wirkung Rembrandts auf seine Umgebung wurde in Canada jedenfalls deutlich, und das verpflichtet zu Dank.

Egbert Haverkamp Begemann

REZENSIONEN

ALFRED MOIR, *The Italian Followers of Caravaggio*. Cambridge, Mass. Havard University Press, 1967. Bd. 1: 345 S.; Bd. 2: 136 S., 403 Abb. 30 \$.

Neben der Auseinandersetzung mit der Kunst des Michelangelo da Caravaggio ist stets auch das Interesse für die Schar seiner Schüler und Nachfolger einhergegangen. Lange bevor diese Bemühungen mit der Caravaggio-Ausstellung des Jahres 1951 in Mailand ihrem einstweiligen Höhepunkt zustrebten, lieferte Arthur von Schneider im Jahre 1933 einen grundlegenden Beitrag zum Problem der Ausstrahlung Caravaggios auf die holländische und flämische Malerei. A. v. Schneiders damalige Feststellungen sind bis heute soweit maßgeblich geblieben, daß sich der im Jahre 1967 unternommene, unveränderte Neudruck seiner Untersuchung durchaus rechtfertigen läßt.

Nachdem die Überlegungen v. Schneiders zunächst in Horst Gersons Haarlemer Preisschrift von 1942, „Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts“, eingehende Berücksichtigung gefunden hatten, wurden sie vertieft und fortgeführt in den monographischen Bearbeitungen Hendrick Terbrugghens durch B. Nicolson (1958), Gerrit Honthorst's durch R. Judson (1959), Dirck van Barburens durch L. J. Slatkes (1965) und schließlich durch die Untersuchungen über Matthias Stomer und Gerard Zegers von H. Pauwels und D. Roggen in den Gentse Bijdragen von 1954 und 1955/56.