

geführt wurde, legte eine reiche Architektur frei. Man möchte sagen: Westfälisch um 1480, ohne daß eine nähere Einordnung gewagt werden könnte.

Im Juni und Juli des Jahres werden die münsterschen Bilder in London zu sehen sein, gleichsam als Auftakt zu der seit langen Jahren geplanten Ausstellung deutscher Malerei, die 1968 oder 1969 in der Nationalgalerie stattfinden soll.

Paul Pieper

## ZEICHNUNGEN ALTER MEISTER AUS DEUTSCHEM PRIVATBESITZ

Ausstellung in Hamburg, Stuttgart, Bremen

25. Oktober 1965 – 17. April 1966

*(Mit 2 Abbildungen)*

Die von Wolf Stubbe und Werner R. Deusch im Herbst 1965 zusammengestellte Ausstellung „Zeichnungen Alter Meister aus deutschem Privatbesitz“, die in Hamburg, Stuttgart und Bremen gezeigt wurde, war eine der wichtigsten Zeichnungs-Ausstellungen der letzten Jahre. Den Initiatoren ging es nicht allein um die Veröffentlichung unbekannter Materials, sondern – wie Wolf Stubbe in der Katalog-Einleitung schreibt – auch darum „in etwa die Tendenzen, die Wertevorstellungen und die Möglichkeiten des heutigen Sammelns darzutun“. Konsequenterweise mußte sich daher die Auswahl auf die Schätze aktiver Sammler der Gegenwart beschränken, wobei das 19. Jahrhundert ausgeklammert worden war. Der Katalog verzeichnet, wenn auch überwiegend ohne namentliche Angabe, 16 verschiedene Leihgeber.

Wolf Stubbe hat in seiner mit viel Verständnis für die besonderen Bedingungen dieses Sammelgebiets geschriebenen Einführung auf die Schwierigkeiten bei den Zuschreibungen hingewiesen. Überwiegend gehen sie auf Angaben der Besitzer zurück. Dies liegt in der Natur einer derartigen Unternehmung und ist mit ihrem Hauptreiz, unbekanntes Material zugänglich zu machen, eng verbunden. Dabei soll keineswegs die Forschungsarbeit vieler Sammler unterschätzt werden. Der Katalog ist übersichtlich angelegt und gut ausgestattet, obschon man ihm in redaktioneller Hinsicht deutlich den Zeitdruck anmerkt, unter dem er entstanden ist. Die Ordnung nach Ländern und zeitlicher Abfolge hat viele Vorzüge, erschwert aber das Auffinden der Blätter. Ein alphabetisches Künstlerregister und eine Abgrenzung der Länder im Satzbild hätte die Benützung erheblich erleichtert. Leider ist bei den Texten zwischen allgemeiner Literatur und spezieller Erwähnung in der Regel nicht unterschieden, eine Unsitte mancher Kunsthandelskataloge, die keinen Eingang in die wissenschaftliche Literatur finden sollte. Dagegen ist es sehr zu begrüßen, daß sämtliche Blätter abgebildet wurden, wenn dabei auch die Abbildungsformate nicht immer dem Rang der Zeichnungen entsprechend gewählt wurden. Eine besondere, das Private und Individuelle betonende Note erhielt die Ausstellung durch die zum Teil erlesenen originalen Sammlerrahmen; es war ein glücklicher Gedanke der Bearbeiter, die wichtigsten in den Katalog aufzunehmen.



Abb. 1 a Zeichnung nach Donatello Außenkanzel am Dom von Prato.  
Berlin, Kupferstichkabinett



Abb. 1 b Zeichnung nach Donatello Außenkanzel am Dom von Prato.  
Mailand, Ambrosiana



Abb. 2 Meister von Liesborn: Maria mit den Heiligen Cosmas und Damian aus der Kreuzigung des Liesborner Altars. London, National Gallery



Abb. 3 Meister von Liesborn: Johannes mit den Heiligen Benedikt und Scholastika aus der Kreuzigung des Liesborner Altares. London, National Gallery



Abb. 4 a Venezianisch, 18 Jh.: Devotionsszene vor einem Papst.  
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut



Abb. 4 b Giovanni Battista Paggi: Heilige Familie mit dem Johannesknaben. Stuttgart, Staatsgalerie

Unter den 176 Handzeichnungen sind die *italienischen* mit nahezu 60 Blättern am stärksten vertreten. Der Anteil der einzelnen Kunstlandschaften ist verschieden gewichtig: Venedig hat mit 25 Zeichnungen bei weitem den Vorrang, besonders das Settecento ist mit vorzüglichen Blättern vertreten wie Guardis „Capriccio mit Ruine und Pyramide“ (Kat. 47) und Novellis „Männerkopf mit breitem Schlapphut“ (Kat. 49). – Von den fünf Zeichnungen des Palma Giovane (Kat. 13–17) entstammen vier demselben Skizzenbuch, das sich 1944 noch in der Sammlung des Fürsten Liechtenstein befand. Zu der mit der Ziffer 17 versehenen Studie der „Belagerung Venedigs durch Pipin“ (Kat. 13) für ein Gemälde in der Sala dello Scrutinio (nicht ‚Scrutiono‘; Tietzes Nr. 1231 nicht 1331) befindet sich eine mit 18 nummerierte Variante im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. 7536 (Tietze Nr. 1239). Die Studie zum „Sieg der Venetianer bei Cremona“ (Kat. 14) ist bei Tietze Pl. CLXXXII abgebildet. Die „Heilige Familie mit Elisabeth (nicht ‚Anna‘) und dem Johannesknaben“ (Kat. 5), die die Vorlage eines Clairobscur-Schnittes sein könnte, steht den Federzeichnungen des Niccolò dell’ Abbate näher (vgl. „Cerès et les dieux“, Angers, Musée Pincé, abgebildet im Katalog der Ausstellung „Le Seizième Siècle Européen . . .“, Paris 1965, Nr. 5) als der kühnen Pinselmanier des Schiavone. Zu der „spontan hingeschriebenen Macchia“ des Domenico Tintoretto (Kat. 24) ist anzumerken, daß Domenico als confratello der Scuola di San Marco 1586 mit der Gemäldefolge aus dem Leben des hl. Markus beauftragt wurde (s. in dem zitierten Kat. Recklinghausen 1962). Auch in anderen Fällen wäre eine Datierung der Zeichnungen möglich gewesen, wie bei Tiepolo, Gades, J. da Empoli, Castiglione, S. Rosa.

Ins Settecento führen sechs unter Diziani verzeichnete Blätter (Kat. 38–43), allen voran die lavierte „Anbetung der Hirten“. Die „Allegorie“ (Kat. 39) figurierte bei der Versteigerung Landsinger München, 14. 4. 1890, Nr. 452 als „Tiepolo“. Eine andere Fassung der „Meßzene“ (Kat. 41) befindet sich in Leningrad (Dobroklonsky, Zeichnungen der italienischen Schule des 17. und 18. Jahrhunderts, Pl. XLV, Nr. 826). Das mit großer Verve skizzierte Blatt der vor der Muttergottes Knienden (Kat. 42) dürfte mit seiner knapp akzentuierenden Graulavierung eher dem frühen Pellegrini zuzuweisen sein (wenngleich das Problem Pellegrini–Molinari noch nicht gelöst ist). Die große, Piazzetta genannte Kreidezeichnung einer männlichen Bewegungsstudie (Kat. 37) wird in ihrem modellierenden Helldunkelkontrast und der scharfen Konturierung eher im Werk seines Mitarbeiters Domenico Maggiotto (1713–1793) ihren Platz finden, entschieden werden könnte das vor gesicherten Zeichnungen Maggiotts wie denen im Museo Correr (s. T. Pignatti, Eighteenth Century Venetian Drawings from the Correr Museum, 1963/64, Nr. 44). Die erstmalig veröffentlichte Tierzeichnung Giovanni Domenico Tiepolos (Kat. 48) gehört zu einer großen von Byam Shaw erforschten Gruppe (The Drawings of Domenico Tiepolo, London 1962, 42 ff.). Zu den von ihm gefundenen Stichvorlagen des Stefano della Bella und J. E. Riedinger gesellt sich der Genuese Castiglione, dessen Kupferstich „Diogenes“ mit Eule, Schildkröte und Tierschädel der Münchner Zeichnung zugrunde liegt (der Affe im Castiglione-Stich ist von Tiepolo in einer anderen Tierzeichnung verwendet, op. cit. Abb. 48). Die biogra-

phischen Daten sind laut Byam Shaw zu korrigieren. Das als Plakat gewählte, venezianisch anmutende Blatt des römischen Eklektikers Giuseppe Cades (Kat. 50, geboren 1750, nicht 1755) ist um 1788/90 zu datieren, als er Venedig besuchte und im Stil von Tiepolo und Gaetano Gandolfi zeichnete (op. cit. Anm. 16). A. Clark schrieb uns zustimmend zu dem Blatt: "... it looks perfectly exact, as well as amusing and nice. What a pity there is no inscription... if it had written on it 'Angelica chi legge Winkelmann' we would all believe it." – Die wohl früheste Zeichnung der Ausstellung (Kat. 1), von Middeldorf und Dussler Girolamo Genga zugeschrieben, fußt in Auffassung, Strich und Faltenwurf auf dem Zeichenstil, den Mantegna und Bellini am Ende des Quattrocento entwickelt haben (vgl. Popham/Wilde, *Italian Drawings at Windsor Castle*, 1949, Nr. 18, Abb. 156 und Popham/Pouncey, *Italian Drawings... in the British Museum*, 1950, Nr. 11, Pl. X). – Der Zeichner des als „Römisch um 1570“ bestimmten Blattes (Kat. 54) ist nicht im Kreis der Zuccari zu suchen, sondern in Venedig, um 1700. Dort findet auch die großfigurige Skizze der Rückseite ihren Platz; diese Zuordnung bestätigt einerseits das damals dort gebräuchliche, feine Papier mit breitem Drahtlinienabstand, andererseits ein Blatt im Stadel, Frankfurt (s. Abb. 4a), das aus einem Klebeband mit venezianischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts stammt; es gibt den gleichen Vorwurf mit wenigen Veränderungen in detaillierterer Form wieder (Venedig, 18. Jh., Nr. 13196, schwarze Kreide auf ähnlichem Papier mit angeschnittenem Wasserzeichen, 19,3 x 26,8 cm, links unten in brauner Feder ‚parole‘). Gegenüber der gleichbleibenden historischen Uniform des Hellebardier der Schweizer Garde links, ist die Zeittracht des 17. Jahrhunderts besonders bei der rechten Eckfigur zu erkennen. Die Buchstaben auf den Gewändern sowie am Papstthron könnten als Farbangaben auf eine bildmäßige Ausführung deuten. – Florenz und Siena sind mit 12 teils vorzüglichen Zeichnungen repräsentiert. Eines der reizvollsten Blätter, eine ‚Caritas‘ (Kat. 177) ist unter „Frankreich“ als Schule von Fontainebleau eingereiht, es dürfte eher in die Nähe des Francesco Salviati, um 1540 gehören.

Die norditalienischen Landschaften sind mit charakteristischen Beispielen vorgestellt: B r e s c i a mit der Fürbitte des hl. Rochus während der Pest (nicht „Himmelfahrt Christi“) des Lattanzio Cambara (Kat. 11, Bildunterschrift fälschlich „Bolognesisch“), M a i l a n d mit einem doppelseitigen Studienblatt Figinos. Die unter „Italienisch oder niederländisch, 2. Hälfte 16. Jahrhundert“ figurierende Zeichnung (Kat. 53) dürfte dem Cesare Nebbia (1536 – 1624 ca.) zuzuschreiben sein, aufgrund der Stilverwandtschaft zu Freskoentwürfen in der Albertina („Augustus in der palantinischen Bibliothek“, Kat. III, 364) und der Biblioteca Ambrosiana („Prozession des hl. Carl“, vgl. E. Spina-Barelli, *Disegni di Maestri Lombardi del primo Seicento*, Mailand 1959, Nr. u. Abb. 69); sie könnte eine verworfene ‚prima idea‘ für ‚Tod und Begräbnis des hl. Carl Borromäus‘ sein, die Nebbia 1603/04 im Collegio Borromeo zu Pavia ausgeführt hat. Cambiaso und Castiglione repräsentieren G e n u a. Für die „Heilige Familie“ (Kat. 8) soll statt Cambiaso die Zuschreibung an den Genuesen G. B. Paggi (1554 – 1627) vorgeschlagen werden aufgrund der Stilgleichheit mit Paggis „Heiliger Familie“ im Stuttgarter Kabinett (Inv. Nr. 6328, aus der Slg. Durazzo), die W. Suida als Paggi und „sehr gut“ an-

erkannte (s. Abb. 4b). Die Landschaft Castigliones (Kat. 34) gehört in die Gruppe der frühen römischen Federzeichnungen und läßt sich gegen 1640 datieren.

Bologna als einer der Hauptausgangspunkte der barocken Malerei und Zeichnung ist mit den Carracci, Guido Reni und Cantarini vertreten: der „Ländliche Tanz“ (Kat. 22) kann nicht gut von derselben Hand stammen wie die Zeichnung gleichen Themas von Annibale im Louvre (Inv. 7126, s. Katalog ‚Dessins des Carrache‘, Paris 1961, Kat. 24, Pl. VIII), doch kommt Lodovico dafür in Frage. Die „sich kämmende Magdalena“ (Kat. 21) aus der Slg. Goldsche (nicht Goldner) wird schwerlich ihren Platz im Werk Lodovicos behaupten können. Cantarinis schöne Rötzelzeichnung (Kat. 32) ist nicht „signiert“, sondern wurde später mit dem Namen des Künstlers versehen. Zwischen originaler Signatur und späterer Aufschrift sollte immer eindeutig unterschieden werden (s. auch Kat. 27). Rom als Mittelpunkt des Seicento fehlt ganz, im 18. Jahrhundert ist es durch vorübergehende Besucher vertreten wie G. Vanvitelli, Subleyras und Cades. Die als Federico Zuccari ausgestellte Zeichnung „Der Cardinal Alessandro Farnese trifft mit Karl V. und Ferdinand dem König der Römer 1544 in Worms zusammen“ (Kat. 12) wird eine anonyme Kopie nach einer Zeichnung Taddeos sein, der sich verpflichtet hatte, bis 1559 – damals war Federico etwa 16 Jahre alt – den großen Auftrag der Fresken für die Villa Farnese in Zeichnungen zu projektieren (s. L. Colobbi, Taddeo e Federico Zuccari a Caprarola in: *Critica d'Arte*, 1938, S. 70 ff.). Die Zeichnung kann ihrer Qualität nach kein Entwurf des reifen Taddeo sein, auch vom Zeichenstil des jungen Federico weicht sie ab (dazu W. Körte, *Verlorene Frühwerke des Federico Zuccari in Rom*, in: *Mitt. des Kunsthist. Institutes in Florenz III*, 1932, S. 518 ff.). Eine lavierte Federzeichnung gleichen Themas nach Taddeo Zuccari in Windsor Castle wird von Popham/Wilde, *Italian Drawings at Windsor Castle*, 1949, Nr. 1076, ähnlich klassifiziert.

Christel Thiem

Die ohne Frage großartigste Reihe unter den Deutschen ist die von Gustav Schwarting zusammengebrachte Gruppe altdeutscher Zeichnungen. Die Benennungen dürften hier endgültig sein und sind überwiegend bereits in die Fachliteratur übergegangen. Baldung, Schäuffelein, Hans von Kulmbach sind mit je 2 Blättern vertreten, Pencz mit einem vorzüglichen Scheibenriß mit dem Wappen des steirischen Geschlechts der Freiherren von Paar (nicht Markus Baro wie der Katalog aufgrund eines Lesefehlers angibt). Ein Teil dieser Blätter, und dies ist dem Katalog nachzutragen, nämlich Schäuffelein Kat. 63, Baldung Kat. 65 und Pencz Kat. 66, war bereits bei der Nürnberger Ausstellung 1961 „Meister um Albrecht Dürer“ zu sehen (dort Kat. 303, 8, 265, mit Abb.). Für die Pencz-Zeichnung, die als Bindeglied zwischen den früher dem Monogrammisten I. B. zugeschriebenen Werken und denen des namentlich faßbaren Pencz von Bedeutung ist, ist außerdem auf die Dissertation von H. G. Gmelin, *Georg Pencz als Maler*, Freiburg/Br. 1961, hinzuweisen (S. 170). Eine zwar kleine, aber recht qualitätvolle Gruppe bilden die drei Blätter aus dem Münchner Manieristenkreis von Christoph Schwarz, Friedrich Sustris und Mathias Kager. Sustris' bisher unveröffent-

lichter „Grabmalentwurf“ (Kat. 69) – die Zweckbestimmung ist damit wohl noch nicht endgültig geklärt – ist eine hervorragende Arbeit. Kagers frühe Verkündigung (Kat. 71 – vgl. H. Geissler, in: Jb. der Staatl. Kunstsammlungen von Baden-Württemberg, II, 1965, S. 64, Abb. 38) ist stark von Sustris abhängig. Bei ihr vermißt man den Hinweis auf die Farbangaben („schiller“, „grün“, „purber“ usw.) und die Quadrierung. Während bei diesen Blättern die Autorenfrage klar sein dürfte, macht sie bei „Schwarz“ (Kat. 72) um so größere Schwierigkeiten. Die Komposition, eine Entwurfsfassung zu dem Hochaltarblatt von St. Michael in München, ist in sieben Repliken überliefert. Das ausgestellte Exemplar gehört zwar zu den besten, ist aber doch nicht eindeutig als die Originalerfindung anzusprechen (s. H. Geissler, Christoph Schwarz. Ms. Dissertation Freiburg/Br. 1960, S. 85 und Katalog Z III, 29). In die Nähe des Münchner Künstlerkreises gehört der Ingolstädter Caspar Fraisinger, der mit einem sicheren (Kat. 68) und einem zugeschriebenen Blatt in der Ausstellung vertreten ist. Die kürzlich von Alfred Stange veröffentlichte Kreuztragung (Kat. 67) wird sich u. E. als „Fraisinger“ nicht halten lassen. Fraisingers Zeichnungen sind fast stets monogrammiert; auch die braune (statt graue) Lavierung und das Tonpapier (statt farbiger Grundierung), sowie der stark dekorative Effekt der reichhaltigen Weißhöhung sind für ihn befremdlich. Die stark an Veronese anklingende Komposition, von der es in Düsseldorf noch eine schwächere Fassung gibt (Anonym deutsch, Inv. F. P. 5625), steht Schwarz jedenfalls erheblich näher als Fraisinger, wirkt aber auch für diesen zu italienisch. Sollte hier nicht eine Arbeit aus dem Veronese-Schulkreis vorliegen?

Der Rudolfinische Kunstkreis ist etwas dürftig nur durch Hans Holtzmayr (Kat. 74), einen Schüler Hans von Aachens, repräsentiert. Holtzmayr, dessen Arbeiten üblicherweise unter dem Namen seines Lehrers laufen, wird erst neuerdings von Elisa Fucikova von diesem abgetrennt. Die Spranger zugeschriebene „Athena“ (Kat. 115) dürfte von einer oberitalienischen Hand herrühren, und auch das „Joseph Heintz (?)“ benannte Blatt (Kat. 70) ist keinesfalls für eine Arbeit dieses Künstlers zu halten.

Der frühe Epitaphentwurf Joh. Christoph Storer's (Kat. 77) steht noch ganz in der deutschen Tradition. Zusammen mit dem von Friedrich Thöne aufgefundenen Zeichnungsbestand in Wolfegg – in dem wohl Kopien zu erblicken sind, denn eines der Blätter ist eine Wiederholung von Kagers „Anbetung der Hirten“ im Dom zu Freising – ist es das einzige bekannte künstlerische Zeugnis Storer's aus der Zeit vor seinem Italien-Aufenthalt. An zeichnerischer Verve wird es durch die beiden späteren Blätter (Kat. 76, 78) allerdings bei weitem übertroffen. Der Phaeton-Sturz der Slg. Schwarting (Kat. 73) vertritt die Gattung der Liss'schen Entwurfszeichnung, wie Schilling in seiner vorbildlichen Untersuchung gezeigt hat. Bei den Literaturangaben vermißt man: K. Steinbart, Das Werk des Joh. Liss in alter und neuer Sicht. In: Saggi e memorie di storia dell'arte, 2, 1958 – 59, Venedig 1959, S. 197 f., Abb. 45, 46.

Die „Schönfeld“-Zeichnung ist etwas ungewöhnlich, kommt aber Blättern wie dem Stuttgarter „Zehn männliche Heilige“, Inv. 489 (Ausst. Kat. Der Barocke Himmel. Stgt. 1964, Nr. 95, Abb. 7) nahe. Falls die Zuschreibung zutrifft, käme wohl nur die erst wenig erforschte neapolitanische Periode in Betracht.

Die beiden Entwürfe des Hamburgers Jakob Matthias Weyer sind sichtlich stark von Jakob de Wet und Wouverman beeinflusst. Angesichts der Qualität dieser Blätter empfindet man den Umstand um so schmerzlicher, daß man von der hamburgischen Zeichenkunst des 17. Jahrhunderts so wenig weiß. Die Blätter stammen aus der Sammlung Goldsche, Berlin, wo sich auch noch ein drittes gleich großes Querformat befand. Gute, hinsichtlich ihrer Benennung unproblematische Arbeiten sind die Zeichnungen von Joh. Heinrich Roos, Rottmayr und Georg Philipp Rugendas.

Von besonderer Qualität ist der signierte, 1759 datierte Altarentwurf von Joseph Anton Feuchtmayr (Kat. 85). Die Verbindung der Altar-Mensa mit dem Obelisk ist höchst originell. Die unsymmetrische Anordnung des Engels unten muß u. E. nicht unbedingt auf einen Alternativvorschlag hindeuten, vielmehr könnte dies auch für eine Aufstellung als Seitenaltar an der Evangelienseite sprechen. Von den beiden Troger-Zeichnungen sind wohl nur die Spielenden Putten (Kat. 86) eigenhändig, während die Heimsuchung (Kat. 87) ein Schulwerk sein dürfte. Erstere ist in dem inzwischen erschienenen Werk von W. Aschenbrenner und G. Schweikhofer (Paul Troger, Salzburg 1965), unter Nr. 135 aufgeführt.

In den Troger-Kreis – kaum in den Kreis Maulpertschs, dem Joseph Winterhalter zuzurechnen ist – gehört auch die Engel-Pietà (Kat. 109), die dem Letzteren zugeschrieben wird. Die Zeichnung wiederholt eine Komposition Trogers in der Elisabethinerkirche zu Preßburg (s. R. Jakobs, Paul Troger, Wien 1930, S. 97 und Abb. S. 98), zu der sich die Vorzeichnung in der Albertina befindet (Aschenbrenner, op. cit. Nr. 266). Eine weitere Zeichnungsfassung, die sich kürzlich im Freiburger Kunsthandel befand, weist die gleichen Abweichungen gegenüber dem Altarblatt auf wie das vorliegende Stück. Wahrscheinlich gehen beide auf die Vorzeichnung oder einen Troger'schen Bozzetto zurück. Wenn hier die Attribution zweifelhaft erscheinen muß, so ist sie bei Maulpertsch und Palko gut begründet. Bei der Thematik des Blattes von Palko erhebt sich die Frage, ob es sich nicht um ein Projekt für den Grafen Brühl handelt. Die Malereien gingen bald nach der Vollendung bei der Belagerung Dresdens im Siebenjährigen Kriege zugrunde. Von Baumgartner, Urlaub und Januarius Zick sind jeweils mehrere Blätter zu sehen. Die liebenswürdigen, stichartig minutiösen Kreuzwegstationen Baumgartners (Kat. 88 – 90) sind, wie zu erwarten, auf das gleiche graublau Tonpapier gezeichnet (der Katalog gibt divergierende Papierfarben an). Urlaubs Engelsturz (Kat. 91) war auf der XXIX. Verst. bei Rosen, Berlin, Nov. 1957, Nr. 510. Ein zugehöriger Entwurf befindet sich in der Slg. Werner R. Deusch, Stuttgart (s. Ausst. Kat. 60 Handzeichnungen, Mainz 1964, Nr. 49, Abb. 41). Zu Zicks Geißelung Christi (Kat. 104) gibt es weitere Fassungen, die Ottmar Metzger in der Zeitschrift für Kunstgeschichte veröffentlichen wird. Der Zusammenhang der Blendung Simsons (Kat. 52) mit Rembrandts frühem Gemälde im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt erhält eine Stütze durch den Umstand, daß es im Wallraf-Richartz-Museum eine Zick'sche Kopie danach gibt (Frdl. Hinweis von O. Metzger). Ein anderes Beispiel für die Wirkung von Rembrandts „Simson“ im 18. Jahrhundert, liegt in einer Zeichnung von Joseph Winterhalter vor (s. K. Garzarolli-Thurnlack, Die Barocke Hand-

zeichnung in Österreich. Zürich 1928, Abb. 88 sowie C. Garas, in: Bulletin du Mus. Nat. Hongrois des Beaux Arts, 14, 1959, S. 87), bei der die Figur des Schergen mit der Hellebarde von Rembrandt entlehnt ist. Von besonderem Interesse ist die bisher einzige gesicherte Zeichnung Livio Rettis (Kat. 102), von dem Bruno Bushart ein weiteres Blatt in Stuttgart identifizieren konnte, oder der beiden Deckenentwürfe des Mittenwalders Joh. Georg Dieffenbrunner (Kat. 95, 96), die sich mit ausgeführten Fresken in Geltendorf/Obb. bzw. in Violau (nicht Violan) bei Augsburg in Verbindung bringen lassen. Stilistisch ist der Künstler besonders von Matthäus Günther abhängig. Die Signatur von Kat. 95 enthält übrigens neben dem Familiennamen auch die ligierten Anfangsbuchstaben des Vornamens „JG“, zumindest das „G“ ist deutlich erkennbar.

Heinrich Geissler

Die *niederländische* Zeichnung war durch eine kleine Gruppe qualitätvoller Blätter vertreten. Bedauerlich, daß sie keine Blätter von Rembrandt enthielt, der in deutschen Privatsammlungen nicht fehlt.

Jan Swart, Hendrick Goltzius, Jacques de Gheyn, Roelant Savery und Abraham Bloemaert repräsentierten die Stilstufen des Manierismus. Von den beiden Arbeiten unter dem Namen des Letztgenannten ist die „Juno“ aus dem Besitz von Herbert List sicher eigenhändig, während bei der „Verkündigung an die Hirten“ (Kat. 117) wegen des zögernden, nicht genügend eleganten Vortrags und unklarer Einzelheiten der Gedanke an eine Kopie aufkommt.

Die dem Cornelis Claesz van Wieringen (1580 – 1633) gegebene „Meerlandschaft“ (Kat. 121), nicht so formelhaft-dekorativ wie dessen sichere Arbeiten, stammt dem Typus und einzelnen Formen nach (z. B. punktierte Bäume, Berge mit engen Parallelschraffuren), eher von einem Künstler aus der Umgebung von Pieter Breughel d. Ä. (vgl. Ch. de Tolnay: Die Zeichnungen Pieter Breughels, 1952, Abb. 5, 11, 16).

Das als anonym um 1600/50 belassene „Dorf am Fluß“ (Kat. 153) war in der Sammlung Liechtenstein unter Jan Breughel d. Ä. inventarisiert. Diese alte Zuschreibung hatte viel für sich (vgl. M. Winner, Jahrb. d. Berliner Museen 3, 1961, S. 208, Abb. 16; S. 239, Abb. 53).

Die Kunst des holländischen Barock erschien, abgesehen von zwei noch zu erörternden Historien aus dem Rembrandt-Kreis und allegorischen bzw. biblischen Kompositionen von Adrian van der Werff und Willem van Mieris, in Figurenstudien von Cornelis Saffleven und Cornelisz Pietersz Bega, vor allem in einer bemerkenswerten Auswahl von Landschaften. Die Entwicklungslinie dieser Bildgattung war an charakteristischen Blättern von Esaias van de Velde, Pieter de Molijn, Jan van Goyen, Isaac van Ostade, Herman Saftleven, Anthonie Waterloo, Willem van de Velde d. J. und Jan Glauber zu verfolgen, das Nachleben der Tradition bei Jan de Beyer und Jacob Cats.

Der flämische Bereich wurde durch aquarellierte Federzeichnungen von Lucas van Uden vertreten, und hier wäre auch der „Hohlweg“ (Kat. 130) einzureihen, selbst

wenn er, wie vorgeschlagen, von Cornelis Saftleven, dann wohl aus seiner Antwerpener Zeit, herrühren sollte. Das Motiv erinnerte auffällig an Lodewijck de Vadder, der Vortrag an P. Brill (vgl. „Felslandschaft mit Wasserfall“, 1623, Louvre; F. Lugt, Inv. Gén., Ecole Flamande I, 1949, Nr. 425, T. XXXIII).

Die beiden angeblichen Werke von Samuel van Hoogstraten sind unrichtig bestimmt. Die Susannen-Szene (Kat. 143), mit Reflexen aus Rembrandts frühem Gemälde in Privatbesitz (Bauch 10) und aus seinem Berliner Bild von 1647 (Bauch 28), gehört in einen umfangreichen Komplex vorwiegend biblischer Darstellungen, der für Aert de Gelder (C. Hofstede de Groot, Oud Holland 1923/24, S. 102), Hoogstraten (B. R. Valentiner, N. Maes, 1924, S. 36), Renesse (J. Kruse II, 23) und Victors (J. Byam Shaw, Old Master Drawings, Juni 1929, S. 12 f.) in Anspruch genommen wurde. Das bekannteste Stück dieser Reihe, der „Drehleierspieler“ des British Museum (E. M. Hind I, T. LXIII. Replik in Edinburgh), ist jedoch ein Entwurf für eine monogrammiertes Gemälde von Nicolas Maes in der Stiftung Niederländischer Kunstbesitz. Außerdem läßt sich die gesamte Serie dem 1957 von Rijksprentenkabinet erworbenen Maes-Album zuordnen.

Die Komposition von Kat. 144 („Der 12jährige Jesus im Tempel“), in Rembrandts Stil der fünfziger Jahre und von seiner Radierung B. 64 abhängig, existiert in mehreren Exemplaren, deren bestes sich bei Cl. Duits in London befindet. Als Zeichner des Originals kommt der späte Salomon Koninck in Frage.

Die Rembrandt-Schule war weiterhin in zwei Landschaften von Lambert Doomer präsent, von denen die „Einsiedelei an der Loire bei Nantes“ (Kat. 141) als Werk der Frankreichreise von 1643 betrachtet und damit zu früh datiert wurde. Die schon relativ matt wirkende Zeichenweise und die Verwendung von Kassenbuchpapier, das mehrfach für Ausarbeitungen von Reiseskizzen benutzt wurde, sprechen für eine spätere Replik.

Das schönste Blatt aus dem Rembrandtkreis, mit schon fast rokokohaftem Charme, war Govaert Flinks „Männliches Bildnis“ – nicht Selbstporträt – aus den vierziger Jahren (Kat. 136. Nachtrag zur Literatur: J. W. v. Moltke, G. F., 1965, Kat.-Nr. D. 130 m. Abb.), in der typischen Zweikreidetechnik auf blauem Papier, die Flink L. Jacobsz, seinem ersten Lehrer, verdankt. Die Griffelung der Konturen weist auf einen bisher nicht bekannt gewordenen Reproduktionsstich nach dieser eigenwertig gedachten Zeichnung.

Unter den älteren Arbeiten der *französischen Abteilung* seien die „Nymphe mit flötendem Satyr“ aus der Schule von Fontainebleau und das „Brustbild eines Herren“ von Lagneau erwähnt, das in der Slg. Ehlers noch Dumonstier zugeschrieben war, unter den Barockzeichnungen dekorative Entwürfe von Charles Lebrun und Pierre Puget.

Höhepunkt dieser Gruppe – und wohl der Ausstellung überhaupt – war die Folge von Werken des 18. Jahrhunderts, vorwiegend aus dem Besitz von Armand Gobiet. Man sah Kostbarkeiten u. a. von Chardin, Cochin d. J., Greuze, Lancret, François Lemoyne, Liotard, Vivant-Denon und von Watteau zwei bekannte Studien und eine

neue, von K. T. Parker und J. Mathey akzeptierte „Landschaft mit Schloß“ (Kat. 161), die allerdings die Qualität der Vergleichsstücke (K. T. Parker u. J. Mathey, Antoine Watteau, 1957, Nr. 371, 384, 429) nicht ganz erreicht.

Warum die etwas flüchtig durchgeführte „Fantasie-Architektur“ von Hubert Robert (Kat. 172) neben Zeichnungen aus der Sammlung Pierre-Andrien Paris in Besançon (Kat. 1951, Nr. 133, 135, 149), stark lavierte, kontrastreiche Kompositionen, gestellt wurde, war nicht begreiflich.

Schließlich ist noch ein Entwurf des Lothringers Nicolas Guibal hervorzuheben (Kat. 171), dessen Zeichnungsbestand fast geschlossen in Stuttgart, seinem Wirkungs-ort, verblieb und der daher im Kunsthandel kaum vorkommt.

Werner Sumowski

## REZENSIONEN

HILDEGARD WESTHOFF-KRUMMACHER, *Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler* (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. XXXV), München-Berlin (Deutscher Kunstverlag) 1965. 204 S., 155 Abb.

Nach Horst-Johs Tümmers, der die Altarbilder Barthel Bruyns behandelte, legt jetzt Hildegard Westhoff-Krummacher eine Monographie über die Bildnisse des bedeutendsten Kölner Malers der Reformationszeit vor. Mit der Veröffentlichung der Bildniszeichnungen Bruyns und einem Aufsatz über seine Beziehungen zur Bildniskunst des jüngeren Holbein, beide im Wallraf-Richartz-Jahrbuch, hatte die Verfasserin bereits Teilgebiete ihrer Arbeit der Forschung vorgestellt. Bruyn kann den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, der Stadt Köln ein an den Niederlanden geschultes, aber doch unverwechselbar „kölnisches“ Bildnis geschenkt zu haben. Wie tief die Verfasserin in Stadt- und Bürgergeschichte eindrang, zeigt ihre Kenntnis der Lebensumstände der Porträtierten, die sie anhand der Wappen fast alle identifizieren konnte. Frau Westhoff unterzieht das Bildnisoeuvre Bruyns einer Reihe von Untersuchungen, die immer auch allgemeine Erkenntnisse zur Gattung des Porträts bringen. Sie bespricht den „physiognomischen Stil“ und den Bildaufbau unter dem Gesichtspunkt der künstlerischen Entwicklung Bruyns, zieht das Kostüm bei Datierungsfragen heran und deckt die Beziehungen zur „Vanitas“-Darstellung auf. Bei der nicht wegzuleugnenden Einförmigkeit der Bruynschen Bilderfindung ist diese das Ikonographische betonende Betrachtungsweise sehr ergiebig. Andererseits besteht die Gefahr, daß der Fluß der Darstellung gehemmt wird und daß die verstreut vorgetragenen wissenschaftlichen Einzelergebnisse sich nicht zu einer geschlossenen Bildinterpretation zusammenfügen.

Gleich der älteren Forschung nimmt Frau Westhoff eine Herkunft Bruyns aus dem Schulkreis des Joos van Cleve an. Für die um 1539 entstandenen Porträts weiß sie Einflüsse des jüngeren Holbein aufzuzeigen. Die Abhängigkeit spricht sich nicht nur in der Bildanlage, sondern auch in der Stoffmalerei aus. Blick und Geste des Männerporträts Kat. Nr. 88 wird man eher in niederländischen Bildnissen wie dem Stuttgarter Männerporträt Scorels wiederfinden als in dem angeblichen Selbstbildnis Raffaels, das