

KUNST CHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

49. JAHRGANG MÄRZ 1996 HEFT 3

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

Rezensionen

MARCEL G. ROETHLISBERGER

Abraham Bloemaert and His Sons. Paintings and Prints (MARTEN JAN BOK, Biographies and Documents)

Doornspijk, Davaco Publishers 1993 (Aetas Aurea, Monographs on Dutch and Flemish Painting, XI). 2 Bände, Bd. 1: Frontispiz und 710 S., Bd. 2: 38 Farbabb., 1259 schwarz/weiß-Abb. Hfl. 1250,-

Der Utrechter Maler und Zeichner Abraham Bloemaert (1566-1651) ist besonders für die »Morgendämmerung des Goldenen Zeitalters«, wie der Titel der Amsterdamer Ausstellung von 1993/94 zu dem Zeitraum zwischen 1580 und 1620 lautete, eine zentrale Figur, deren Bedeutung kaum hinter derjenigen der Haarlemer Trias Karel van Mander, Cornelis van Haarlem und Hendrick Goltzius zurücksteht. Verband er doch für Utrecht und weit darüber hinaus in einer Person verschiedene Funktionen des Künstlers, in die die Haarlemer sich teilten. Er war nicht nur der vielseitigste Maler und produktivste Zeichner, sowohl für den Druck als auch in eigenem Recht, sondern auch der wichtigste Lehrer der gesamten nördlichen Niederlande vor und gleichzeitig mit Rembrandt. Doch anders als

im Falle der Haarlemer erstreckt sich sein malerisches Œuvre, das mit etwa 300 erhaltenen Werken einen mittleren Umfang besaß, weit über den wild bewegten Manierismus und dessen gemäßigtere Ausprägung, den früher sogenannten Romanismus hinaus. Es reicht zeitlich bis unmittelbar zur Jahrhundertmitte, umfaßt auch den Caravaggismus und einen am Haager Hof geschätzten Klassizismus, der dem Rokoko verwandte Farbigekeit und schließlich inhaltliche Unverbindlichkeit aufweist. Seine wichtigsten Gattungen waren das biblische und mythologische, großformatige Historienbild – zum großen Teil für so unterschiedliche Auftraggeber wie die katholische Kirche der spanischen Niederlande, die klandestinen katholischen Kirchen des Nordens und den calvinistischen Hof in

Den Haag – und die stets mit themengebundener Staffage versehene, offenbar für den Markt geschaffene kleinformatige Landschaft, doch begegnen auch Andachtsbilder und nach dem Aufkommen des Caravaggismus Genrebilder verschiedener Art. Dabei war er in steter Auseinandersetzung mit den großen Namen der zeitgenössischen Malerei. Nach der Sprangerbegeisterung war es im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts Otto van Veen, dessen Figurenstil Bloemaert studierte. In den folgenden beiden Jahrzehnten setzte er sich mit einzelnen Kompositionen von Rubens intensiv auseinander, was besonders bei seinem Emmausmahl (Cat. 234) augenfällig wird, für das er Rubens' Fassung dieses Caravaggio-Themas im Studio nachstellte. Aus dem genauen Studium von Rubens' Samson und Dalilah ging seine Caritas-Romana-Gruppe hervor (Cat. 110). Eine solche Übertragbarkeit von Kompositionen auf Themen ganz unterschiedlicher Art ist typisch für Bloemaerts Arbeitsweise, die sich bisweilen von der zufälligen Begegnung von Figuren auf einem Studienblatt zu neuen Kompositionen inspirieren ließ (Cat. 193). Schließlich scheint auch der frühe Erfolg Rembrandts einen Eindruck auf den über 60jährigen nicht verfehlt zu haben.

Durch die Schule des Malers, der beklagte, selbst nie einen bedeutenden Lehrer gehabt zu haben, gingen Caravaggisten wie Hendrick ter Brugghen und Gerard van Honthorst, vielleicht auch Leonaert Bramer, Genremaler wie Andries Both und Nikolaus Knüpfer, italienisante Landschaftsmaler wie Jan Both und Jan Baptist Weenix und viele andere namhafte Künstler. Unter diesen ist allein Cornelis van Poelenburg nicht nur durch die ältere Kunstliteratur, sondern auch durch die Dokumente als Schüler belegt, während Bloemaerts dokumentierte Schüler als Maler heute fast alle unbekannt sind. (Insofern ist die Ablehnung der *pupils* »attributed« to Bloemaert seitens des Mitautors Bok, S. 645, nicht gerechtfertigt).

Bloemaerts Bedeutung für die holländische Malerei im weitesten Sinne darf also nicht gering geschätzt werden. Um so schmerzlicher

fehlte bisher ein Überblick über sein Schaffen als Maler, den die Straßburger Dissertation Gustav Delbancos von 1928 mit einer Liste von 55 Bildern jedenfalls nicht hinreichend zu geben vermochte.

Nachdem Marcel Roethlisbergers Werkkatalog in der Literatur seit Jahren schon fast gewohnheitsmäßig als »im Druck« begriffen zitiert wurde, ist er jetzt in angemessener Form erschienen. Die enthaltenen Werkkataloge der Söhne Bloemaerts sind darauf angelegt, das Bild abzurunden. Aufgrund ihrer Abhängigkeit von der Kunst des Vaters, an dessen Bedeutung sie nicht entfernt heranreichen, ist diese Unterordnung gerechtfertigt. Unter ihnen ragen der Maler Hendrick und der Radierer Frederick durch Produktivität hervor, während Adriaen sich als ein ganz anderer Maler, als bisher angenommen, herausstellt. Zahllose Bestandskataloge von Museen müssen geändert werden, da die bekannten, A. *Blommaert* signierten Landschaften von einem nicht verwandten Abraham Blommaert aus Middelburg stammen, über den der mit dem Datum 1993 zitierte Aufsatz der beiden Autoren leider bis heute nicht erschienen ist. Adriaen Bloemaert war dagegen ein Maler von Altarbildern im Salzburgerischen. Allein bei dem wichtigen Stecher-Sohn Cornelis entsteht ein falscher Eindruck dadurch, daß der in Italien entstandene, bedeutendere Teil seines Œuvres ausgelassen wurde.

Auch bisher schon war die wachsende Kenntnis zum Werk Bloemaerts großenteils Roethlisberger zu verdanken. Auf sein Urteil berufen sich seit Jahren die meisten Zuschreibungen des Kunsthandels. Bereits 1967 hatte er im Verkaufskatalog einer Wiener Galerie einen Catalogue raisonné der Bloemaert-Gemälde angekündigt (wobei er auch den zur Zeit noch nicht erschienenen Katalog der Zeichnungen schon erwähnte, den Jaap Bolten erstellt). Aus der spärlichen Literatur, die bisher zu Bloemaert erschienen war, verdienen die Aufsätze von Ben Broos und Christina Wansink hervorgehoben zu werden sowie Beiträge zu Ausstellungskatalogen, die



Abb. 1 Cornelis Bloemaert, Stich nach Abraham Bloemaert, Vision des hl. Ignatius bei La Storta, um 1622. Altarbild der Jesuitenkirche in 's-Hertogenbosch, Cat. 292 (Verf.)

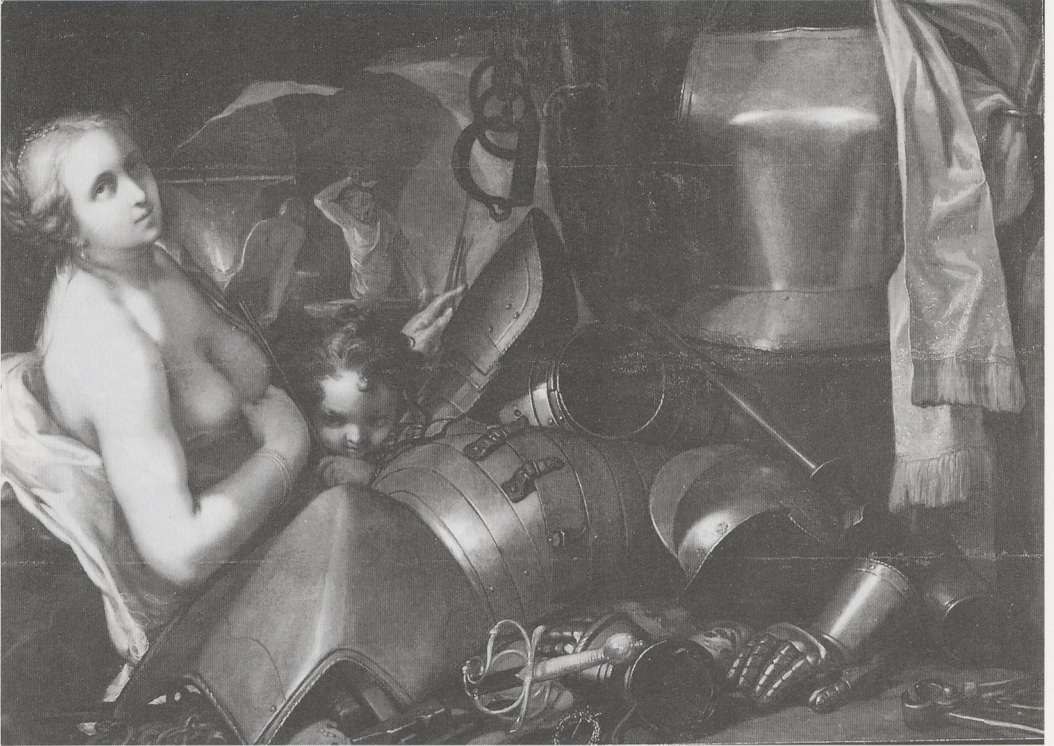


Abb. 2 Abraham Bloemaert, *Venus und Amor in der Schmiede des Vulkan*, 1619. Hanau, Historisches Museum (Museum)

nolens volens Bloemaert behandelten wie diejenigen von W. Stechow, P. van Thiel, A. Blankert und vom Mitautor der vorliegenden Monographie, dem Utrechter Historiker Marten Jan Bok, dem wir nicht nur zu Bloemaert die Kenntnis der meisten neuen Materialien aus Utrechter und anderen Archiven verdanken.

Die umfassendsten Publikationen waren aber in den letzten Jahren die Aufsätze des Autors selbst. Sie kamen Vorabdrucken seines Buches gleich, da der Text häufig wörtlich übernommen wurde, und bilden bei vielen Nummern des Katalogs die einzige angeführte Literatur. In ganzer Breite entwickeln nun Text- und Tafelband das malerische und gestochene Œuvre des Künstlers und seiner Söhne. Schon die Abbildung sämtlicher für eigenhändige oder Werkstattarbeiten angesehenen Gemälde

und aller Kupferstiche sind ein unentbehrliches Hilfsmittel für die weitere Forschung, deren Bedürfnisse dadurch auf absehbare Zeit in hohem Maß gedeckt werden. Die Druckqualität der Abbildungen ist so hoch, daß Staubkörnchen, die sich während der langen Herstellungszeit auf den Klischees ansammelten, in vielen Fällen sichtbar geblieben sind.

In einem einleitenden Abschnitt »The Art of Abraham Bloemaert«, der auf ganzen 26 Seiten die erste wirklich fundierte Gesamtdarstellung des Malers zu liefern hat (auch der im Druck begriffene Artikel des *AKL* ist noch auf dem Stand von Delbanco), findet sich in erster Linie die Diskussion der einzelnen Gattungen und Themen. Man hätte sich daneben auch eine zusammenfassende Auseinandersetzung mit Bloemaerts Stil gewünscht, mit seiner Stellung im holländischen Manierismus und



Abb. 3
Hendrick Bloemaert
(hier zugeschrieben),
Judith mit dem Haupt
des Holofernes, um
1627. Privatbesitz
(Berlin, Gemäldegalerie)

in den ersten beiden Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, seiner Rolle als ein Hauptvertreter des Utrechter Caravaggismus und seiner Bedeutung, stilistisch wie ikonographisch, als Initiator der vom Haager Hof bevorzugten Malerei. Ein solcher Überblick ist dezent in die betreffenden Nummern des Kataloges eingewoben. Allerdings fehlen Überlegungen, die die Bedeutung der großen Aufträge schon allein in ökonomischer Hinsicht herausstellen, die doch offensichtlich mit dem künstlerischen Rang der betreffenden Werke übereinstimmt. Dies betrifft sowohl die Aufträge des Hofes als auch den auffällig traditionslastigen Stilmodus der katholischen Bilder für Kirchen des Nordens im Vergleich

zu den an modernen flämischen Vorbildern orientierten Werken für Kirchen des Südens. So ist die Bemerkung irreführend, daß die Seltenheit des Themas der Stortavision des hl. Ignatius (Cat. 292; Abb. 1) in Holland has to do with the fact that Dutch Catholic art concentrated more on dogmatic subjects such as Bloemaert's Church Fathers (S. 227). Der unterschiedliche Stilmodus wird verwischt, wenn man das Ignatius-Gemälde für den katholischen Süden als holländische Malerei wertet und die Tatsache ignoriert, daß gerade das Kirchenväterbild einen Sonderfall darstellt. Die Katholiken des Nordens bevorzugten vielmehr althergebrachte Themen wie die Anbetung der Hirten oder die Kreuzigung.

Die gemeinsame, chronologisch angeordnete Aufnahme von Gemälden und Kupferstichen in beiden Bänden des Katalogs ist als Darstellungsmittel eines Künstleröuvres ausgesprochen ungewöhnlich. Es werden damit direkte Erzeugnisse der eigenen Arbeit des Künstlers auf dieselbe Stufe gestellt wie Umsetzungen von Zeichnungen (die keineswegs immer *impeccably precise* waren; S. 25) durch andere künstlerische Persönlichkeiten von zum Teil erheblichem eigenen Rang. Überdies wird die Absicht, eine Rekonstruktion des künstlerischen Œuvres *as close to the historic reality as possible* zu liefern (S. 12), durch Einbußen bei der Benutzbarkeit bezahlt, die bei einem solchen Werk Vorrang haben sollte. Bloemaerts Kupferstichfolgen sind so umfangreich, daß man beim Vergleichen der Gemälde immer wieder gezwungen ist, in beiden Bänden viele Seiten weiterzublättern, um das Vorhergehende oder Folgende zu finden, und Gefahr läuft, Hauptwerke der Malerei unter der Flut der Druckgraphik zu übersehen.

Gewöhnungsbedürftig ist auch, daß nicht nur zweifelhafte, sondern auch abgelehnte Zuschreibungen von Gemälden (Cat. 659-725) und Kupferstichen (Cat. 726-743) mitgezählt und vor den zwar verschollenen, zum Teil aber zweifellosen Werken (Cat. 744-790) einreihet werden. Ja selbst zwischen die eigenhändigen Werke sind durchaus zweifelhafte sowie ausdrückliche Werkstattarbeiten eingeordnet, wie erst die Lektüre des betreffenden Katalogtextes erweist (z. B. Cat. 1, 19, 383, 427-430); in solchen Fällen wenigstens wäre zur schnelleren Orientierung ein entsprechendes Kürzel im Kopf der Eintragung nützlich, um so mehr als einleitend kategorisch getrennt wird zwischen Werkstattarbeiten und eigenhändigen, bei denen eine Beteiligung von Mitarbeitern ausgeschlossen wird (S. 36).

Unverständlich ist der Verzicht auf eine Unterscheidung zwischen Kupferstich und Radierung und das Abbilden von Kopien graphi-

scher Blätter, hilfreich dagegen die pauschalisierte Umrechnung der historischen Maßangaben in den Provenienzbelegen, doch hätten die Originalangaben hinzugefügt werden können. Auch für den originalen Wortlaut der ausführlich übersetzten Quellen (van Mander, van Buchell, de Bie, von Sandrart, Baldinucci, S. 41-47) wäre der Spezialist dankbar, während bei der Fülle der Dokumente zum Leben Bloemaerts (S. 618-644) die paraphrasierende Komprimierung eine optimale Lösung bietet.

Übersetzungsspannen wie die Urbanisten oder Rijke Claren von 's-Hertogenbosch (vgl. Cat. 222), die sich unbemerkt in *Poor Clares* verwandelten (S. 575f. u. ö., auch S. 172), fallen nicht ins Gewicht. Dagegen fehlen zwei der lediglich drei bisher dem Künstler allein gewidmeten Ausstellungen (*Bloemaert inventor*, Fries Museum Leeuwarden 1988; *Abraham Bloemaert – Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Centraal Museum Utrecht*, Oberhausmuseum Passau und Dürerhaus Nürnberg 1988) sowie bisweilen bibliographische Nachweise zitierter Publikationen. Die fulminante Fülle des präsentierten Materials ist durch einen ausgezeichneten Index erschlossen, der beispielsweise auch Bildthemen, Standorte und ehemalige Besitzer anzeigt und anscheinend von den sonst allzu häufigen Druckfehlern weitgehend verschont blieb.

Mit der umfassenden Publikation von Bloemaerts Gemälden und der seiner Graphik ist ein hervorragendes und unverzichtbares Hilfsmittel für die Forschung geschaffen worden. Auch die zum Schluß angefügten Anmerkungen zu einzelnen Katalognummern, die sowohl sachliche Ergänzungen als auch Hinweise auf unzutreffende Zuschreibungen enthalten, sollen dieses Verdienst nicht schmälern. Höchst bedauerlich bleibt gerade deshalb, daß der hohe Preis den meisten Wissenschaftlern die Anschaffung des Buches verbieten wird.

Abraham Bloemaert, Gemälde. Nicht im Katalog:

Venus und Amor in der Schmiede Vulkans, Holz, 84,5 x 118,5 cm, signiert und datiert 1619, Hist. Museum, Schloß Philippsruhe, Hanau, Inv. B 3470. Provenienz: 1688 in Leeuwarden im Besitz der Tochter Frederick Hendricks, Henriette Amalie, 1695 und 1726 Schloß Oranienstein, 1775 Geschenk E. Souchays an die Zeichenakademie Hanau, seit 1933 im Besitz des Museums; *Abb. 2*.

»Brustbild eines alten Mannes, die Hände umklammern einen Stab«, Slg. Kronig, signiert, Leinwand 62 x 50 cm, Delbanco 1928, Nr. 27, seitdem verschollen.

Verschollenes Bild einer fünf Sinne-Serie; vgl. S. 582, Anm. 261.

Juno und Argus' Augen: Beschrieben von Houbraken Bd. 1, S. 365.

»Mehrere« Versionen der Predigt Johannes des Täufers, van Buchell 1591 (Diarium, S. 257); vgl. S. 44.

Abendmahl, Slg. Jan de Gise, verk. 30 Aug. 1742 in Bon, Nr. 44. (Erwähnt bei Cat. 284)

Ergänzungen zum Katalog:

1 – Hirtenanbetung; nicht Bloemaert; daher ist die hier erwähnte, von van Buchell gesehene Geburt Christi ein verschollenes Gemälde.

11, 12, 13 – Götterbankett: Van Manders Angabe *Desghelijcx is daer boven in't Landt* für das größere der beiden Bilder bezieht sich offenbar auf die kaiserliche Sammlung, die im Satz davor genannt ist. Damit würde die Provenienz von Cat. 11 aus kaiserlichem Besitz übereinstimmen. Könnte van Mander die Sammlungen verwechselt haben, so daß Cat. 12 das Bild des Grafen Lippe ist? Dann wäre die Annahme eines sonst unbekanntem dritten Bildes (Cat. 13) überflüssig.

17 – Parisurteil: Im Nachlaß Coenen, Delft, am 14. Nov. 1617 eine Landschaft mit Juno, Pallas und Venus, die dieses Bild sein könnte. Sie geht für 35 Gulden, 10 Stuivers an Gerrit Beuckelsz. van Santen (Montias, *Artists*, S. 204).

19, 20 – Predigt des Täufers: wohl nicht ABL. (19: *The attribution is here deliberately left open.*)

46 – Moses schlägt Wasser aus dem Felsen: die erwähnte Zeichnung des Themas (Centraal Museum Utrecht, Inv. 15066) gibt Tintoretto's großes Bild in der Scuola di San Rocco wieder. Ein weiteres Blatt derselben Hand nach anderen Bildern der Folge im Amsterdamer Kabinett (Inv. No. A 604). Der Vergleich mit der Zeichnung Cat. HD1 von 1627 aus Rom beweist die Autorschaft Hendricks, womit ein bisher unbekannter Aufenthalt in Venedig im selben Jahr höchst wahrscheinlich wird.

107 – Pomona und Vertumnus: sicher von 1619; vgl. die datierte Venus in Hanau.

108 – Christus und die Samariterin: Wie der Altar befindet sich auch das Gemälde heute in der St. Lambertuskirche in Ascheberg, Westfalen, dieses auf der Orgelempore. Inventar der Kapelle bei Mak van Waay nicht 1959 verkauft, sondern 26.11.-3.12.1957 (vgl. auch Dirkse, *Oudkath. Kunst*, S. 6, Anm. 5); Nr. 1353 ist die ganze hölzerne und polychromierte Altararchitektur (Abb. im Katalog) samt Gemälde, wobei der Altar »Barok« genannt wird, das Gem. angeblich »van latere periode« ist.

110 – Cimon und Pero: Komposition eng an Rubens' Samson und Dalilah angelehnt.

222 – Anbetung der Hirten, Louvre: Zeitgenössische Kopie der verschollenen Entwurfszeichnung in München (Staatl. Graph. Slg., Inv. 1062).

225 – Vertreibung Hagars: nicht eigenhändig, vielleicht Werkstattarbeit; Kompilation aus Bloemaert-Motiven; außer den angeführten Vorlagen für die Gebäude: Hagar und die Melkerin aus Gemälde Cat. 511 und die Kuh aus Gemälde Cat. 543 (erscheint auch im Stich Cat. T161).

260 – Landschaft mit Tobias und Raphael: Bloemaert-Imitation.

265 – Verkündigung an die Hirten: nicht eigenhändig trotz Signatur; die Ziege stammt aus Stich Cat. 227.

279 – Mariä Himmelfahrt: Abbildung seitenverkehrt. Weitere Zeichnung: Utrecht, Centraal Museum, Inv. 11259.

283 – Anbetung der Hirten: Studie zu Hand und Kopf Marias in Ottawa (NG, Inv. 6299). Derselbe Kopf im Gemälde Cat. 384, das aufgrund seiner höheren Qualität das Vorbild für dieses Gemälde sein muß, das mindestens zum Teil von Hendricks Hand ist.

284 – Emmaus: die Komposition von Rubens' ganzfigurigem Bild von Bloemaert noch einmal am lebenden Modell studiert (Zeichnungen in der Eremitage).

287 – Magdalena: Vorzeichnung zum Gesicht: Coll. Lugt (Boon 1992, Nr. 12 verso).

292 – Ignatius: Die Quelle von 1622 bezieht sich nicht auf Bloemaerts Gemälde, denn dieses wird in einer Liste von 1629 (ebenfalls Algemeen Rijksarchief, Brüssel) zusammen mit jenem erwähnt. Dennoch ist 1622 als Entstehungsdatum wahrscheinlich. Wie aus der späteren Liste hervorgeht, ist Bloemaerts Altarbild für 1400 Gulden an den Convent in Mechelen gegangen.

Der Reproduktionsstich (*Abb. 1*) hat nicht dieselben, sondern etwas gestrecktere Proportionen als die Vorlagenzeichnung in Amsterdam; eine für die künstlerische Eigenständigkeit des Stechers Cornelis bezeichnende Tatsache.

383 – Anbetung der Hirten: Nicht nur Maria und Kind sind aus einem anderen Bild übernommen

- (Cat. 222), sondern auch die Hirten. Sie stammen aus einer wohlbekannten Bassano-Komposition des Themas. Die rückwärtige Mauer und der Ochse sind in der Anbetung Cat. 283 vorgeprägt. Das Bild ist also ein Pasticcio und kann in Gänze dem jungen Hendrick zugeschrieben werden.
- 387 – Königsanbetung, Utrecht: Das Gemälde muß rechts doch leicht beschnitten sein, da das halbe Gesicht am Bildrand als Urzustand unvorstellbar ist. Vorzeichnung zum Stich Frezzas: Slg. Neyman 1776, Nr. 93.
- 388 – Maria mit Kind: Nicht das einzige Gemälde des Themas: Cat. 278.
- 389 – Taufe des Kämmerers: Alle Figuren außer der Hauptgruppe sind von so mangelhafter Qualität in Entwurf und Ausführung, daß eine weitgehende Beteiligung Hendricks die einzige Erklärung sein kann.
- 398, 399 – Rommelpot- und Dudelsackspieler: Kopien.
- 427-430 – Evangelistenserie: Werkstattarbeit.
- 432 – St. Bonifaz: Trotz Signatur wohl ebenfalls Kopie wie das Pendant Cat. 431.
- 446 – Predigt des Täufers: In der Provenienz wird berichtet von der Lotterie in Delft 1626. Auch hierauf trifft zu, was bei Cat. 18 über Bilder mit diesem Thema gesagt ist: *Several appear in early inventories and sales with insufficient indications*; z. B. wären noch zu nennen das Stück für 600 Gulden aus dem Boudewijn de Man-Verkauf 15.3.1644 und das 1628 mit 620 fl. veranschlagte (Montias, *Artists*, S. 196 und 201f.). Dies sind die sicher zu den höchsten zählenden zeitgenössischen Preise für Tafelbilder Bloemaerts.
- 450 – Landschaft: Nicht von Bloemaert, trotz Signatur.
- 479 – Ziegen: nicht nur vergleichbar, sondern kopiert nach Stich Cat. 138 und 139 (bzw. den Vorzeichnungen im Gegensinn), daher vermutlich Werkstattarbeit.
- 480 – Pastorale Landschaft: Die Tiere folgen den Stichen Cat. 136 und 138.
- 489 – Kirchenväter: Von den unter *Other Paintings* genannten vier Tafeln in Antwerpen (*cannot be traced, probably a confusion*) sind im IRPA, Brüssel, Photos vorhanden, Nr. M 106660-106663; kein Zusammenhang mit Bloemaert.
- 519 – Alte Frau: 24.4.1981 bei Christie's, London.
- 531 – Abendmahl: der Signatur zum Trotz ist die Ausführung, wie gerade an den Köpfen deutlich wird, sicher von Hendrick Bloemaert.
- 532, 533 – Altes Paar: wohl Kopien; dafür sprechen auch die ungewöhnlichen Maße.
- 541 – Alte Frau: Kopie.
- 542 – Befreiung Petri: Petrus aus Stich Cat. 128, Schlafender hinten aus Stich Cat. 393.
- 558 – Ruhe auf der Flucht: Schwächen in Zeichnung und Komposition lassen eine weitgehende Beteiligung Hendricks vermuten; besonders das Kind ist mit dessen Kindern vergleichbar.
- 658a – Schreibender Eremit: Kopie nach dem Stich Cat. 176.
- Abraham Bloemaert, Stiche. Nicht im Katalog:*
- J. Matham nach P. Aertsen: Marktszene (B. 167); die Hintergrundszene des Gemäldes (Stockholm, Nationalmuseum), Christus und die Ehebrecherin, ist ersetzt durch einen Bauernhof nach dem Entwurf Bloemaerts.
- Ergänzungen zum Katalog:*
- 39 – Scipio: Trotz Nennung seines Namens wohl nur lose an Bloemaert orientiert.
- 105 – Catharina: Studienzeichnung zu den Händen: Ausst. Poughkeepsie Nr. 21.
- 131 – Magdalena: Als Bild im Bild durch B. van Bassen (Rijksmuseum Amsterdam, Inv. A 4246) verwendet (freundl. Mitteilung von D. Beaujean, Berlin).
- 132 – Saul: Von A. Bottoni im Palazzo Mauri in Spoleto als Vorlage für ein Deckenfresko verwendet (*Ricerche in Umbria* 1, Spoleto 1976, Nr. 242).
- 163-214 – Eremitenfolge: Gebundenes Exemplar der Ausgabe von 1612 (leider unvollständig) in der Königlichen Bibliothek in Den Haag. Die komplizierten Überlegungen zur Umkehrung der Reihenfolge der zwei Editionen, 1612 und 1619, sind unnötig: Offensichtlich ist auf dem Titelblatt von 1612 das Datum ursprünglich und in der späteren Ausgabe gelöscht und durch die übrigen Buchstaben des Wortes *excudit* ersetzt. Auch an anderen Stellen erweist sich, daß die Ausgabe von 1612 den ersten, nicht den zweiten Zustand zeigt, am schärfsten durch die Autorschaft Bolswerts bei den zusätzlichen Stichen, die er alle *Bols. fec.* bezeichnete (Cat. 170, 178 und 190, 192, 197, 199-203, 207, 209, 211, 212, 214). Die Illustration von Rosweydes Väterbuch war erst die Intention dieser zweiten, wohl ohne Zutun Bloemaerts entstandenen Auflage, die der ersten dagegen die Darstellung großer Asketen; nur hier hat die Eröffnung der Reihe durch Jesus Sinn. Erst Bolswerts Ausgabe folgt dem Väterbuch, und zwar v. a. dem ersten und dem achten Buch. Weitere Kopie der Ausgabe von 1619, von Paulus Fürst (Nürnberg, um 1605-1666) herausgegeben, in der Staatsgalerie Stuttgart.
- 193 – St. Euphraxia: Das Studienblatt in München (Staatl. Graph. Slg., Inv. 242) zum Gemälde Cat. 222 diente nicht nur für die Figur der Heiligen als Vorlage, sondern die zufällige Zusammenstellung beider Figuren der Studie auch für die Komposition insgesamt.
- 199 – St. Marina: Komposition Bolswerts nach der Figur Christi im Gemälde Cat. 108.

- 210 – St. Magna: Die Figur nach der zweifellos zu einem anderen Zweck entstandenen Studienzeichnung in München (Staatl. Graph. Slg. Inv. 261).
- 221 – Maria mit Kind: Stilistisch verfremdete Umsetzung einer Bloemaert-Zeichnung.
- 313-316, 317-320 – Elemente-Serien von Frederick: Der Fischer, der in 315 das Wasser personifiziert, ist nach dem Schnitter im Gemälde Cat. 421 (Zeichnung in der Eremitage) gebildet; daher das »pinxit« wohl nicht wörtlich.
- 443 – Thomas a Kempis: Falls eine Zeichnung Abrahams zur Vorlage gedient hat, wie die Inschrift angibt, so handelte es sich wohl nur um das Bildnis. Die Komposition ist zu schwach für Abraham.
- 459 – Kirchenväter: Den zweiten Zustand mit dem Wort GAILLARD gibt es nicht. Es handelt sich um die Abbildung bei Knipping nach einer photolithographischen Vorlage der »chemigraphischen Kunstanstalt Edm. Gaillard«, Berlin (arbeitete um 1900 für Lepke). Gemälde nach dem Stich fig. 640 in Charleroi, St. Christoph.
- 577 – Großer Thebais-Titel: die Figur der *vita contemplativa* nach der Louvre-Zeichnung zur Himmelfahrt Mariä von 1619 (Cat. 279). In Cornelis' Titelblatt (Cat. 658) der rechte Putto, der gespiegelt auch links erscheint.
- 577-657 – Zweite Eremitenfolge: Nach Fredericks eigenem Entwurf sind Cat. 585, 596, 600, 603, 607, 610, 617, 620, 623, 625, 640, 642, 646, 651. Nach anderen Kompositionen Abrahams sind außer 629 (nach 411): 602 (nach 355), 650 (nach 351; diese beiden gegensinnig, die folgenden gleichsinnig), 596 (nach 356), 628 (nach 363), 634 (:353), 645 (:352) 647 (:360). [S. 351 ff. pauschal erwähnt.]
Beide Zustände sind, von Irrtümern abgesehen, inhaltlich konsistent, beziehen sich aber auf verschiedene Bücher des Väterbuches: Der Pariser Zustand illustriert Buch 2 und 3, also die *Historia Monachorum* des Rufinus, der

Amsterdamer Zustand dagegen Buch 8, die *Historia Lausiaca* des Palladius (hier stimmt die Numerierung nicht). Der Titelstich in Paris (Cat. 577) gehört also zur dortigen Folge. In den Fällen, wo dasselbe Bild in beiden Folgen verschiedene Personen darstellt, stimmt die Darstellung meist besser mit dem Namen in Paris überein. Keine der Frederick-Kompositionen erscheint in Paris. Aus diesen Gründen muß diese Folge primär sein; offenbar ist sie erweitert und umgearbeitet worden, um zur Illustration eines weiteren großen Abschnitts des Väterbuches zu dienen.

Zweites Exemplar des Zustandes in Paris (6 Blatt fehlen) in München, Staatl. Graph. Sammlung.

- C 33 – H. Saftleven, Silvio und Dorinda. Die Figuren eindeutig von Hendrick Bloemaert.

Hendrick Bloemaert. Nicht im Katalog:

- Judith mit dem Haupt des Holofernes, Leinwand, 158 x 125 cm, Privatbesitz, Ausst.kat. Frankfurt 1988/89, *Guido Reni und Europa*, Nr. D 84 als Jan van Bijlert (Abb. 3).

Ergänzungen zum Katalog:

- H1 – Hieronymus: Angesichts späterer Bilder scheint Hendrick Bloemaert unwahrscheinlich. Gegen eine Zuschreibung z. B. an Jacob G. Cuypr spricht allein das Monogramm HBL. Von derselben Hand wohl auch H159 und H165.
- H109 – Beweinung Christi: Zusammenhang mit Hendrick oder auch A. Bloemaert nicht erkennbar.
- H150-153 – Die vier Evangelisten: Ein ähnliches Problem wie bei den Emmaus-Versionen (H23, H51, H148), da eine weitere Evangelisten-Serie von derselben Hand (Rouen, Mus.BA, als C. Dujardin) Markus identisch zeigt, Johannes ähnlich, Matthäus und Lukas dagegen gänzlich unterschiedlich.

Gero Seelig