

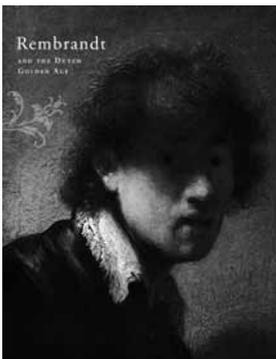
gen Kunsthistoriker ging dieser Terminus sogar in die englische Sprache ein, wobei durch Erwin Panofskys *Early Netherlandish painting* (1953) die Epoche auf ungefähr hundert Jahre zwischen dem zweiten Viertel des 15. und dem Beginn des 16. Jahrhunderts eingegrenzt wurde.

Man mag Epochenbegriffe fragwürdig finden, doch helfen sie bei der Ordnung von Wissensgehalten. Die niederländische Originalausgabe ist *Meesterwerk. Van Van Eyck tot Rubens in detail* betitelt. Man fragt sich, warum diese zutreffende Beschreibung nicht für die deutsche und die englische Ausgabe übernommen wurde. Treffender gewählt ist auch die Einbandillustration der Originalausgabe, auf der ein von Rubens gemalter, zähnefleischender Tiger gezeigt ist, dessen gleichermaßen luftig und präzise gemalte Pfote sowohl die malerische Handschrift als auch das sprichwörtliche ‚ex ungue leonem‘ anschaulich macht. Tatsächlich kann man an den wunderbaren Detailaufnahmen, die der Brügger Fotograf Hugo Maertens, wo es nötig war, für diesen Band neu angefertigt hat, aus dem Detail viel über das große Ganze lernen, denn sie machen die Feinheiten und Eigenheiten von herausragenden Werken anschaulich.

Das Buch ist ein kundig begleiteter Spaziergang durch ein virtuelles Museum. Der Rundgang beginnt mit der genauen Betrachtung von Jan van Eycks *Gender Altar* und endet in einer gemalten Kunstkammer des 17. Jahrhunderts. In der 1628 von Willem van Haecht ins Bild gesetzten Sammlung des Cornelis van der Geest begegnet man dann im Detail einer heute verlorenen Tafel des Jan van Eyck wieder (487), womit sich der Kreis der visuellen Argumentation trefflich schließt. Die bildlich argumentierende Einladung zum Staunen und Bewundern ist ein Augenschmaus, der zum Ein- und Mitfühlen einlädt. Und so ist vielleicht auch die den Umschlag der deutschen Ausgabe schmückende Maria Salome aus Rogier van der Weydens Sakramentsretabel gut gewählt: Dieses Buch ist wirklich zum Weinen schön.

NILS BÜTTNER

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart



Idikó Ember (Hrsg.); Rembrandt and the Dutch Golden Age; Ausst.-Kat. Szépművészeti Múzeum, Budapest (30. Oktober 2014 – 15. Februar 2015); Budapest: Szépművészeti Múzeum, 2014; 607 S., zahlr. Ill.; ISBN 978-615-5304-34-7

Obwohl die Ausstellung *Rembrandt and the Dutch Golden Age* (*Rembrandt és a holland arany évszázad*) im Budapester Szépművészeti Múzeum außerhalb Ungarns vermutlich nur wenigen bekannt wurde, war sie eine der sehenswer-testen Schauen der Herbst-/Wintersaison 2014/2015 in Kontinentaleuropa. Großes Lob verdienen die Kuratorinnen Ildikó Ember und Júlia Tátrai vor allem für ihre offenbar durchaus erfolgrei-

chen Bemühungen, das Interesse eines größeren Publikums für ältere Kunst zu wecken. Zwar waren insgesamt ‚nur‘ 19 Gemälde ausgestellt, die heute von der Mehrheit der Experten als eigenhändige Werke Rembrandts angesehen werden. Jedoch wird die Entdeckung, dass die (nord-)niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts neben Rembrandt und Vermeer noch zahlreiche große Künstler zu bieten hat, für viele Besucher eine positive Überraschung gewesen sein. Die überwiegende Mehrheit der insgesamt 195 ausgestellten Objekte waren Gemälde, die im Zeitraum zwischen etwa 1605 und 1670 entstanden. Alle großen Namen waren mit zumindest zwei Werken vertreten. Der wichtigste Schwerpunkt der Schau war Rembrandt – die berühmtesten Gemälde, die man in der Ausstellung sehen konnte, waren wohl seine Selbstbildnisse aus München (1629), London (1640) und Florenz (späte 1660er). Daneben konnte man jedoch auch zwei Originale von Frans Hals (*Porträt eines Mannes*, 1634, Szepmüvészeti Múzeum, Budapest und *Zwei singende Knaben*, um 1626, Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel), zwei beziehungsweise drei Werke von Hendrick ter Brugghen (*Eine Pfeife anzündender Knabe*, 1623, Dobó István Vármúzeum, Eger; *Mädchen mit Weinglas und Kanne*, 1626, Nationalmuseum, Stockholm und *Die Berufung von Matthäus*, um 1618, Musée des Beaux-Art André Malraux, Le Havre) und drei Gemälde von Jan Vermeer (*Der Geograf*, 1669, Städel Museum, Frankfurt; *Der Astronom*, 1669, Musée du Louvre, Paris und *Allegorie des katholischen Glaubens*, um 1670–1672, Metropolitan Museum, New York) bewundern. Der zweite Schwerpunkt war die Landschaftsmalerei, die unter anderem mit sechs Werken von Jacob van Ruisdael und fünf Gemälden von Aelbert Cuyp vertreten war. Die wichtigste Grundlage für die Ausstellung blieb natürlich die ständige Sammlung des Budapester Museums, doch einen ungefähr gleich großen Teil der Gemälde stellte das derzeit geschlossene Stockholmer Nationalmuseum bereit. Der dritte Hauptleihgeber war das Amsterdamer Rijksmuseum.

Die erste der insgesamt sieben Gruppen, in die die Gemälde geordnet wurden, war dem historischen Hintergrund gewidmet. Neben Schlachtenszenen bekam hier der Besucher vor allem Porträts der wichtigsten historischen Persönlichkeiten der Zeit zu sehen (Wilhelm von Oranien, Maurits von Oranien und andere). Da die Niederlande im 17. Jahrhundert eine bedeutende Seefahrernation und Kolonialmacht waren, wurde in diesem Kontext auch die niederländische Marinemalerei behandelt, die mit insgesamt vier Gemälden vertreten war. Die vielleicht interessantesten Gemälde stellten hier jedoch zwei allegorische Darstellungen dar: Die 1616 entstandene *Allegorie des Zwölfjährigen Waffenstillstands* von Adriaen van de Venne (Louvre, Paris) und die 1650 gemalte *Allegorie des Friedens unter Statthalter Wilhelm II.* Das erste Gemälde zeigt die Hochzeit der Personifikationen der nördlichen (Braut) und südlichen Niederlande (Bräutigam), an der unter anderem Wilhelm von Oranien, Albrecht VII. von Habsburg, der Regent der Spanischen Niederlande, und seine Gemahlin Isabella teilnehmen. Im zweiten wird das Ende des Achtzigjährigen Krieges zwischen Spanien und den Niederlanden gefeiert. Dargestellt ist Friedrich Heinrich in Gesellschaft zahlreicher Personifikationen (Freiheit, Religion, Sieg, Gerechtigkeit, Weisheit, etc.) – der jüngste Sohn Wilhelms I. von Oranien, dritter Statthalter der Niederlande, hatte

wesentlichen Anteil an den Friedensverhandlungen und war kurz vor der Besiegung der Friedensverträge von Westfalen verstorben.

Die zweite Gemäldegruppe trug den Titel ‚Characters from a New Society‘ und bestand hauptsächlich aus Porträts. Die Höhepunkte waren hier zweifellos das *Porträt eines Mannes* von Frans Hals (1634, Szépművészeti Múzeum, Budapest) und das *Porträt einer jungen Frau* (1632, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien) von Rembrandt, die zu einem Bildnispaar zusammengestellt wurden. Daneben waren noch insgesamt zwölf Gruppen-, Familien- und Einzelbildnisse zu sehen, darunter ein 1619 entstandenes *Schützenstück* von Frans Pietersz. de Grebber (Frans Hals Museum, Haarlem), die *Porträts des Munitionshändlers Jacob Trip und seiner Frau Margaretha de Geer* von Nicloaes Maes (Szépművészeti Múzeum, Budapest) und das *Porträt des Architekten Willem van der Helm und seiner Familie* von Barent Fabritius (Rijksmuseum, Amsterdam, 1656 datiert). Eines der schönsten Gemälde dieser Gruppe war jedoch kein Porträt, sondern eine wenig bekannte *Ansicht von Dordrecht* von Allaert von Everdingen (Dordrechts Museum), die mit dem aus Dordrecht stammenden Jacob Trip in Verbindung steht. Interessant macht diese Darstellung vor allem ihre innerbildliche Rahmung: Oben und links sind die Fragmente eines roten Vorhangs zu sehen, die einen Fensterblick suggerieren, rechts ein Teil des sogenannten Trippenhuis, der Residenz der Familie Trip in Amsterdam, unten einige Bäume und Büsche, die wohl zum Garten des Trippenhuis gehörten sowie ein Geländer, auf dem zwei Papageien sitzen.

In der nächsten Sektion („Wealth and Moderation?“) wurden Stillleben und ein Teil der Genremalerei vorgestellt. Die zur damaligen Zeit zumeist sehr teuren Gegenstände, welche auf den Blumen- und Prunkstillleben von Willem Kalf (*Stillleben mit Nautilusbecher*, Museum Thyssen-Morenmisza, Madrid), Abraham an Beijren, Pieter de Ring, Balthasar van der Ast, Willem Claesz. Heda, Jan Davidsz. de Heem und anderen dargestellt sind, sollten Ember zufolge auf den Reichtum und die wirtschaftliche Macht der Niederlande im 17. Jahrhundert hinweisen (214). Die zahlreichen essenden, trinkenden, musizierenden und sich vergnügenden Figuren auf den Genrebildern hingegen wurden eher als negative Vorbilder für den Betrachter interpretiert und der (angeblich) moralisierende Inhalt dieser Gemälde mit dem strengen, puritanischen Calvinismus gegenremonstrantischer Prägung in Verbindung gebracht. In dieser Gruppe kamen daher neben Werken von Jan Steen (*In weelde siet toe*, Kunsthistorisches Museum, Wien und *Frau, ein Glas Wein anbietend* aus, Szépművészeti Múzeum, Budapest), Dirck Hals, Willem Buytewech, Dirck van Delen, Isaac und Adriaen van Ostade und Cornelis Bega auch einige Gemälde der Utrechter Caravaggisten, darunter Werke von Gerrit van Honthorst (*Alte Frau, eine Münze bei Kerzenschein betrachtend*, Sammlung Kremer) und Matthias Stom (*Junger Mann, bei Kerzenschein lesend*, Nationalmuseum, Stockholm) sowie das zweite Bild von Frans Hals unter. Auch die einzigen beiden Gemälde von niederländischen Malerinnen wurden hier eingeordnet (ein *Blumenstillleben* von Rachel Ruysch aus einer Budapester Privatsammlung und *Flöte spielender Knabe* von Judith Leyster aus dem Stockholmer Nationalmuseum). Warum im Titel dieses Abschnitts hinter „Moderation“ ein Fragezeichen steht, wird aus dem Text des Katalogs allerdings nicht ganz klar.

Anschließend wurde ein Blick auf das von vielen Konfessionen und Toleranz geprägte religiöse Leben in den nördlichen Niederlanden geworfen („Protestantism and Religious Painting“). In diesem Kontext bekam man jedoch nicht nur Werke mit religiöser Ikonografie (unter anderem von Jan Lievens, Salomon de Bray, Pieter de Grebber, Paulus Bor, Karel du Jardin und Ferdinand Bol) zu sehen, sondern auch ein *Porträt des remonstrantischen Theologen Johannes Wtenbogaert* aus der Werkstatt Rembrandts (Nationalmuseum, Stockholm) sowie einige Darstellungen von Kircheninterieurs, darunter Pieter Saenredams *Innenansicht der Haarlemer Nieuwe Kerk* (Szépművészeti Museum, Budapest). Neben Hendrick ter Brugghens schon erwähneter *Berufung der Matthäus* war eines der herausragendsten Werke dieser Gruppe ohne Zweifel Dirck van Baburens um 1618 entstandene *Grablegung Christi* aus dem Utrechter Centraal Museum.

Die meisten Gemälde Rembrandts wurden erst in der fünften Sektion präsentiert, die „Rembrandt and his Force Field“ gewidmet war. In diesem Zusammenhang wurden auch Rembrandts wichtigste Schüler wie Carel Fabritius, Ferdinand Bol, Samuel van Hoogstraten oder Arent de Gelder vorgestellt. Zu Rembrandts „force field“ zählten die Kuratoren außerdem Künstler, deren Stil deutlich von Rembrandt beeinflusst war, ohne dass ein Lehrer-Schüler-Verhältnis dokumentiert wäre, oder solche, die nachweislich in engem Kontakt zu Rembrandt standen (Christoph Pauw, Jan Lievens, Pieter Lastman). Nur vier der ausgestellten Werke stammten aus den späteren Stilphasen Rembrandts und nur ein einziges aus den 1640er Jahren. Da zur gleichen Zeit in London eine Rembrandt-Ausstellung lief, die sich nur mit dem Spätwerk des großen Niederländers beschäftigte, haben die Kuratoren den Schwerpunkt vermutlich bewusst auf den frühen Rembrandt gelegt. Aus den 1620er Jahren waren Rembrandts frühestes Werk, der *Brillen verkaufende Hausierer* (Museum De Lakenhal, Leiden), die *Taufe des Eunuchen* (Museum Catharijneconvent, Utrecht), ein *Interieur mit Figuren* (National Gallery of Ireland, Dublin), die *Büste eines alten Mannes mit Turban* (The Kremer Collection) und das bereits erwähnte Münchner Selbstbildnis zu sehen. Die 1630er Jahre waren mit einem *Selbstbildnis in orientalischem Kostüm mit Pudel* (Musée du Petit Palais, Paris), einer Darstellung des *Reuigen Petrus* (The Israel Museum, Jerusalem), *Joseph erzählt seine Träume seinen Eltern und Brüdern* (Rijksmuseum, Amsterdam), einem *Jungen Mädchen in goldgesäumtem Mantel* (The Leiden Collection, New York), einem *Cupido mit Seifenblase* (Privatsammlung), einer *Minerva in der Studierstube* (The Leiden Collection, New York), einem *Ungläubigen Thomas* (Puschkin-Museum, Moskau) und der Ölskizze einer *Grablegung* (The Hunterian, Glasgow) vertreten. Die Darstellung einer *Küchenmagd* (Nationalmuseum, Stockholm) und das *Porträt des lesenden Titus* (Kunsthistorisches Museum, Wien) entstanden höchstwahrscheinlich in den 1650er Jahren, während neben dem Florentiner Selbstbildnis noch ein weiteres *Porträt von Rembrandts Sohn Titus* (Dulwich Picture Gallery, London) aus den 1660er Jahren zu bewundern war. Aus den Katalogeinträgen, die fast ausschließlich von internationalen Experten verfasst wurden, geht jedoch ein Problem der Rembrandt-Forschung deutlich hervor: dass es selbst unter denjenigen Werken Rembrandts, die heute als eigenhändige Arbeiten akzeptiert

sind, nur wenige gibt, gegen deren Zuschreibung an Rembrandt niemals Einspruch erhoben wurde.

In der vorletzten Gruppe („Cities and Citizens“) wurde erneut die Genremalerei in den Mittelpunkt gestellt. Neben Jan Vermeer lag der Schwerpunkt nun aber auf Pieter de Hooch, der mit vier Gemälden vertreten war, darunter *Magd mit Besen und Eimer in einem sonnigen Hof* (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe) und *Mutter und Kind an der Wiege* (Stockholm). Neben Genrebildern wurden in dieser Sektion jedoch auch einige (Gruppen-)Bildnisse und Stadtansichten präsentiert. In gewisser Weise lag hier also auch die Architekturmalerei im Fokus, da auf den meisten Bildern Innen- oder Außenansichten von Gebäuden zu sehen waren. Hervorhebenswert ist in diesem Kontext daher auch Emanuel de Witte, von dem die *Innenansicht der portugiesischen Synagoge in Amsterdam* (Rijksmuseum) und zwei Marktszenen (*Die Geflügelverkäuferin* aus Stockholm und der *Nieuwe Vismarkt, Amsterdam*, aus dem Rijksmuseum) ausgestellt waren. Weitere interessante Gemälde waren in dieser Gruppe eine *Ansicht des Innenhofes der Amsterdamer Börse* von Job Berckheyde (Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam), zwei fiktive Stadtansichten von Jan van der Heyden (*Die Steinbrücke* und *Die Zugbrücke* aus dem Rijksmuseum) und *Die Schachspieler* von Cornelis de Man (Szépművészeti Múzeum, Budapest). Dem Besucher wurde also einerseits ein sehr lebendiger Eindruck davon vermittelt, wie das Alltagsleben in Amsterdam beziehungsweise in anderen niederländischen Städten des 17. Jahrhunderts aussah. Andererseits wurden auch einige Aspekte der sozialen Ordnung beleuchtet, darunter vor allem die ambivalente Rolle der Frau und das Verhältnis der Geschlechter. Ohne dass im Katalog explizit darauf Bezug genommen worden wäre, führten die ausgestellten Gemälde deutlich vor Augen, dass niederländische Frauen im 17. Jahrhundert vor allem Ehefrauen und Mütter waren, deren Hauptaufgabe in der Erziehung der Kinder bestand. Dennoch erscheinen sie auf Familien- und Ehepaarbildnissen gleichberechtigt und selbstbewusst neben ihren Männern, und auf manchen Genrebildern nehmen sie sogar eine dominante Position ein.

Die siebte Sektion war schließlich der Landschaftsmalerei gewidmet. Überzeugend wurde hier vermittelt, dass eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Blüte der Landschaftsmalerei die Heimatliebe der Holländer war, welche wiederum mit der neu erlangten Unabhängigkeit der Nation von Spanien im Zusammenhang zu sehen ist. Dem zufolge zeigte auch die Mehrheit der ausgestellten Werke typisch niederländische Dünen-, Wald-, Fluss- und Winterlandschaften mit Windmühlen, Wirtschaftshäusern, Kühen, Reisenden, Eisläufern und manchmal sogar Badenden, obwohl die meisten Gemälde vermutlich Fantasielandschaften darstellen. Ein Teil der Bilder führte jedoch Gegenden vor Augen, die sich eindeutig nicht in den Niederlanden befinden können. Zu diesen zählten vor allem drei Felslandschaften (*Felslandschaft mit Wasserfall* von Jacob van Ruisdael, Rijksmuseum, Amsterdam, *Felslandschaft mit pausierenden Reitern* von Philips Wouwerman, Szépművészeti Múzeum und *Felsige Bucht* von Adam Pijnacker, Nationalmuseum, Stockholm), eine *Italianisierende Landschaft* von Nicolaes Pietersz. Berchem (Museum De Lankenthal, Leiden) und eine skandinavisch anmutende *Landschaft mit Wasserfall* von Allaert van Everdingen (Stockholm).

Zu den weiteren Höhepunkten dieser Sektion zählten außerdem die Gemälde Aelbrecht Cuyps (*Flusslandschaft mit Kühen*, Szépművészeti Múzeum; *Porträt der zwanzigjährigen Ente Sijctghen*, Dordrechts Museum; *Dordrechter Hafen bei Mondschein*, Wallraf-Richartz Museum, Köln; *Landschaft mit Holzlager in der Nähe von Dordrecht*, Kremer Collection und *Flusslandschaft mit sieben Kühen und den Ruinen des Huis te Merwede in der Nähe von Dordrecht*, ebenfalls Kremer Collection) sowie *Ein Dorf im Winter* von Jacob van Ruisael aus der Alten Pinakothek in München.

Der umfangreiche Ausstellungskatalog enthält zahlreiche hervorragende Farb-reproduktionen und wurde sowohl von ungarischen als auch von internationalen Experten bearbeitet. Eingeleitet wird er von einem brillanten, von István Bitskey verfassten Aufsatz, der sich mit den kulturellen Beziehungen zwischen den Niederlanden und Ungarn in der Frühen Neuzeit befasst („Hungary and the Low Countries in the Early Modern Period“, 18–35). Dem Leser wird hier dargelegt, dass anfänglich das Herrscherhaus der Habsburger die wichtigste Verbindung zwischen den Niederlanden und Ungarn war. Zunächst heiratete 1477 Maximilian I. von Habsburg Maria von Burgund, die Erbin des mächtigen Burgunderreichs, zu dem damals auch die Niederlande gehörten. Die Enkeltochter Marias und Maximilians, ebenfalls Maria genannt, wurde 1515 mit dem späteren König von Ungarn, Ludwig II., verheiratet. 1521 übersiedelte die in Brüssel geborene und in Mecheln aufgewachsene Maria mit einem ungefähr hundertköpfigen Gefolge nach Buda. Nach Ludwigs Tod in der Schlacht von Mohács (1526) floh Maria wieder zurück in die Niederlande, wobei sie ihren ungarischen Sekretär Nicolaus Olahus (Miklós Oláh) mitnahm. Jener kehrte später als Bischof von Gran (Esztergom) nach Ungarn zurück. Mit ihm kamen einige flämische Intellektuelle, darunter der Philologe Nicasius Ellebodus (Nicaise van Ellebode) und Carolus Clusius, einer der größten Botaniker der Zeit. Dies war also der kulturelle Kontext, in dem – basierend auf Erasmus von Rotterdams *Novum Testamentum* – die erste vollständige ungarische Übersetzung der Heiligen Schrift angefertigt wurde. Gleichzeitig kam es zu einer schnellen Verbreitung der Reformation, wobei sowohl in Ungarn als auch in den Niederlanden die Nachfolger Johannes Calvins dominierten. Hier wie dort gab es ein starkes Bedürfnis nach politischer Unabhängigkeit von den Habsburgern, wobei im Osten auch der Kampf gegen die Türken eine immer wichtigere Rolle spielte. Nachdem es in Ungarn noch keine Universitäten gab, zog es die Studierwilligen ins Ausland, zunächst vor allem nach Heidelberg. Nach der Verwüstung der Stadt durch General Tilly und die Katholische Liga (1622) gerieten jedoch zunehmend die neu gegründeten Universitäten in den nördlichen Niederlanden ins Visier der ungarischen Studenten. Im 17. und 18. Jahrhundert waren etwa 3000 Ungarn an niederländischen Universitäten inskribiert. Die meisten von ihnen studierten Theologie, und zwar vor allem an der kontraremonstrantisch dominierten Universität von Franeker. In ihren Tagebüchern und Reiseberichten beschrieben sie die vorbildliche Sauberkeit und das wohlorganisierte Leben in den holländischen Städten. Beeindruckt waren sie auch von den Spitälern und Apotheken, den Schulen, den Einrichtungen für arme und alte Menschen, den stilvoll eingerichteten Wohnhäusern und den Geschäften, in denen man jederzeit alle erdenklichen

Waren erwerben konnte. Als negativ bewerteten sie nur die Ernährung – für ungarischen Geschmack gab es zu wenige warme Speisen und Suppen und zu viel Fisch. Bitskey erwähnt zudem, dass ungarische Studenten in den Niederlanden oft auch arbeiteten (30). Aufgrund ihrer hervorragenden Lateinkenntnisse waren sie häufig als Lektoren bei Verlagen tätig oder halfen bei der Herstellung von Landkarten, da sie eine gute Kenntnis der Ortsnamen im Karpatenbecken hatten. Darüber hinaus wurden in den Niederlanden auch zahlreiche Bücher in ungarischer Sprache herausgegeben. Nicht unerwähnt bleibt auch der Einfluss des Puritanismus, da es einige *peregrini academici* nach ihren Studien in Holland nach England zog (János Tolnai Dali, Pál Medgyesi, István Telkibányai). Abschließend kommt der Autor auf Admiral Michiel de Ruyter zu sprechen, der aufgrund seiner Erfolge in den englisch-niederländischen Seekriegen in den Niederlanden als ein Nationalheld angesehen wird (34). Weniger bekannt ist, dass er 1676 in Neapel eine Gruppe von ungarisch-protestantischen Predigern befreite, nachdem diese in Gefangenschaft geraten waren und als Galeerensklaven arbeiten mussten, weshalb der Admiral auch für die ungarische reformierte Kirche als ein Held gilt.

Im ersten Teil von Gary Schwartzs Essay („The Meanings of Rembrandt“, 36–57) geht es um die Entstehung und Bedeutung des Rembrandt-Kultes in der niederländischen und westlichen Kultur. Der Autor verweist zunächst darauf, dass Rembrandt im 18. Jahrhundert als ein vulgärer Künstler angesehen wurde (37). Einer der ersten Wiederentdecker des Malers war der Mediziner Petrus Camper, der die erhabenen Kompositionen und das typische Helldunkel Rembrandts lobte. Der nächste Schritt war die Schenkung eines von Lambertus Antonius Claessens hergestellten Stiches der *Nachtwache* an den Batavischen Staat – dies sei die Begründung der *Nachtwache* als ‚nationale Ikone‘ gewesen. Eine weitere wichtige Station war der Verlust der südlichen Provinzen im Jahr 1839, was zur Folge hatte, dass auch Rubens als ‚Nationalheld‘ der Niederlande verloren ging. Als ‚Ersatz‘ bot sich Rembrandt an, dessen Statue 1852 auf dem Rembrandtsplein in Amsterdam aufgestellt wurde. Letzteres ist bereits in einem internationaleren Kontext zu sehen, denn Rembrandts großer ‚Durchbruch‘ fand im Frankreich des 19. Jahrhunderts statt, wo er als ein Künstler angesehen wurde, dessen Ideen die moderne (romantische) Seele am besten ansprechen konnte. Die romantisch-nationalistischen Konzepte des 19. Jahrhunderts bilden auch den Hintergrund, vor dem eines der umstrittensten Bücher über Rembrandt entstand: Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher*, worin der Künstler aufgrund seiner angeblichen Missachtung der Hochkultur als der „ultimative Avatar der germanischen Seele“ (42) dargestellt werde. Im zweiten Teil des Aufsatzes skizziert Schwartz die wesentlichen Tendenzen in der Rembrandt-Forschung im 20. und 21. Jahrhundert. Zunächst erwähnt er das 1956 gegründete Rembrandt Research Project, dem es vor allem um kennerschaftliche Probleme und die Klärung von Zuschreibungsfragen geht (46f.). Anschließend kommt der Autor auf die inhaltliche Deutung von Rembrandts Werk zu sprechen und betont in diesem Zusammenhang den hohen Anteil von Bildern mit religiöser Ikonografie im Œuvre des Künstlers (48). Rembrandt gilt für Schwartz daher als einer der hervorragendsten visuellen Interpreten der Heiligen

Schrift, wobei er ihn als einen Vorläufer des Ökumenismus ansieht (49). Diese Hypothese bringt er damit in Verbindung, dass der Künstler wahrscheinlich von Angehörigen zahlreicher unterschiedlicher Konfessionen innerhalb des Christentums, darunter nicht zuletzt auch von Katholiken, Aufträge entgegennahm (48). Rembrandts Nähe zum Katholizismus äußere sich in Gemälden wie dem Porträt seines Sohnes Titus als Franziskanermönch (Rijksmuseum, Amsterdam). Auf der anderen Seite könnte der Maler aber auch mit dem gemäßigeren Zweig der reformierten Kirche in den Niederlanden, den Remonstranten, in Verbindung gebracht werden. Dies käme beispielsweise im *Martyrium des heiligen Stephanus* (Musée des Beaux-Arts, Lyon) zum Ausdruck, einem Frühwerk, das wenige Jahre nach der Exekution und Vertreibung einiger der Führer der Remonstranten entstand.

András Rényi versucht, anhand von vier Beispielen den Erzählstil des frühen Rembrandt zu analysieren („From Painting Performances to Performing Paintings, Notes on Painterly Narrative in the Early Work of Rembrandt“, 58–81). Beim *Interieur mit Figuren* aus Dublin (Kat.-Nr. 84) betont Rényi die Rolle der nur als Schatten dargestellten Figur in der linken unteren Ecke, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters in die Mitte beziehungsweise rechte Hälfte des Bildes lenke (60). Der Autor glaubt, dass durch die Hervorhebung des leeren Raumes vor den Figuren die Beziehungen der Figuren zu einander und das Geschehen, das sich zwischen ihnen abspielt, betont werde (60). Im Gegensatz dazu füllen die Hauptfiguren bei der wenig später entstandenen *Samson und Delila*-Darstellung (Staatliche Museen, Berlin) einen großen Teil des Vordergrundes aus, obwohl die Ereignisse, welche die Bilder zeigen, gemeinsame Züge aufweisen – hier wie dort geschieht etwas, was eine der Hauptfiguren nicht sehen soll, der Betrachter jedoch sehr wohl. Rényi verweist beim Berliner Bild auf die Anordnung von Samsons Körper: Er ist als eine Rückenfigur dargestellt, deren Körper in den Bildraum hineinführt; Zusätzlich ist sein Gesicht verborgen, wodurch seine Wehrlosigkeit betont werde (62). Dass beispielsweise Samsons physische Kraft – im Gegensatz zu anderen Darstellungen, bei denen sein muskulöser Körper zu sehen ist – kein Thema ist, erklärt der Autor durch „Rembrandts reduktive Dramaturgie“ (63). Nicht ganz gelingt es Rényi, dem Leser zu vermitteln, dass die Wahl des Darstellungsmoments ein wesentliches Element von Rembrandts Erzählkunst ist, denn das Bild zeigt nicht das Abschneiden von Samsons Haarlocke, sondern den Moment unmittelbar davor, als Delila dem Philister verrät, auf welche Weise Samson verwundbar ist. Letzteres geht aus der Analyse eines Gemäldes mit dem Thema *Judas gibt die dreißig Silberlinge zurück* (Sammlung der Marquise von Normandie, Mulgrave Castle, Lythe) etwas deutlicher hervor: Dort wird Judas in dem Moment gezeigt, als klar wird, dass es kein Zurück mehr gibt, da Kaiphas das Geld ablehnt. Diesmal handelt es sich jedoch um den Moment unmittelbar nach dem eigentlichen Akt der Rückgabe. Beim vierten Beispiel, dem berühmten Pariser Emausbild (Musée Jacquemart-André) kommt jedoch noch die dramatische Lichtführung hinzu: Jesus erscheine hier als ein leuchtender Schatten beziehungsweise als ein Schatten, welcher mit der Lichtquelle identisch ist, die er gleichzeitig verbirgt (77). Rényi sieht darin eine visuelle Metapher für das Ver-

schwinden Jesu in dem Moment, wo er erkannt wird. Auf diese Weise werde der Betrachter der Augenzeuge des eigenen Sehaktes (75).

In Eddy de Jonghs Beitrag („Things that intimate more than they say“, On the Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Art“, 82–101) werden einige überzeugende Argumente gegen Svetlana Alpers' These vorgebracht, der zufolge es in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vor allem um das präzise, neutrale Beobachten und nicht um das Interpretieren und Beurteilen der Welt und der verschiedensten Vorgänge im menschlichen Leben geht. Der Autor verweist zunächst auf die tiefe Verwurzelung des metaphorischen Denkens in der Kultur der Zeit. Eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Verbreitung dieser Denkweise war die sehr hohe Alphabetisierungsrate in den Niederlanden. Damit hängt auch die in der Frühen Neuzeit weit verbreitete Idee zusammen, dass Malerei und Literatur eng miteinander verwandte ‚Schwesternkünste‘ seien. Viele niederländische Maler verfassten darum auch Gedichte und waren Mitglieder der sogenannten *rederijkerskamer* (Gilden der Dichter). Eine direkte Folge dieser Situation sei, dass Gemälde häufig sehr ‚wörtliche‘ Darstellungen enthalten (der Autor denkt hier wahrscheinlich vor allem an die Genremalerei, in der oft Sprichwörter illustriert werden), während es beispielsweise in den Gedichten von Joos van der Vondel zahlreiche malerische Beschreibungen und direkte Vergleiche mit der Malerei gäbe. Eddy de Jongh glaubt deshalb, dass der Realismus in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts in den meisten Fällen nur ein Scheinrealismus sei (89). Als ein Beispiel unter den ausgestellten Gemälden nennt er das Familienbildnis von Jacob Ochtervelt (Szépművészeti Múzeum Budapest, Kat.-Nr. 137), in dem durch das aufrecht auf seinen Hinterbeinen stehende Hündchen auf die Erziehung von Kindern angespielt werde. Bei dieser Art von ‚Scheinrealismus‘ handle es sich um dasselbe Prinzip, das vom niederländischen Dichter Jacob Cats als „aengename duysterheyt“¹ bezeichnet wurde: Die Pointe einer Erzählung soll nicht direkt angesprochen werden, damit der Leser beim „enthüllenden Blick durch den Schleier“ mehr Überraschung und Vergnügen empfindet. In diesem Sinne kann auch Johan de Brunes Äußerung „Ik hou veel van dingen, die meer te kennen geven, dan sy seggen“² interpretiert werden, welche der Autor als Titel des Essays wählte. Als zweites Beispiel bespricht De Jongh das 1663 datierte Gemälde *Der Musikunterricht* von Cornelis Bega aus dem Stockholmer Nationalmuseum, das ebenfalls in der Ausstellung zu sehen war (Kat.-Nr. 52). Das Bild zeigt zwei musizierende Figuren in einem Interieur, einen Mann und eine Frau. Die Instrumente, welche die beiden spielen, zeigen De Jongh zufolge ihren gesellschaftlichen Status an (96): Die Violine, die der Mann an sein Kinn drückt, assoziierte man vor allem mit ländlicher Musik und Volksfesten, während die Laute, welche die Frau spielt, als ein vornehmes, „aristokratisches“ Instrument angesehen wurde. Allerdings können Musik und Musikinstrumente, darunter insbesondere die Laute, auch als ein erotisches Symbol interpretiert werden, weshalb es sich bei dieser Darstellung um eine durch die

1 Jacob Cats, *Spiegel Van den Ouden ende Nieuwen Tijd*, Den Haag 1632, „Voor-reden“, S. 4–5.

2 Jan de Brune de Jonge, „Jok en Ernst“, in: ders., *Alle Volgeestige Werken*, Amsterdam 1681, S. 292.

(Utrechter) Caravaggisten beeinflusste „sexualisierte Genreszene“ handeln könnte. Schließlich bemerkt der Autor, dass die virtuose Darstellung der kostbaren bunten Stoffmassen, in die die Frau gehüllt ist, etwas irritierend ist, da sie nicht zum Realismus und zur Lebensnähe der Szene passt (97–99).

Auch Júlia Tátrai betont in ihrem Aufsatz über die Geschichte der Budapester Niederländer-Sammlung („Rembrandt and his Times – through Hungarian Eyes, The Presence, Influence and Collection of Seventeenth-Century Netherlandish Art in Hungary“, 102–137), dass Maria von Ungarn die wichtigsten Grundlagen für die kulturellen Beziehungen zwischen den Niederlanden und Ungarn legte (103). Mit den durch sie zustande gekommenen Verbindungen des ungarischen Adligen Boldizsár Batthyány zu den Niederländern (der Botaniker Carolus Clusius hielt sich mehrmals auf seinen Gütern auf) könnte das Auftauchen von Pieter Bruegels d. Ä. *Predigt Johannes des Täufers* (1566), eines Hauptwerks der Budapester Sammlung, in der Batthyány-Villa in Csákánydoroszló zusammenhängen. Anschließend bespricht Tátrai die Sammlungen der zumeist anti-habsburgisch eingestellten ungarischen Adligen. In diesem Zusammenhang werden zunächst die detaillierte Gemäldebeschreibungen enthaltenden Notizen des niederländischen Philologen Jacobus Tollius erwähnt, die während seines Aufenthalts bei Miklós Zrínyi in Csáktornya/Cakovec (heute Kroatien) entstanden. Des Weiteren sei im 1666 datierten Inventar der Sammlungen Pauls I. Esterházy von einer „schlafenden Frau“ von Rembrandt die Rede. Auch in anderen Listen aus dem 17. Jahrhundert, die mit den Sammlungen ungarischer Adliger wie Esterházy oder Nádasdy in Verbindung stehen, werden die Namen niederländischer Künstler genannt, obwohl solche Inventare erfahrungsgemäß viele falsche Zuschreibungen enthielten. Sicher ist, dass ungarische Aristokraten bereits im 17. Jahrhundert zum Teil umfangreiche Gemäldesammlungen besaßen, die im 18. und 19. Jahrhundert noch beträchtlich vergrößert wurden. Ein beachtlicher Teil der Gemäldesammlungen des Szépművészeti Múzeum stammt jedoch aus den Sammlungen Erzherzog Leopold Wilhelms – Kaiserin Maria Theresia und Joseph II. ließen Teile der kaiserlichen Sammlungen nach Buda und Bratislava bringen. 1848 wurden viele Kunstwerke aus dem Palast in die Nationalgalerie transportiert (und von dort später ins Szépművészeti Múzeum), denn dieser wurde 1849 teilweise zerstört. Ein großer Teil der holländischen Gemälde stammt aus der Sammlung der Familie Esterházy. Nicht weniger als 637 Gemälde wurden aus dieser riesigen Sammlung 1870 vom ungarischen Staat angekauft, darunter Saenredams *Innenansicht der Nieuwe Kerk in Haarlem*, Aelbert Cuyyps *Kühe am Flussufer* und Melchior de Hondecoeters imposantes *Vogelstück*. Zahlreiche niederländische Gemälde kamen im 19. Jahrhundert aber auch aus den Sammlungen anderer ungarischer Adliger, darunter der Festetics, der Zichy und vor allem der Pálffy. Der einzige ungarische Kunstsammler, der Gemälde besaß, welche auch heute als eigenhändige Werke Rembrandts angesehen werden, war aber ein Geschäftsmann: Marcell Nemes (1866–1930). In seinem Besitz waren *Ein alter Mann mit schwarzem Hut und Kehlstück* (heute im Art Institute, Chicago) und die 1635 datierte *Minerva* (The Leiden Collection, New York), welche für die Ausstellung sozusagen nach Ungarn zurückgebracht wurde.

Nicht viel Gutes brachte das 20. Jahrhundert: Von den judenfeindlichen Gesetzen der 1930er Jahren war ein großer Teil der ungarischen Kunstsammler und -händler betroffen und während der kommunistischen Ära wurden zahlreiche Werke gestohlen. Nach der Wende gab es wieder Neuerwerbungen, wenn auch keine allzu bedeutenden, darunter auch einige niederländische Gemälde.

Zweifellos gibt es unendlich viele Möglichkeiten, eine derartige Ausstellung zu gestalten – das Resultat wird letztendlich immer eine subjektive Geschmacksfrage sein, da man aus einer sehr großen Anzahl von Künstlern und Gemälden eine Auswahl treffen muss. Eventuell wäre es jedoch eine interessante Alternative gewesen, die Schau aufzuteilen: Man hätte eine Ausstellung von „Meisterwerken aus dem Stockholmer Nationalmuseum“ machen können, in der auch Werke anderer Schulen zu sehen gewesen wären, und eine Schau über „Rembrandt und seinen Kreis“. Dies hätte vermutlich nicht allzu viel mehr Aufwand bedeutet, denn die 19 Gemälde Rembrandts, welche 2014/2015 zu sehen waren, hätte man nur noch um einige Leihgaben aus den Jahren zwischen 1640 und 1669 ergänzen müssen. Zusammen mit den Radierungen aus dem Bestand des Szépművészeti Múzeum und einigen weiteren Werken aus Rembrandts engerem Umfeld hätten auf diese Weise zwei nicht ganz so große, aber dennoch interessante Ausstellungen zustande kommen können. Möglicherweise hat man diese oder ähnliche Möglichkeiten auch diskutiert, doch es wurde entschieden, die Radierungen nicht auszustellen, da sie bereits im ‚Rembrandt-Jahr‘ 2006 zu sehen waren. Auf der anderen Seite ist es aber durchaus sinnvoll, Rembrandt in einem größeren Kontext zu präsentieren, denn Tatsache ist, dass er kein isoliertes Phänomen ist. Obwohl er einen sehr eigenständigen und charakteristischen Stil besitzt, lässt sich nachweisen, dass er sich mit der Kunst seiner Zeitgenossen und Landsleute – auch solchen, die auf den ersten Blick nicht viel mit ihm zu tun haben – auseinandergesetzt hat. Dieser Aspekt wurde in der Budapester Ausstellung allerdings nicht berücksichtigt. Des Weiteren verwundert es ein wenig, dass einige Glanzlichter der ständigen Sammlung, darunter ein weiteres *Männerbildnis* von Frans Hals, nicht ausgestellt waren. Werke von Melchior de Hondecoeter und Aert van der Neer waren überhaupt nicht zu sehen, obwohl das Museum von beiden mehrere imposante Gemälde besitzt. Stark unterrepräsentiert war außerdem auch Jan van Goyen. Insgesamt ist den Ausstellungsmacherinnen aber dennoch eine sehr sehenswerte Schau mit zahlreichen Meisterwerken gelungen. An eine ‚ideale Ausstellung‘ (nord-)niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts ist sie so nahe herangekommen, wie es aus finanzieller und organisatorischer Sicht heute möglich ist. Dass der begleitende Katalog nicht viele neue Ideen enthält, dafür aber eine empfehlenswerte Einführung in die Thematik bietet, ist für derartige Ausstellungen nicht ungewöhnlich. Es ist daher bedauerlich, dass dies wohl eine der letzten, von Ildikó Ember kuratierten Schauen war.

ANNA SIMON
Wien