

nennen: Studien zur Farnese-Sammlung und ihrer Bedeutung für die Legitimationspolitik der Bourbonen oder zu der am Vorbild Frankreich orientierten Neuordnung der Museumslandschaft unter Ferdinand IV. im Kontext der veränderten Raumpolitik des Hofes im letzten Drittel des 18. Jh.s. Die Fragen, die sich bei diesen und verwandten Betrachtungen stellen, sind selten neu, aber durch ihre Diskussion

innerhalb mehrerer Wissenschaften werden sie neu ins Spiel gebracht. Dies verlangt nach einer Zusammenführung der Disziplinen und ihrer Ergebnisse, die so einfach freilich nicht ist. Denn wie anderswo gilt auch in Neapel: »Fra il dire e il fare c'è il mare«. Im nochmaligen Blick auf Sanfelice beurteilt, aber manchmal auch ein wahres Glück!

Salvatore Pisani

CAREL FABRITIUS

Symposium des Niederländischen Instituts für Kunstgeschichte (RKD) und des Mauritshuis, Den Haag, 1.-2. Dezember 2004

Anlässlich der *Carel Fabritius*-Ausstellung in Den Haag, die bereits nach zwei Monaten 50.000 Besucher angezogen hat, obwohl nur zwölf Werke des Meisters gezeigt werden, haben das Mauritshuis und das RKD gemeinsam ein zweitägiges Symposium organisiert. Denn immerhin handelt es sich bei den zwölf aus aller Welt versammelten Gemälden (fast) um das gesamte Œuvre. Fabritius ist der Maler so rätselhafter und zugleich so unterschiedlicher Werke wie des berühmten *Distelfinken* des Mauritshuis und der *Torwache* des Staatlichen Museums Schwerin (Abb. 1), wo die Ausstellung ab 29. Januar zu sehen sein wird. Das Symposium gab vor allem die Möglichkeit, ausführlich über die zahlreichen Restaurierungen in Vorbereitung der Ausstellung zu berichten. Die Hälfte der Gemälde war für die Ausstellung, weitere vier vor wenigen Jahren restauriert worden. Diesem Thema sowie Diskussionen vor den Originalen war der erste Tag gewidmet, zu dem das Mauritshuis einen kleinen Kreis von Restauratoren und Kunsthistorikern geladen hatte, während der zweite Tag, den das RKD als Gastgeber im Hörsaal der Königlichen Bibliothek gestaltete, mit Vorträgen z. T. dieselben Probleme einem offenen Fachpublikum zur Diskussion stellte.

Im Mauritshuis berichtete Grzegorz Janczarski, Restaurator des Nationalmuseums in

Warschau, über die Restaurierung der *Erweckung des Lazarus*. Dabei wurden großflächige Übermalungen entfernt und der Firnis abgenommen, wodurch die bisher krustige Erscheinungsweise der Oberfläche wesentlich verbessert wurde. Die Schlüsselbildung der Malschicht, durch eine früher vorgenommene Wachs-doublierung fixiert, kann allerdings nicht mehr rückgängig gemacht werden und sorgt weiterhin für störende Reflexe auf der gesamten Fläche. Querschliffe von Proben zeigen, daß die Farbschichten der großen Leinwand vom Maler sogar ausgesprochen dünn gehalten sind. Zu den Untersuchungsergebnissen Janczarskis zählt auch die Feststellung von zahlreichen Pentimenti wie in der erhobenen Hand des Turbanträgers, die jetzt für das bloße Auge erkennbar stehen blieb, sowie die deutliche Verkleinerung der Figur Christi, die angesichts der ohnehin eher im Querformat konzipierten Szene erstaunt. Jørgen Wadum, Hauptrestaurator des Mauritshuis, präsentierte Material, das er zusammen mit Ariane van Suchtelen auf Reisen in Vorbereitung der Ausstellung gesammelt hatte, Ergebnisse seiner eigenen Restaurierung des *Distelfinken* sowie Material leihgebender Institutionen. Schließlich waren auch Untersuchungen der Gemälde in der Ausstellung vorgenommen worden v. a. mit den Mitteln der

Makrofotografie und der Infrarotreflektografie. Zweifellos das wichtigste Ergebnis ist das Auffinden mehrerer bisher nicht entdeckter Signaturen. Die beschädigte Signatur von *Merkur, Argus und Io* in Los Angeles war schon bekannt gewesen. Sie ist bemerkenswert wegen des ausgeschriebenen Vornamens, der zuvor nur aus Dokumenten bekannt war und vom Künstler stets in der latinisierten Form »*Carolus*« benützt wurde. In derselben Form, wenn auch kleiner, versteckter und überzeugend nur im Infrarotfoto erkennbar, ist auch *Merkur und Aglauros* in Boston signiert. Der Namenszug im Schild über Aglauros' Kopf ist so schwer zu finden, daß er auch für die später hinzugefügte, kürzlich bei der Restaurierung wieder abgenommene Rembrandt-Signatur nicht gelöscht oder übermalt wurde. Schließlich fand sich bei *Hagar und dem Engel* in Salzburg ein mit bloßem Auge nicht im geringsten wahrnehmbarer Namenszug. Er muß wie im Rotterdamer *Selbstbildnis*, wo er gut erkennbar ist, links unten in die feuchte Farbe geritzt sein, aber in einer Malschicht, die nicht die oberste blieb, so daß er nur noch im Infrarot erscheint. Wie in Rotterdam ist auch hier nur der Nachname angegeben. Somit sind alle Gemälde bis auf *Hera* (Abb. 2) signiert, außer dem *Lazarus*, der *Ansicht von Delft*, dem *Distelfink* und der *Torwache* (Abb. 1) stets in Kursivbuchstaben.

In Erwartung der ausführlichen Publikation seiner Ergebnisse durch den Autor selbst (Rudi Ekkart erwog zum Ende der Tagung die Publikation einiger der Vorträge in *Oud Holland*) sei hier nur noch angeführt, daß die Leinwände des Warschauer und des Salzburger Bildes laut Wadum von demselben Ballen stammen. Spanngirlanden sind bei *Argus* an allen vier Seiten der Leinwand erhalten, bei *Aglauros* nur links und unten. Dies macht ein ursprünglich identisches Format der beiden so gut vergleichbaren Werke zumindest denkbar. Über den Fund einer Hintergrundfigur in der *Torwache* (Abb. 1) in Schwerin bei der jüngsten Restaurierung berichtete Kornelia von

Berswordt-Wallrabe, Direktorin des dortigen Museums. Im Sommer 2004 ergab sich – zu spät für die Diskussion des Fundes im Katalog – durch die Firnisabnahme, daß das, was im Infrarot für ein Pentiment gehalten worden war, tatsächlich eine mit Kittmasse abgedeckte Figur war. Entscheidend für die Freilegung war die Beobachtung eines in der Malschicht unter dieser Masse vorhandenen Craquelé, das so erst nach etlichen Jahrzehnten entstehen kann. Die Restauratoren bestätigten in der Diskussion, daß eine Trennung von Farbschichten so sauber, wie sie in Schwerin vorgenommen worden ist, nicht möglich gewesen wäre, wenn diese gleich alt gewesen wären, so daß eine eigenhändige Abdeckung der Figur durch Fabritius, also ein Planwechsel, auszuschließen sei. Es darf als gesichert gelten, daß Fabritius das Gemälde mit dieser Hintergrundfigur hinterließ und damit sowohl bewegter als auch mit stärker betonter Räumlichkeit, als man bisher gewohnt war, es zu sehen. Die extrem ungewöhnlich angeschnittene Figur scheint ein weiteres der unauflösbaren Rätsel zu sein, an denen das Bild so reich ist.

Gwen Tauber, Restauratorin des Rijksmuseum Amsterdam, gab einen ebenso klaren wie hervorragend illustrierten Bericht ihrer Restaurierung des *Porträts Abraham de Potter*. Die Abnahme großflächiger Übermalungen im Hintergrund und des stark vergilbten Firnis haben dieses Porträt für die Ausstellung zu einer Entdeckung werden lassen. Farbigkeit und Präsenz des Bildnisses sowie die eigenwillig rauhe Malerei machen es zu einem der eindrucksvollsten Werke. Die ausführliche Inschrift ist zu einem kalligraphischen und durch einen eingefügten Nagel auch illusionistischen Brauurstück geworden. In der Diskussion wurde ausführlich über die Bedeutung des hellgrauen Grundes gesprochen, der von außen an den Umriss des Kopfes herangeführt ist, aber deutlich eine andere Farbe besitzt als der überwiegende Teil des Hintergrundes. Der dadurch entstehende Halo um das Bildnis muß vom

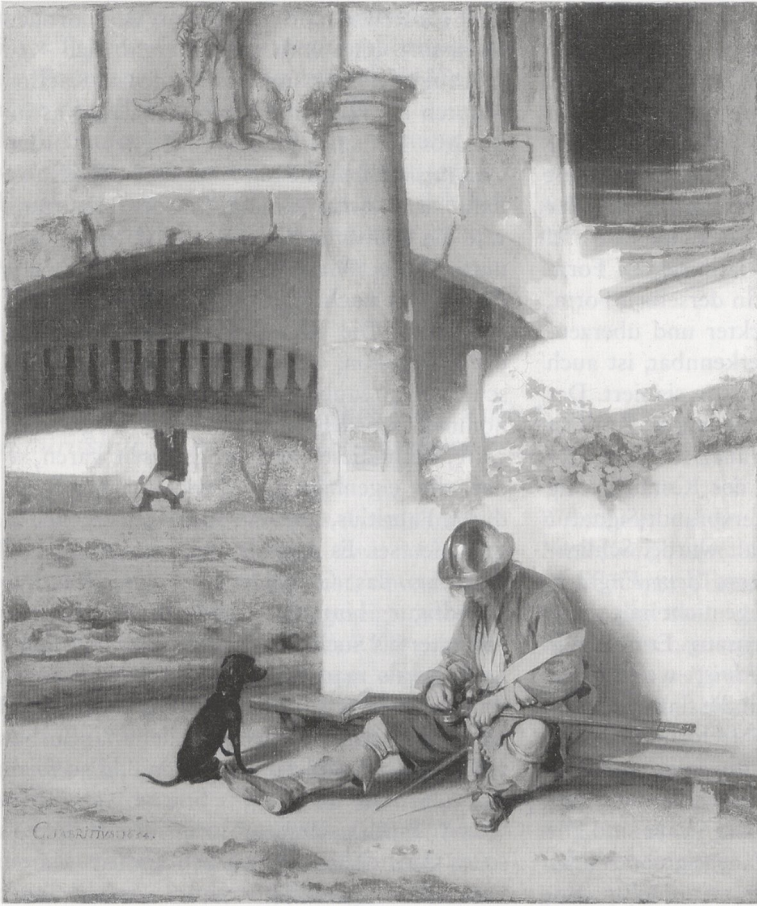


Abb. 1
Carel Fabritius, *Die Torwache*, 1654. Schwerin, Staatl. Museum (Museum)

Maler wenn nicht intendiert, so doch absichtlich stehen gelassen worden sein. Dies zusammen mit der wie Wandputz aufgetragenen weißen Farbmasse unter Teilen der Inschrift versetzt das Gemälde als Ganzes in eine eigenartige Oszillation zwischen dem Eindruck des *non finito* und des bravourös vollendeten Bildnisses; eine Irritation, die typisch ist für die späten Werke des Meisters. Nicht erst der Kontakt mit Delft ruft also die geniale Qualität der späten Werke hervor, da das Potterbildnis 1649, aus dem Jahr vor dem Umzug, datiert. Einen ähnlichen Gedanken formulierte am Ende des zweiten Tages Christopher Brown im Hinblick auf das Rotterdamer

Selbstbildnis, in dem er den »großen Künstler« bereits voll ausgeprägt sah.

Ariane van Suchtelen, Kustodin des Maurits-huis und Autorin des Kataloges, erläuterte ihre schon im Katalog (Nr. 13, in der deutschen Ausgabe Nr. 14) dargelegte Ablehnung der Zuschreibung des Groninger *Mannes mit Helm*. Die Ablehnung der *tronie*, die in Holland fast so geliebt war wie in Deutschland der *Mann mit dem Goldhelm*, ist nicht neu, sondern wurde 1981 schon von Lyckle de Vries vorgebracht. Dennoch stieß sie auch jetzt noch auf überraschend viel Widerstand. Doch nicht nur dies, sondern Albert Blankert und Jeroen Giltaij meldeten sich mit eigenen kur-



Abb. 2
Carel Fabritius, *Hera*,
um 1643. Moskau,
Puschkin-Museum
(Museum)

zen Beiträgen zu Wort, um ihre Ablehnung der seit 1986 konsensfähigen Zuschreibungen des *Argus* und der *Aglauros* vehement zu vertreten. Man konnte den Eindruck gewinnen, daß hier dem eigenen Kennerauge mehr Gewicht beigemessen wurde als der Evidenz der Werke und Signaturen, oder auch publizierten Meinungen mehr als Untersuchungsergebnissen. In der Abendbesichtigung vor den Originalen setzte Rudi Ekkart, Leiter des RKD, die Begründung für die Zuschreibung des Münchener Bildnisses scharfem Zweifel aus, klagte die mangelnden Untersuchungen an diesem Werk ein und erhielt wenigstens damit einhellige Zustimmung. Bei so scharfem kenner-

schaftlichen Dissens blieb erstaunlich, daß das nicht in die Ausstellung aufgenommene, signierte und 1654 datierte *Bildnis einer Frau* in Hannover in keiner Weise diskutiert wurde, sondern bisweilen unter Berufung auf einen vermeintlichen Konsens abgetan wurde. Dieses Werk wird in Schwerin neben den übrigen zu sehen sein und ist nur in die deutsche Ausgabe des Kataloges aufgenommen.

Am zweiten Tag wirkten anscheinend die Diskussionen des Vortages nach, so daß Frederik Duparc, dem Direktor des Mauritshuis, seine »Einführung in die Ausstellung« zu einer Rechtfertigung der Zuschreibungen geriet. Anschließend wiederholte Jørgen Wadum den

schon referierten Vortrag in ausführlicherer Form, an den Volker Manuth, Universität Nijmegen, eine »Bemerkung zur *Torwache*« anschloß. Zum einen behandelte er die Analogie der räumlichen Situation der *Torwache* (Abb. 1) mit der Stadtseite der kleinen Anthonispoort in Nijmegen, auf deren Außenseite ehemals ein Wall die Stadt vor dem Fluß schützte. Die neu gefundene Figur im Gemälde ist geeignet, diese Verbindung zu stützen, da das niedrige Tor in Nijmegen etwa diesen Blick auf einen außen Vorbeigehenden gewähren würde. Natürlich fehlt dort die Säule, und eigenartig blieb trotz der außerordentlich knapp angesetzten Diskussionszeiten, daß niemand auch nur die Frage nach einer möglichen Deutung des Bildes aufwarf. Sodann bot Manuth eine Ergänzung zur Provenienz des Bildes. Ein angebliches Rembrandtgemälde, dessen Beschreibung in jeder Hinsicht mit der *Torwache* übereinstimmt, ging in der Nachlaßversteigerung Gerhard Michael Jabach in Amsterdam am 16. Oktober 1753 an einen »Winter«, möglicherweise den Maler-Händler Hendrik de Winter. Danach wird es erst 1792 in Schwerin genannt. Ob der Ankauf in Schweriner Archivalien nachzuweisen ist, steht immer noch in Frage, doch hat die Suche danach nun neue Anhaltspunkte bekommen.

Peter Schatborn, ehemaliger Leiter des Rijksprentenkabinet, zeigte eine Gruppe von Zeichnungen, die seit seiner Publikation der Rembrandt-Zeichnungen in Amsterdam 1986 (vgl. dort Nr. 61-66) noch gewachsen ist. Ihre Verbindung mit Fabritius durch das Antoniusrelief in der *Torwache* und allgemeine stilistische Beobachtungen ruht allerdings auf schmaler Basis.

Bei den drei letzten Beiträgen handelte es sich um ausgesprochen wertvolle und auf eigene Weise weiterführende Äußerungen, die dem Tag durch ihre breite Anlage eine Stimmung von Überblick, Zusammenfassung und Ausblick gaben. Insofern war die Wahl der Redner Liedtke, Van de Wetering und Brown ebenso

glücklich wie zwingend, und sie belohnten ihr Publikum mit Vorträgen voller Dichte, Nachdenklichkeit, Brillanz und persönlichem Flair.

Ernst van de Wetering plädierte für eine dynamische Vorstellung der Rembrandt-Werkstatt, in der Meister und Werkstatt eine Einheit bilden, in die Lehrlinge und Mitarbeiter sich einordnen, um eines Tages wieder auszuschneiden und eigenständig zu produzieren. Dieses Modell, das durch technische Beobachtungen einer »interlocking genesis of works« gestützt wird, relativiert die Frage, ob Fabritius tatsächlich als Lehrling oder aufgrund seines Alters vielmehr als Mitarbeiter Rembrandts anzusehen sei. Gerade bei Porträts sei mit größerer Studioteilung zu rechnen. Van de Wetering stützte die Zuschreibung der drei nicht ausgeliehenen *Porträts* in Toronto und der Sammlung des Herzogs von Westminster an Carel Fabritius mit Beobachtungen zur Pinselarbeit, die gegenüber Rembrandts auf Illusionswirkung zielender Malweise eine »bis zur Brutalität reichende Autonomie« von der Form aufweise, eine Kalligraphie, die in den frühen Historienbildern so deutlich wahrnehmbar ist. Wichtig war die Mitteilung, daß auch das RRP nicht mehr an der Zuweisung des Rembrandt-Porträts in Pasadena an Fabritius festhält, vielmehr ein stark beschädigtes *Selbstbildnis* darin sieht.

Walter Liedtke korrigierte die Datierung der Euloge Van Bleyswijcks auf Fabritius, die nicht 1667 wie der erste Teil der *Beschryvinge der stad Delft* gedruckt, sondern erst 1680 erschienen ist. Er versuchte eine Charakterisierung der Stilentwicklung des Künstlers, die ihm von körperlicher Tastbarkeit im Rotterdamer *Selbstporträt* zu Klärung und beruhigter Visualisierung im Londoner Bildnis zu führen schien. Mit dem Hinweis auf die 1650 in Delft arbeitenden Künstler schien er suggerieren zu wollen, daß Fabritius sich bewußt der Konkurrenz mit Rembrandt in Amsterdam entzogen habe – ein Gedanke, den Brown mit Hinweis auf Fabritius' Heirat mit einer Delfterin zurückwies. Liedtke brachte auch

die *Enthauptung des Täufers* in Amsterdam, die auf der Ausstellung nicht zu sehen ist, in die Diskussion und beharrte auf der Entstehung in den 1640er Jahren sowie ihrer höheren Qualität gegenüber gleichzeitigen Werken von Flinck und Van den Eckhout.

Auch Christopher Brown bedauerte, daß dieses Werk nicht zum Vergleich gezeigt worden sei, obwohl er bei seiner Ablehnung einer Zuschreibung an Fabritius blieb. Die Möglichkeit, es in die zweite Station der Ausstellung in Schwerin einzufügen, wird geprüft. Brown schloß sich der Zuschreibung des Münchener *Selbstporträts* an, wie auch den Gemälden mit *Hagar* und *Hera* (Abb. 2). Als einziger wagte er bei letzterem einen Vorschlag zur Ikonographie: Aufgrund der ehemals vorhandenen Figur, die links im Mittelgrund auszumachen ist – Pentiment oder spätere Löschung –, erwog er eine Darstellung von *Diana und Aktäon*. Die Westminster-Porträts Fabritius zu

geben, hielt er für eine gute Idee, während das Frauenbildnis in Toronto ihn nicht überzeugte. Schließlich monierte Brown, daß der Katalog ebensowenig wie sein eigenes Buch die historische Gestalt des Künstlers Fabritius zu umreißen versuche. Zu dieser gehöre das vergleichsweise gebildete Elternhaus. In diesem Sinn dürfte der Nachname eine humanistische Referenz bedeuten. Brown stellte die Frage, ob Fabritius' Hand nicht in der *Nachtwache* festzustellen sein müßte. Die Rückkehr des Künstlers als Witwer ins Elternhaus nach Middenbeemster in Folge des Todes von Frau und Kindern in Amsterdam mag zunächst zur Aufgabe der Malerei geführt haben. Jedenfalls bewirkte der Umzug nach Delft, auch wenn er nicht aus beruflichen Erwägungen erfolgte, offenbar eine Freisetzung, die dazu führte, daß jedes der Delfter Werke ein noch heute faszinierendes Experiment bedeutet.

Gero Seelig

Watteau et la fête galante

Valenciennes, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 5. März – 14. Juni 2004. Katalog mit Beiträgen von Barbara Anderman, Martin Eidelberg, Guillaume Glorieux, Michel Hochmann und François Moureau, Paris, Edition de la Réunion des musées nationaux 2004. ISBN 2-7118-4677-6

Als »Kulturhauptstadt Europas« 2004 bot Lille ein anspruchsvolles Veranstaltungsprogramm. Die wohl größte Breitenwirkung erreichte die *Rubens*-Ausstellung des Musée des Beaux-Arts (6.3.-14.6.04), deren Idee von der Lage der Stadt in der französisch-niederländischen Grenzregion ausging. Wieder einmal erlebte man hier, daß derart intensiv beworbene Veranstaltungen Infrastruktur und konservatorische Bedingungen auch bewährter Häuser bis zur Schmerzgrenze belasten. Doch während sich vor dem Palais des Beaux-Arts bereits Stunden vor Öffnung die Schlangen bildeten, blieben andere, ebenso sehenswerte Teile des Programms eher im Schatten

des »Eventtourismus«: Die Museen in Arras und Valenciennes hatten mit zwei Ausstellungen das Thema Rubens klug weitergesponnen und den Maler buchstäblich nach Frankreich geholt. Sie bestätigten damit eine neuere Tendenz, nach der sich die französischen Provinzmuseen verstärkt einer thematischen Aufarbeitung der Kunst des Ancien régime angenommen haben, während in Paris weitgehend monographisch geplant wird. Das Musée des Beaux-Arts in Arras vollbrachte unter dem Titel *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIème siècle* (6.3.-14.6.04; dann Epinal, Musée Départemental d'Art Ancien et Con-