

nenalen Verankerung der Kunstgeschichte hofen läßt. Als produktiv erwies sich auch die historiographische Betrachtung des Themas, die politisch-ideologische Deutungsmuster aufdeckt (Agnes Kovács, Budapest). Hier gilt es, wie Walter Grasskamp (München) in seinem Schlußwort formulierte, die nationale Kanonbildung aufzubrechen und eine *europäische Kunstgeschichte* zu entwickeln. Insgesamt hat die Tagung die Komplexität Münchens als Zentrum der europäischen Künftlerausbildung kenntlich gemacht und verschiedene Perspektiven dieses jungen Forschungsfelds aufgezeigt. Die Fragestellung nach der Bedeutung der *nationalen Identität* geriet zum Dreh- und Angelpunkt der Diskussion. Immer wieder wurde abgewogen, in welcher Weise der heimatische Hintergrund die Künftler und ihre Werke prägte, oder ob sie die freiheitliche Atmosphäre der Kunststadt München gerade dazu nutzten, sich von die-

sem zu lösen, um sich als *internationale Avantgarde* zu konstituieren. Neben weiteren systematischen Studien sollte in Zukunft auch die Rolle der Ausländer im Münchner Kunstbetrieb untersucht werden. Zugleich gilt es, über die Malerei hinauszugehen und auch die Architektur (von Jindřich Vybíral, Prag, am Beispiel Böhmen aufgezeigt), die Skulptur und das Kunstgewerbe zu berücksichtigen. Besonders zu erforschen bleiben schließlich die an der Akademie nicht zugelassenen Künftlerinnen und Künftler, die Geschichte der Kunstgewerbeschule sowie der privaten Malschulen. Weil die Leistung der Tagung gerade auch in der konzisen Zusammenfassung des Forschungsstands lag, wurde offenkundig, inwiefern die notwendigen Forschungen zur Geschichte der Münchner Akademie einen zentralen Baustein für die europäische Dimension der Kunst bilden können.

Caroline Sternberg

## Ausstellungen zu Rembrandt im Rückblick

Rembrandt's Journey: Painter, Draftsman, Etcher

*Boston, Museum of Fine Arts, 26.10.2003-18.1.2004; Chicago, The Art Institute, 14.2.-9.5.2004. Katalog von Clifford S. Ackley, in Zusammenarbeit mit Ronni Baer, Thomas E. Rassieur und William W. Robinson (Boston, MFA Publications 2003, ISBN 0-87846-677-0)*

Rembrandt

*Wien, Albertina, 26.3. - 27.6.2004. Katalog hrsg. von Klaus Albrecht Schröder und Marian Bisanz-Prakken. Mit Beiträgen von Marian Bisanz-Prakken, S. A. C. Dudok van Heel, Ger Luijten, Peter Schatborn, Martina Sitt und Ernst van de Wetering (Wolfratshausen, Minerva 2004, ISBN 3-932353-87-0)*

Rembrandt. Die Dresdener Zeichnungen

*Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 7.8.-3.10.2004. Katalog von Christian Dittrich und Thomas Ketelsen, unter Mitarbeit von Katrin Bielmeier und Christien Melzer (Köln, Buchh. König, ISBN 3-88375-850-7)*

In den vergangenen Jahren gab es eine wahre Flut von Rembrandt-Ausstellungen (vgl. Rüdiger Klessmann in: *Kunstchronik* 56, 2003, S. 622-631) – kurz vor dem 400. Geburtstag des

1606 geborenen Künftlers. Die Tatsache, daß so viele Museen dem Jubiläumsjahr vorgriffen, mag damit zu tun haben, daß man neue *inhaltliche* Deutungen und Bewertungen von

Rembrandts Werk, die für ein solches »Großereignis« wohl erwartet werden, meiden möchte. Unser heutiges Bild vom größten Künstler in Hollands »Gouden Eeuw« wird weitgehend von maltechnischen Aspekten und Fragen nach dem Umfang des originalen Werks beherrscht, besonders durch die Forschungen des Amsterdamer »Rembrandt Research Project« und seines Leiters Ernst van de Wetering. Aber was sagt Rembrandt unserer Generation? Ein Hindernis auf dem Weg zu neuen hermeneutischen Fragestellungen ist vielleicht die vorherrschende Tendenz, Rembrandt als nur mäßig literarisch gebildet zu betrachten und von jeglicher Kunsttheorie unbelastet sehen zu wollen. Anknüpfungspunkte böten beispielsweise die Thesen von Jan Emmens, der Rembrandt vor dem Hintergrund der zeitgenössischen und späteren Kunsttheorie deutete; sein epochemachendes Buch steht indes noch immer etwas verloren da, und seine Thesen wurden, wenn ich es richtig sehe, nur ansatzweise fruchtbar weiterentwickelt.

Zwei der hier besprochenen Ausstellungen zielten auf eine umfassende Sicht auf Rembrandts Werk. Sie hatten den Charakter von großen Retrospektiven, auch wenn das nicht *expressis verbis* ausgesprochen wurde. Clifford S. Ackley, der das Konzept für die Schau in Boston und Chicago entwickelt hatte, wollte die künstlerische Entwicklung oder – mit dem Titel der Ausstellung – »Rembrandt's Artistic Journey« in allen seinen Facetten von den frühen Leidener bis hin zu den späten Amsterdamer Jahren beleuchten. In Wien sollte Rembrandts »universelles Künstlertum« im Mittelpunkt stehen, die »vielseitige Kreativität, sowohl im thematischen wie auch im technischen Bereich«, wie die für die Präsentation verantwortliche Kustodin der Albertina, Marian Bisanz-Prakken, ausführt (S. 111). Das Material wurde demgemäß in reicher Fülle ausgebreitet: In Boston und Chicago waren ca. 220 Objekte ausgestellt, in Wien ungefähr 180. Bei beiden Ausstellungen, die Radierun-

gen, Zeichnungen und Gemälde einschlossen, stützte man sich zu einem großen Teil auf die eigenen Bestände, besonders in der Druckgraphik und, was die Albertina anbelangt, den Zeichnungen, und ergänzte diese mit Leihgaben anderer Sammlungen. Aber obwohl Rembrandt in ungewöhnlicher Breite und Vollständigkeit erlebt werden konnte, gelangte man weder in Boston/Chicago noch in Wien zu einer wirklichen Neubewertung seines Werkes.

Bei der Dresdner Schau hatte man es mit einem anderen Ausstellungstypus zu tun. Nicht eine übergeordnete Fragestellung gab das Konzept vor, sondern der historisch gewachsene Bestand. Anlaß war das Erscheinen des vorläufigen Bestandskataloges der Zeichnungen von Rembrandt und seinem Kreis im Kupferstich-Kabinett. Es stand weniger die Ausstellung als solche im Vordergrund, sondern die am eigenen Material betriebene Forschungsleistung. Der Katalog folgt den Bestandskatalogen von Amsterdam (Peter Schatborn, *Catalogus van de Nederlandse Tekeningen in het Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam. Tekeningen van Rembrandt, zijn onbekende leerlingen en navolgers*, Den Haag 1985), Rotterdam (Jeroen Giltaij, *De tekeningen van Rembrandt en zijn school in het Museum Boymans-van Beuningen*, Rotterdam 1988), Paris (Menehould de Bazelaire / Emmanuel Starcky, *Rembrandt et son école, dessins du Musée du Louvre*, Ausst. Kat. Paris 1988/89) und London (Martin Royalton-Kisch, *Drawings by Rembrandt and his circle in the British Museum*, London 1992). Der Bestandskatalog der Berliner Sammlung wird 2006 erscheinen.

Die Ausstellung in *Boston und Chicago* ging der Frage nach, mit welchen Mitteln Rembrandt bestimmte Bildvorwürfe und Bildgedanken zu verschiedenen Zeiten formulierte und vom Frühwerk der späten 20er Jahre bis ca. 1661 variierte. Dabei gerieten nicht nur stilistische und kompositorische Veränderungen in den Blick; besondere Aufmerksamkeit

wurde den Abwandlungen in der Erzählweise geschenkt. Der umfangreiche Stoff, der Radierungen, Zeichnungen und Gemälde umfaßte, wurde geistreich durchdacht präsentiert. 65 einzelne Kapitel stellten Rembrandts Werk nach Themengruppen gegliedert vor, denen die Chronologie als grober Rahmen übergeordnet war.

Das Konzept wurde von den Radierungen her entwickelt: Ungefähr 150 Radierungen standen ca. 20 Gemälde und 30 Zeichnungen gegenüber. »Ergänzt« man häufig Gemäldeausstellungen mit Druckgraphiken, so verfuhr man hier einmal umgekehrt. Radierungen, Gemälde und Zeichnungen standen in einem spannenden Verhältnis zueinander, und es wurde auch für den Laien deutlich, daß bei Rembrandt alle Kunstäußerungen den gleichen Rang einnahmen. Es herrschten bei den Gemälden kleine und mittlere Formate vor, Bilder zudem, die nach Komposition, Figurenaufbau und Stil enge Bezüge zu Radierungen und Zeichnungen aufweisen. Ausgesprochen lehrreich war, um nur ein Beispiel anzuführen, das Nebeneinander des Gemäldes »Die Heimsuchung« (Nr. 69) von 1640 und der ein Jahr zuvor entstandenen Radierung »Der Marien-tod« (Nr. 70). Hier wurde demonstriert, wie zwei verschiedene Themen mit sehr ähnlichen Mitteln – und in beiden Fällen mit Rückbezug auf Dürers Holzschnittfolge »Das Marienleben« – gestaltet wurden. Das betrifft den bühnenartigen Kompositionsaufbau, den Figurenmaßstab und eine dem Marienleben angemessene, verhaltene und stille Formen- und Gebärdensprache (»intimate realism«, S. 138). Das Nebeneinander von Druckgraphiken und Gemälden ließ erkennen, daß Rembrandt als Radierer malerisch dachte, d. h. daß er seine schwarz-weißen Blätter mit einem Höchstmaß an »malerischen«, differenzierten Strichführungen gestaltete, was schon früh die Bewunderung von Kritikern wie Baldinucci (1686) erregte.

Die ausgestellten druckgraphischen Arbeiten waren von außerordentlicher Qualität und kamen weitgehend aus amerikanischen

Sammlungen, allen voran aus dem mitveranstaltenden Museum in Boston, das eine exzellente Sammlung von Rembrandt-Radierungen besitzt. In Chicago waren teilweise andere Exemplare als in Boston zu sehen, darunter einige Erwerbungen der letzten Jahre wie die »Kreuzabnahme bei Fackelschein« (Nr. 158) in zwei herrlichen Abzügen (Inv. Nr. 2001.120 mit ungewöhnlich viel Plattenton auf Japanpapier) sowie in phantastischer Druckqualität der zweite Zustand vom »Selbstbildnis am Fenster, zeichnend« (erst 2004 erworben, nicht im Katalog). Einige hervorragende Exemplare kamen aus der recht unbekanntem Sammlung des Hood Museum of Art, Dartmouth College, Hanover, so »Jupiter und Antiope (kleine Platte)« (Nr. 98) und das »Bildnis der Mutter« von 1628 (Nr. 20). Das letztgenannte Blatt übertrifft alle anderen überlieferten Exemplare dieser Darstellung durch kraftvolle Helldunkel-Kontraste, und hier wurde ersichtlich, daß Rembrandt bereits bei einigen Radierungen des Frühwerks mit samtigen Kaltnadelstrichen Akzente zu setzen versucht.

Der Katalog enthält vier Aufsätze. Clifford S. Ackley erläutert das von ihm entwickelte Konzept der Ausstellung. In einem weiteren Beitrag beschreibt er anhand ausgewählter Radierungen Rembrandts Darstellung von Affekten. Die Art, durch Körperbewegungen und Gesichtsausdrücke innere Gefühlsregungen sprechend darzustellen, notierte bereits um 1628 Constantijn Huygens, der am Haager Hof beschäftigte *homme de lettre*, als herausragende Fähigkeit des noch jugendlichen Künstlers, und Rembrandt selbst widmete diesem Problem seine einzige überlieferte kunsttheoretische Aussage. Es heißt in dem vielzitierten Satz in einem Brief an Huygens unter Bezug auf zwei Bilder der Passionsfolge für Frederik Hendrik (heute in der Alten Pinakothek, München), »die meiste und natürlichste ‚Beweglichkeit‘ (oder Bewegung)« sei »beobachtet« (»...die meeste ende die naetuerelste beweeghelickheit in geopsverveert is«). Ack-

ley übergeht vielleicht etwas zu salopp die vielen Debatten, die dieser Ausspruch in der kunsthistorischen Literatur hervorgerufen hat (u. a. Jan Emmens in: *Oud Holland* 78, 1963, S. 79-82; John Gage in: *The Burlington Magazine* 111, 1969, S. 381), und auch die von ihm benannte Verbindung der Körpersprache Rembrandts mit dem zeitgenössischen Theater hätte eine tiefere Behandlung verlangt. Dennoch: Im Detail spürt Ackley dem Mienen- und Gebärdenspiel immer wieder äußerst sensibel nach.

Ronni Baer untersucht Rembrandts Ölskizzen. Sie kommen, anders als bei Rubens, bei Rembrandt nicht eben häufig vor, und sie hatten eine andere Funktion als bei dem Flamen. Ölskizzen dienten Rubens als letzter Schritt bei der Vorbereitung von Gemälden. Rembrandts Ölskizzen dagegen sind schwer einzuordnen. Waren sie selbständige Kunstwerke oder Vorlagen für Radierungen? Zwar wurde nach der Londoner Grisaille »Ecce Homo« (Kat. 48) in der Werkstatt ein Reproduktionsstich angefertigt (Kat. 49), aber kann man deshalb (fast) allen Ölskizzen diese Funktion zuweisen, wie Van de Wetering meinte? Sicher ist das nicht. Die unvollendet wirkende und deutliche Pentimenti aufweisende Berliner »Predigt Johannes des Täufers« (1634-35), die leider nicht zu sehen war (obschon sie ausgezeichnet ins Konzept gepaßt hätte), befand sich nachweislich schon 1658, vielleicht aber auch früher, in der Sammlung des Jan Six. Liegt es nicht nahe, daß sie Selbstzweck war, mit dem Ziel ausgeführt wurde, Unfertigkeit und Skizzenhaftigkeit als Kunstmittel bewußt zu demonstrieren? Die von Baer in diesem Kontext angeführten Begriffe aus der Kunsttheorie, »macchia« (Farbfleck als Ursprung der ersten bildnerischen Idee) und »sprezzatura« (lockere, lose Strichführung), legen diesen Gedanken jedenfalls nahe. Baer verfolgt die Tradition der Bildgattung Ölskizze in Italien (Venedig, Tintoretto), in den Niederlanden im 16. Jh. (Frans Floris, Dirck Barendsz.) und bei den flämischen Zeitgenossen Rem-

brandts, Rubens und Van Dyck. Lastman dürfte seinem Schüler die Kenntnis dieses Bildtypus vermittelt haben. Anregend sind die Ausführungen zum späteren Urteil der Sammler und Theoretiker im 17. und 18. Jh. Eine Arbeit vermißt man in Baers Ausführungen: »Christus und die Jünger« von 1634 in Haarlem (siehe S. 475). Die Zeichnung wurde bereits von Haverkamp Begemann und Van de Wetering in den auch von Baer zitierten Artikeln wegen der für Rembrandt besonderen monochromen Mischtechnik in Bezug zu den Ölskizzen gesetzt.

Keiner hat wohl bislang Rembrandts graphische Vorgehensweise minutiöser beschrieben als Thomas E. Rassieur in seinem Beitrag »Looking over Rembrandt's Shoulder«. Die Techniken und Arbeitsmittel sowie die ständige Suche nach neuen und originellen Ausdrucksmöglichkeiten werden analysiert: die Beschaffenheit der Druckplatten, Ätzgründe, Druckerschwärzen und Papiere, die Führung der Radier- und der Kaltnadel auf Ätzgrund und Kupferplatte, ferner experimentelle Verfahren wie die Flächenätzung mit direkt aufgetragener Säure. Im 17. Jh. gab es keinen Künstler, der alle graphischen Ausdrucksmittel derart ausreizte, nicht einmal Hercules Seghers. Doch ist festzustellen, daß Rembrandt nie den Versuch unternahm, farbig zu drucken, wie eben Seghers. Er suchte bei aller Experimentierfreude den Wettstreit mit der Malerei durch rein graphische Mittel zu gewinnen, durch schwarze Linien, die er wie kein anderer in allen Spielarten anwendete. Er wird das Lob des Erasmus von Rotterdam für Dürer wegen seiner Fähigkeit, mit schwarzen Linien alles das ausdrücken zu können, wofür Apelles Farben benötigt hatte, im Ohr gehabt haben. Im Grunde genommen ging Rembrandt im Bereich der Druckgraphik genauso vor wie bei den Gemälden und den Zeichnungen: Er arbeitete relativ spontan, ohne in jedem Fall schon eine feste Vorstellung von der endgültigen Komposition zu haben, und führte während der Arbeit noch Veränderun-

gen durch. Davon zeugen Probe- und Zustandsdrucke, aber auch Spuren erster Bildideen im vollendeten Werk. Rembrandt, so argumentiert Rassieur mit Recht, wollte Sammlern und Kennern einen Einblick in seinen Schaffensprozeß geben. Sie konnten ihm gleichsam über die Schulter schauen – aber nur soweit, daß nicht alle Geheimnisse preisgegeben wurden. Es wäre zu untersuchen, ob die Thematisierung des subjektiven Gestaltungsvorgangs im Werk selbst Parallelen in der zeitgenössischen Philosophie hat.

Die Einteilung des Katalogs in Themenkapitel mit fortlaufenden Texten öffnete dem Besucher ungeahnte und spannende Einblicke in Rembrandts Bildwelt und die Entwicklung einzelner Sujets wie Gelehrtenbildnisse und Genreszenen. Ausführlich werden technische Aspekte, Werkprozeß, Funktion und Stellung im Gesamtœuvre erörtert, darüber hinaus auch die Behandlung von Aktionen, Körperbewegungen, Gesten und Gefühlen detailliert erforscht. Es wurde wohl selten in einer Ausstellung so deutlich sichtbar gemacht, wie universal Rembrandts Schaffen ist, wie es ihm gelang, ständig neu zu schaffen, abzuwandeln und zu erfinden, auch wenn dasselbe Thema behandelt wird. Exemplarisch sei der Bildstoff der Flucht nach Ägypten und der Ruhe auf der Flucht (Nr. 8-9, 109-115, 163) angeführt. Nirgendwo sonst konnte Rembrandt das Familienleben von Maria und Joseph so intim gestalten, wobei Komposition, Stil und technische Durchführung stets voneinander abweichen. Die »Ruhe auf der Flucht« von 1644 (Nr. 110) ist in malerischer Weise mit dichten Schraffuren als Nachtszene erfaßt, die nur ein Jahr später entstandene Radierung (Nr. 111) dagegen in zeichnerischer Manier mit wenigen Umrißlinien. Es liegen hier gleichsam zwei unterschiedliche Darstellungsmodi für einen Bildgegenstand vor. Das Gemälde in Dublin (Nr. 112) ist als wirkliche Nachtszene gestaltet, mit hell aufscheinenden Feuern und Reflexlichtern, unter deutlichem Einfluß von Elsheimers Bild, das durch den Nachstich Hendrik

Goudts bekannt war. Die Flucht nach Ägypten wird stets in streng bildparalleler Anordnung dargestellt, so, als zöge die Familie gleichsam durch das Blatt – meist von rechts, einmal von links her kommend –, und eine Darstellung (Nr. 115) entwickelte Rembrandt aus einer anderen Wanderszene, der Darstellung des jungen Tobias mit dem Engel, indem er die entsprechende Kupferplatte von Seghers (Nr. 114) komplett umarbeitete.

Der Verzicht auf abgeschlossene Katalognummern hatte viele Vorteile, aber auch den Nachteil, daß abweichende inhaltliche Interpretationen, aber auch Zuschreibungen bei Zeichnungen, bisweilen zu kurz kamen. Ein prominentes Beispiel ist die kleine Tafel »Der Künstler in seinem Atelier« von ca. 1628 im Museum of Fine Arts Boston (Kat. 18). Der Katalogtext folgt mit gewissen Einschränkungen Van de Weterings schlüssiger Interpretation des Bildes als Darstellung des kunsttheoretischen Begriffes der Idee. Weiterführende Deutungen jedoch werden nicht erwähnt. Es fehlen Hinweise auf Kurt Bauchs (*Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960, S. 140f.) wie Klessmanns (*Kunstchronik* 45, 1992, S. 447) kunsttheoretisch-emblematische Deutungen. Und auch Auslegungen, die die Form der Repräsentation, das Verhältnis von Darstellung und Betrachter in den Mittelpunkt rücken, bleiben unerwähnt, z. B. die Arbeiten von Mieke Bal (*Reading »Rembrandt«. Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge 1991, S. 247f.), Jürgen Müller (in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihrer theoretischen und praktischen Perspektive*, Frankfurt / Berlin 1994, hier S. 628-630), Victor Stoichita (*Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998, S. 268-271) und Simon Schama (*Rembrandt's Eyes*, London 1999, S. 14-23). Bei einem derartigen Schlüsselbild für das Selbstverständnis des jungen Malers, der hier die Kunst selbst zum Thema macht, hätte man ausführlichere und kontroverse Ausführungen durchaus erwartet.

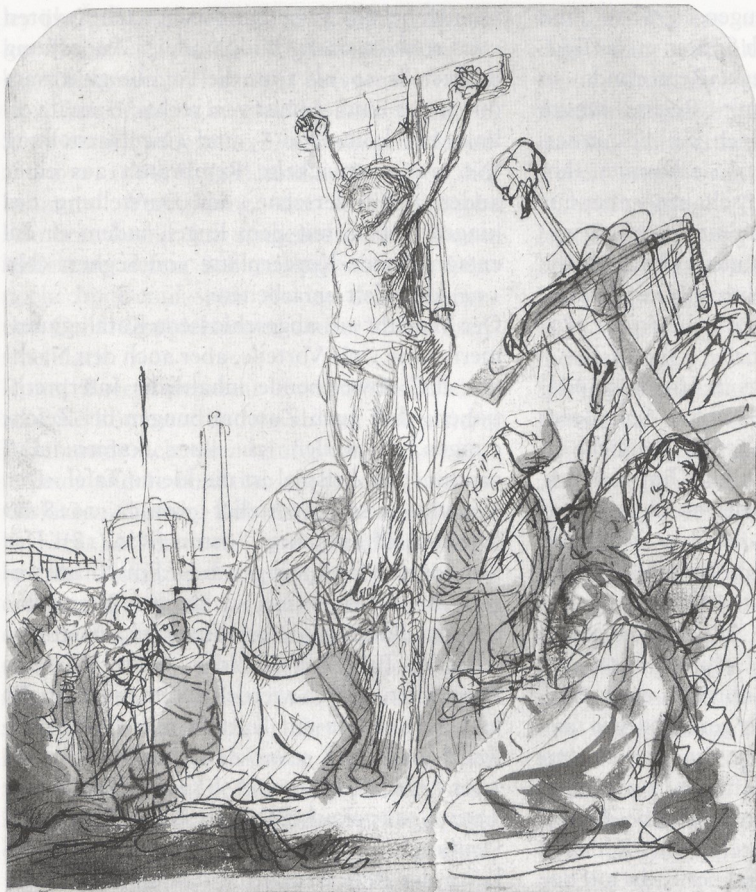


Abb. 1 Gerbrandt van den Eeckhout zugeschrieben, Kreuzigung Christi, um 1635-40. Berlin, Kupferstichkabinett (Museum, Anders)

Einige Anmerkungen zu den einzelnen Werken:  
 Nr. 10, Petrus und Johannes an der Tempelpforte, Radierung (British Museum, London). Die in Rembrandts Frühwerk der späten 20er Jahre durch ihre kraftvolle Strichführung herausragende Dresdner Kreidestudie eines Mannes mit ausgestreckten Armen (Otto Benesch, *The Drawings of Rembrandt*, 6 Bde., London 1954-57; hier Nr. Ben. 12; nachfolgend zitiert als Ben. mit Nummer) hätte eine Erwähnung verdient gehabt als Vorlage für die Figur des Petrus auf der Radierung.  
 Nr. 15, Selbstbildnis mit gerunzelter Stirn, Radierung (Washington, National Gallery of Art). Beim hier beschriebenen Exemplar handelt es sich nicht um einen Druck des zweiten, sondern des dritten Zustandes. Der neuentdeckte zweite Zwischenzustand im Berliner Kupferstichkabinett zeigt eine mit leichtem Strich eingeritzte Schulter- und Kragenlinie, die im nachfolgenden Zustand entfernt wurde (vgl. *Rembrandt. Der Meister und seine Werkstatt. Bd. 2, Zeichnungen und*

*Radierungen*, Ausst. Kat. Berlin/Amsterdam/London 1991/92, S. 172, Nr. 2 mit Abbildung).  
 Nr. 40, Kalvarienberg, Lavierte Federzeichnung (Abb. 1; Berlin, Kupferstichkabinett). Das Blatt läßt sich nicht befriedigend in Rembrandts Werk der 30er Jahre einordnen. Es kann vielmehr seinem Schüler Gerbrandt van den Eeckhout zugeschrieben werden. Die Strichführung ist zu locker und undefiniert, und auch die breitflächigen Pinsellavierungen kennt man so nicht von Rembrandt. Nach Technik, Duktus und einzelnen Figurendetails ist die Zeichnung von derselben Hand wie die »Predigt Pauli in Athen« im British Museum, die Royalton-Kisch Van den Eeckhout zugewiesen hat (1992, Nr. 97). Weitere Zeichnungen, die bislang als Werke Rembrandts gelten, lassen sich diesen Blättern mühelos hinzufügen: »David und Jonathan befestigen ihren Freundschaftsbund« in Birmingham (Ben. 74a), »Der junge Salomon auf dem Esel reitend« im Louvre (Ben. 146), »Der Abschied Rebekkas« in Stuttgart



Abb. 2 Gerbrand van den Eeckhout, *Gideons Opfer*, um 1641-42. Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum (Museum, Kaiser)

(Ben. 147), »Die Anbetung der Könige« im Berliner Kabinett (Ben. 160), »Der Quacksalber« im Londoner Courtauld Institute (Ben. 417) und weitere. Charakteristisch sind für sie alle der schlängelnde Federstrich, die breiten Pinsellavierungen, die regelmäßigen Komplexe von dünnen Parallelschraffuren sowie die schematisch verkürzten, bisweilen an Karikaturen erinnernden Köpfe. Stilistische und formale Anknüpfungspunkte dieser Zeichnungen mit dem Werk Van den Eeckhouts bieten u. a. die beiden Braunschweiger Entwürfe für das 1642 datierte Gemälde »Gideons Opfer« (Abb. 2; Werner Sumowski, *Drawings of the Rembrandt School*, 10 Bde., New York 1979-92, Nr. 601 und 602; weiterhin abgekürzt zitiert als Sum. mit Nummer). Die Braunschweiger Blätter galten bislang als die

frühesten gesicherten Zeichnungen Van den Eeckhouts. Die oben angeführte Gruppe, die noch ganz im Bann von Rembrandts Zeichenstil der 30er Jahre steht, dürfte zwischen 1635-40 entstanden sein, also während der Lehrzeit bei Rembrandt.

Nr. 43, Die Beweinung Christi unter dem Kreuz, Federzeichnung und Ölmalerei auf Papier (London, British Museum); Nr. 44, Die Beweinung unter dem Kreuz, Ölmalerei auf Papier und Holz (London, The Nat. Gallery). Bei der Beschreibung der beiden ergreifenden Beweinungsszenen wäre ein Hinweis auf die Berliner Federzeichnung der Beweinung Christi (Ben. 100) angebracht gewesen. Diese steht den mit der Feder angeführten Teilen der Arbeit im British Museum (Nr. 43) stilistisch besonders nahe und könnte in der Genese



Abb. 3 Willem Drost  
zugeschrieben, *Der Prophet Elisa und die Witwe mit ihren Söhnen*, um 1650.  
Boston, Museum of Fine Arts (Museum)

dieser Komposition als erste Ideenskizze eine Rolle gespielt haben, worauf schon Royalton-Kisch hinwies (1992, S. 54, bei Nr. 12). Vor dem Hintergrund der Gesamthematik der Ausstellung, Rembrandts Erzählstil zu analysieren, wäre es auch wünschenswert gewesen, alle drei Arbeiten nebeneinander auszustellen.

Nr. 50, *Sitzender Greis im Lehnstuhl*, Rötelzeichnung (New York, Privatbesitz). Eine Ergänzung zu den technischen Angaben: Neben der roten und der schwarzen Kreide gebrauchte Rembrandt auch ein wenig weiße Kreide zur Höhlung des Knöchels der linken Hand des Dargestellten.

Nr. 100, *Zwei Studien von einer Mutter mit Kind*, Federzeichnung (USA, Privatbesitz). Die bislang wenig beachtete, herrliche »naer het leven«-Studie von ca. 1640 trägt, wie im Katalog auch ausgeführt ist, eine Aufschrift von Rembrandts Hand. Eigenhändige Aufschriften müssen nicht automatisch für die Eigenhändigkeit der Zeichnung sprechen. Die oben bei Nr. 40 aufgeführte Stuttgarter Zeichnung »Der Abschied Rebekkas« (Ben. 147) stammt von Van den Eckhout, enthält aber eine Aufschrift von Rembrandts Hand. Im Fall des hier besprochenen Studienblattes jedoch gehen Zeichnung und Aufschrift eine Einheit ein – und außerdem ist die Tinte identisch –, so daß man es zu den ca. 70 dokumentierten Zeichnungen Rembrandts hinzurechnen kann, die einen sicheren Ausgangspunkt für Zuschreibungen undokumentierter Blätter bilden.

Nr. 135, *Das Hundertguldenblatt*, Radierung (Amsterdam, Rijksprentenkabinet). Siehe die folgende Bemerkung zu Nr. 136-137.

Nr. 136-137, *Christus predigend*, genannt »La Petite Tombe«, Radierungen (Abb. 6; beide Boston, Museum of Fine Arts). Ein Hinweis zur Ikonographie: Bislang wurde der große, behauene Steinblock, auf dem der

predigende Christus steht – und der wegen der Form eines Sarkophages oder Grabmals fälschlicherweise den Namen »La Petite Tombe« evozierte –, nicht gedeutet. Er dürfte anspielen auf das Gleichnis von Christus als lebendiger Stein oder als Eckstein: »Zu ihm kommt als zu dem lebendigen Stein, der von den Menschen verworfen ist, aber bei Gott auserwählt und kostbar. Und auch ihr als lebendige Steine erbaut euch zum geistlichen Hause und zur geistigen Priesterschaft, zu opfern geistliche Opfer, die Gott wohlgefällig sind durch Jesus Christus. Darum steht in der Schrift: ‚Siehe, ich lege in Zion einen auserwählten, kostbaren Eckstein; und wer an ihn glaubt, der soll nicht zuschanden werden.‘ Für euch nun, die ihr glaubt, ist er kostbar, für die Ungläubigen aber ist der Stein, den die Bauleute verworfen haben und der zum Eckstein geworden ist, ein Stein des Anstoßes und ein Fels des Ärgernisses; sie stoßen sich an ihm, weil sie nicht an das Wort glauben, wozu sie auch bestimmt sind« (1. Petr. 2, 4-8). Daß Rembrandt bei der Darstellung Christi, der vor Gläubigen predigt, Bezug auf den Petrus-Brief nahm, liegt nahe. Auch Petrus, der Fels, auf dem Christus seine Gemeinde errichten will (Matth. 16,18), richtet seine mahnenden Worte im ersten Brief an die auserwählten Gläubigen. In demselben Sinne dürfte auf dem »Hundertguldenblatt« (Nr. 135) der neben Christus aufragende (gemauerte?) Steinblock oder -sockel zu verstehen sein. Er nimmt mit seiner vorspringenden Kante genau die Mittelachse der Komposition ein und ist zudem Petrus direkt gegenübergestellt, der zur Rechten Christi erscheint.

Nr. 179, *Der Prophet Elisa und die Witwe mit ihren Söhnen*, Federzeichnung (Abb. 3; Boston, Museum of Fine Arts). Nach Komposition und Zeichenstil reiht sich dieses Blatt nahtlos an die Berliner Zeichnung



Abb. 4 Willem Drost,  
Ruth und Naemi,  
um 1650. Bremen,  
Kunsthalle, Kupferstich-  
kabinett (Museum)



»Der Prophet Elia am Bache Krit« (Ben. 944) an. Beide Arbeiten gelten bislang als eigenhändige Arbeiten Rembrandts, dürften aber Schulwerke sein. Als Autor läßt sich Willem Drost bestimmen, wie besonders der Vergleich mit der für ihn gesicherten Studie zu dem Oxford-Bild »Ruth und Naemi« in der Bremer Kunsthalle (Abb. 4; Sum. 546) erbringt. Charakteristisch sind die gleichförmigen, in der Breite kaum variierenden Striche, die breiten, leicht konkav oder konvex geschwungenen Konturlinien sowie die über das gesamte Blatt verteilten Bündel aus dichten Parallelschraffuren. Auch die Gestaltung der Hintergrundslandschaft, die sich beziehungslos wie eine flache Folie hinter den silhouettenartigen, ein wenig steifen und blockhaften Figuren erstreckt, verbindet diese Arbeiten. Auffälligerweise gibt es ein weiteres Blatt mit der Darstellung des Propheten Elia (Elia und der Engel) im Amsterdamer Rijksprentenkabinet, das schon früher Drost zugeschrieben wurde (Sum. 555x). Es scheint, als habe dieser eine Vorliebe für die nicht eben häufig dargestellten Begebenheiten aus dem 1. Buch Könige des Alten Testaments gehabt.

Nr. 213, Selbstbildnis am Fenster, zeichnend, Radierung (New York, The Pierpont Morgan Library). Siehe S. 474. Kat. 214, Rembrandt, stehend in ganzer Figur, Federzeichnung (Amsterdam, Museum het Rembrandthuis). Siehe S. 475.

Auch der Ausstellung der *Albertina* war anzumerken, daß sie ursprünglich wohl ausschließlich Radierungen und Zeichnungen enthalten

sollte und die Gemälde erst in einem zweiten Gedankenschritt einbezogen wurden. Offenbar wollte man der Schau mehr Glanz durch Farbe verleihen. Es ist eigentlich unnötig, hier noch einmal zu betonen, daß die Radierungen einen eigenständigen Platz in Rembrandts Schaffen einnehmen, und daß Zeichnen für ihn weitgehend Selbstzweck war (vgl. auch Bisanz-Prakken, S. 11). Es soll nicht geleugnet werden, daß der Dialog zwischen den Gattungen spannend und lehrreich sein kann, aber das Herstellen von Querbezügen gelang hier nicht annähernd so überzeugend wie in Boston und Chicago. Meist blieb es bei einer rein thematischen Verbindung von Malerei und Graphik, ohne daß die Art und Weise der jeweiligen kompositorischen Probleme, ihre Unterschiede oder Gemeinsamkeiten, näher befragt wurden. Die *Albertina* versteht sich seit geraumer Zeit vorrangig als ein Ausstellungshaus mit großen, alle Gattungen umfassenden Präsentationen, und sie ist mit dieser Politik bislang ausgesprochen erfolgreich. Sollte es das Ziel sein, dem breiten Publikum

erst einmal die Augen für die nach Umfang und Qualität exzeptionellen Sammelgebiete des Hauses zu öffnen, so wird man schwerlich etwas dagegen einzuwenden haben. Doch man gewinnt den Eindruck, als sei die wissenschaftliche Aufarbeitung und Würdigung der eigenen Bestände etwas aus dem Blickpunkt geraten. Der verdienstvolle Ausstellungskatalog beschreibt 32 Zeichnungen Rembrandts aus dem Besitz der Albertina. Aber er ersetzt eben nicht einen kritischen Sammlungskatalog aller Zeichnungen Rembrandts, auch derjenigen, die ihm nach heutigem Wissen nicht mehr zugeschrieben werden können.

Dem Katalogteil gehen fünf einleitende Aufsätze voraus. Bisanz-Prakken erläutert die Gliederung der Ausstellung, deren thematische Auffächerung in etwa dem Ordnungsschema von Rembrandts eigenen Zeichnungsbänden folgt, über die wir durch das Insolvenzinventar von 1656 unterrichtet sind. Rembrandt sollte in allen Facetten, d. h. mit allen Gattungen, Techniken, Stilen und Themen präsentiert werden. Kein anderer Künstler im Goldenen Jahrhundert Hollands war derart vielseitig veranlagt. Doch wie läßt sich die unerhörte kreative Bandbreite erklären? Eine erschöpfende Antwort auf diese Frage wird man nicht finden. Ein äußerer Beweggrund dürfte im künstlerischen Wettstreit mit dem großen Vorbild Dürer zu suchen sein. Auch ihm galten Malerei, Druckgraphik und Handzeichnung als gleichberechtigt und eigenständig. In den Radierungen, die sehr schnell zu seinem Ruhm beitrugen, wollte sich Rembrandt vermutlich auch von Rubens absetzen, der der Druckgraphik nur reproduzierenden Charakter beimaß und sie selbst nicht praktizierte.

In diese Richtung zielt auch Ger Luijts Abhandlung über Rembrandts Radiertätigkeit, bei deren Beschreibung ihm die Geschichte der Druckgraphik als Folie dient. Rembrandt war ein Graphikkenner und sammelte mit Leidenschaft und hohem finanziel-

len Einsatz. Die Tatsache, daß er sein eigenes Radierwerk zwischen die Graphikmappen der Vorgänger und Zeitgenossen einordnete und sich selbst einen Platz in der geschichtlichen Entwicklung zuwies, zeugt von seinem Selbstbewußtsein, auf diesem Gebiet Großes zu leisten. Rembrandt arbeitete, wie Luijts ausführt, jedoch »auf eine etwas unsystematische Art an einem eigenen druckgraphischen Œuvre« (S. 54). Dazu sei angemerkt, daß Rembrandt bei der Anlage seiner universellen Graphiksammlung andere berühmte Künstler-Sammlungen im Auge gehabt haben dürfte, etwa diejenige von Vasari. Vasari nimmt in seinen *Vite* von 1550 und 1568, die Rembrandt sicherlich nicht unbekannt waren, häufig Bezug auf seinen »libro de' disegni«, die in mehreren Alben zusammengetragene Zeichnungssammlung; sie war chronologisch aufgebaut, setzte bei den frühesten italienischen Zeugnissen der Zeit um 1300 ein und fand ihren Abschluß in Blättern von Florentiner Zeitgenossen sowie den eigenen Arbeiten. Vergleichbar der in Vasaris »libro« illustrierten Geschichte der italienischen Handzeichnung bildete Rembrandts Sammlung ein prachtvollles, auf Vollständigkeit bedachtes Compendium der Entwicklung der Druckgraphik von den Anfängen bis zu ihm selbst.

Dudok van Heels Biographie basiert auf der langjährigen Vertrautheit des Verfassers mit der dokumentarischen Überlieferung zu Rembrandt und ist dementsprechend materialreich und informativ. Man hätte sich aber eine vergleichende Sicht auf andere zeitgenössische holländische – und ebenso auf italienische, französische, flämische und spanische Künstler – gewünscht, um das Ungewöhnliche des Lebenslaufs, von dem im Titel des Aufsatzes die Rede ist, deutlicher herauszuarbeiten. Unbeachtet blieb zudem, mit welchen Mitteln Rembrandt zu seiner eigenen Legendenbildung beigetragen hat.

Ernst van de Wetering erläutert die Lichtbehandlung in Rembrandts Werk, die er eindringlich aus den konkreten Entstehungsbe-

dingungen heraus zu erklären und gleichsam zu entmythologisieren versucht. Dabei sieht er die Geschichte der europäischen Malerei vorrangig als eine Fortentwicklung und Veränderung der Mittel zum Erzeugen von gemalten Illusionen. Rembrandt stellt er in die direkte Nachfolge Caravaggios, der seinen Figuren durch ein kompliziertes System von Streiflicht und Schlagschatten einen bis dahin nicht bekannten Realitätsgrad verliehen und den Bildraum in den Betrachterraum hinein verlängert hatte. An Hand einiger Beispiele erläutert Van de Wetering die Gestaltungsmittel Rembrandts, vor allem die Unterordnung der Farbe zugunsten einer die Komposition zusammenschließenden und die Dramatik der Szene steigernden Lichtwirkung, so beim »Interieur mit Figuren beim Gesellschaftsspiel ‚Handjeklap‘«, einem kleinformatigen Gemälde der Frühzeit um 1628, das erst kürzlich wieder überzeugend Rembrandt zugeschrieben wurde und in Wien ausgestellt war (Nr. 17). Besondere Beachtung wird der Rolle des Reflexlichts in Rembrandts Werk geschenkt. Man hätte vielleicht einen Hinweis auf Wolfgang Schönes wichtiges Buch *Über das Licht in der Malerei* (Berlin 1954) erwartet, in dem Rembrandt ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Auch Schöne betont die Bedeutung des Reflexlichts im Verein mit der pastosen Malweise. Offenbar um seinen klugen Argumenten und Beobachtungen die nötige rhetorische Schärfe zu verleihen, gewichtet Van de Wetering hier und da ein wenig einseitig. Überzogen ist wohl die Behauptung, daß die Erzeugung bildlicher Illusion das alleinige Ziel der Maler in einer Zeit gewesen sei, in der »Kunst ... noch mit Können zusammenfiel« und die Darstellung von philosophischen Erkenntnissen nicht das Ziel der Kunst gewesen sei (S. 32f.). Ist Poussin etwa kein *pictor philosophus*? Auch Rembrandt darf man mehr Vertrautheit und Auseinandersetzung mit rhetorischen und kunsttheoretischen Texten zutrauen als meist angenommen wird. Sicher ging es ihm bei der Radierung »Porträt

von Jan Six« (1647) auch um die »Demonstration seiner Fähigkeit, eine komplizierte Lichtführung überzeugend wiederzugeben« (S. 34). Doch das schließt weiterführende ikonologische oder hermeneutische Deutungen nicht aus, wie sie im Katalogbeitrag (Nr. 90) dann auch angedeutet werden.

Peter Schatborn gibt eine Einführung in Rembrandts zeichnerisches Werk, wobei er sich – ausgehend von einem Zitat aus Max J. Friedländers zu Unrecht nahezu vergessenem Aufsatz »Rembrandts Zeichnungen« von 1915 – vor allem auf Zweck und Bestimmung sowie die damit verbundene Arbeitsweise konzentriert. Rembrandt griff viele Techniken und Themen auf, er arbeitete vor dem Motiv (Landschaften, Akte, Figuren), überwiegend aber aus der Erinnerung. Die Zeichnung diente dem Studium von Bewegungs- und Ausdrucksmotiven sowie der Zusammenstellung eines Formenvorrats. Sie war ein Mittel der Reflexion, selten diente sie der Vorbereitung von Gemälden und Radierungen. Andere Aspekte – die stilistische Entwicklung, Fragen der Händescheidung, die Rolle des Werkstattbetriebs etc. – hat Schatborn in früheren Beiträgen behandelt (*Rembrandt ...*, Berlin/Amsterdam/London 1991/92; in: *Künstlerischer Austausch*. Akten des XXVIII. Internat. Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin 1992; und in Mária van Berge-Gerbaud, *Rembrandt et son école. Dessins de la Collection Frits Lugt*, Paris 1997). Seine Arbeiten, die man sich zusammengefaßt als gedrucktes Buch wünscht, bilden die heute beste und aktuellste Einführung in Rembrandts zeichnerisches Werk.

Während die Gemälde aus verschiedenen Sammlungen ausgeliehen wurden, darunter Hauptwerke aus benachbarten Museen (Kunsthistorisches Museum, Akademie der bildenden Künste), konzentrierte man sich bei den Radierungen sinnvollerweise auf den eigenen, in der Regel hervorragenden Bestand. Das zeichnerische Werk setzte sich zusammen aus Blättern der Albertina und Leihgaben aus

europäischen und amerikanischen Sammlungen; viele ermöglichten gute Vergleiche. Herrlich war z. B. die Folge von Figurenstudien in roter und schwarzer Kreide aus den Jahren von ca. 1627-31, an denen man Rembrandts Entwicklung von einem stärker linearen (Kat. 23-25) zu einem mehr malerischen Zeichenstil (Kat. 27-28) nachvollziehen konnte.

Bedauerlicherweise wurde die Anzahl der Radierungen kurz vor Ausstellungsbeginn erheblich reduziert. Vielleicht wollte man es dem Publikum etwas leichter machen, die große Menge an dargebotenem Material zu verarbeiten. Doch es entfielen unverzichtbare Hauptblätter der Spätzeit wie »Christus lehrend, genannt ‚La petite tombe‘« (Abb. 6; Nr. 120), »Christus und der Engel am Ölberg« (Nr. 110) und »Abrahams Opfer« (Nr. 111). Mit den beiden Exemplaren der »Baumgruppe mit einem Fernblick« (Nr. 175-176) enthielt man dem Publikum nicht nur eine der großartigsten der gedruckten Landschaftsskizzen vor, sondern auch Einsichten in Rembrandts Arbeitsweise. Schließlich besitzt die Albertina nicht nur den zweiten, sondern auch den ersten, unfertigen Zustand, der vor dem Motiv im Freien skizziert worden sein dürfte und in nur sechs Exemplaren existiert. Der Aspekt des experimentellen Arbeitens (Änderungen der Zustände, Gebrauch unterschiedlicher Papiere, unterschiedliche Einschwärzung der Platten), der gerade im Spätwerk eine große Rolle spielt, kam überhaupt zu kurz. Hier hätten sich spannende Einsichten in Rembrandts Schaffen ergeben, wie sie die Ausstellung in Boston und Chicago deutlich machte. Die schöpferischen Prozesse sind häufig Teil des Kunstwerks selbst, wie die vielen noch sichtbaren Korrekturen auf Gemälden, Zeichnungen und Radierungen lehren, aber auch die vielen Zustandsdrucke bei letzteren (siehe auch S. 466f.). Vom »Selbstbildnis am Fenster« (Kat. 10) war nur der herrliche erste Zustand der Albertina zu sehen, nicht aber der ebenfalls in der Albertina vorhandene zweite Zustand. Erst der Vergleich beider Abzüge aber hätte gezeigt, daß der erste Zustand, so

sehr er wegen der samtigen Kaltnadelstriche und mancher unvollendeter Partien dem modernen Geschmack entgegenkommt, letztlich doch als Probedruck bewertet werden muß. Rembrandt wird ihn in dieser Form als ungenügend empfunden und deshalb weiterbearbeitet haben. Anders liegt der Fall bei den drei Versionen der »Grablegung Christi« (Kat. 125-127). Der erste, mit offenen Schraffuren ausgeführte Zustand, der das Geschehen in räumlicher Umgebung und bei hellem Kerzenschein wiedergibt, ist ganz offensichtlich kein Probedruck. Und doch veränderte Rembrandt in späteren Zuständen die räumliche Anordnung und die Lichtführung so radikal wie selten. Auch diese Meisterwerke waren nicht zu sehen. Schmerzlich vermißt wurden auch Darstellungen aus der intimen Folge der Kindheit Jesu von 1654. In Boston und Chicago waren alle Blätter wegen ihrer Bedeutung für den späten Erzählstil Rembrandts präsent!

Der Katalogteil von Bisanz-Prakken ist vorbildhaft. Der neueste Forschungsstand ist berücksichtigt, die Texte sind flüssig und spannend geschrieben, die Literatur wurde auf die wichtigsten Angaben (vielleicht ein wenig zu sehr) beschränkt. Die Abbildungen lassen jedoch leider sehr zu wünschen übrig. Zeichnungen und Radierungen sind in der Regel größer als den Originalen entsprechend wiedergeben. Das hat zur Folge, daß die graphischen Strukturen auseinandergerissen werden, was sich bei den kleinen Skizzenbuchlandschaften der Albertina (Kat. 154-158) besonders störend auswirkt, aber nicht nur hier.

Zu den einzelnen Katalognummern sei angemerkt: Nr. 10, Selbstbildnis am Fenster, zeichnend, Radierung (Albertina). Man kann sich fragen, ob Rembrandt mit diesem Blatt (das im zweiten Zustand 1648 datiert ist) nicht auf Van Dycks Stichfolge *Iconographie* reagierte, Bildnisse berühmter Künstler, Politiker und Gelehrter. Die erste komplette Ausgabe war kurz zuvor, um 1645/46, bei Gillis Hendricx in Antwerpen erschienen. Die *Iconographie* enthält nicht das Porträt Rembrandts, wohl aber dasjenige seines Freundes Jan Lievens. Auch Jacques Callot ist vertreten, dargestellt beim Zeichnen. Nahm Rembrandt auf seinen französischen Kollegen Bezug, indem er sich selbst ebenfalls beim Zeichnen (oder Radieren) darstellte?

Nr. 11, Rembrandt, stehend in ganzer Figur, Federzeichnung (Amsterdam, Museum het Rembrandthuis). Es spricht einiges für die These Van de Weterings, die prominente Zeichnung aus dem Rembrandthuis stammt nicht von Rembrandt (vgl. dagegen den Katalog Boston/Chicago, Nr. 214), sondern von der Hand eines Schülers, welcher auf zwei Vorbilder zurückgriff, das gemalte Selbstporträt von 1652 im Wiener Kunsthistorischen Museum (Nr. 12) sowie die 1648 datierte Radierung (Nr. 10), denen er versatzstückartig den Oberkörper und die Kopfbedeckung entlieh. Es leuchtet aber nicht ganz ein, daß der Atelierr Mitarbeiter die untere Körperpartie selbst hinzugefügt haben soll, denn es besteht kein erkennbarer Unterschied in der Qualität der Ausführung der beiden Blatthälften (es sei denn, man wollte ihn sehen, um die Entstehung der Zeichnung in dieser Form zu rekonstruieren). Die auffallende Nähe besonders zu dem Wiener Gemälde ruft begründete Zweifel hervor. Hier wird aber ein grundlegendes Problem berührt, nämlich die Frage, wie man motivische Übereinstimmungen auf Zeichnungen, Gemälden und Radierungen Rembrandts im Rahmen der Echtheitsbewertung einschätzt, positiv als eigenhändige Variationen oder negativ als Ableitungen von anderer Hand (vgl. die differenzierten Anmerkungen von W. Sumowski, in: *Wiss. Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, Gesellschafts- und sprachwiss. Reihe, Jg. 6, 1956/57, Nr. 4, S. 256); s. auch die Bemerkungen zu Nr. 106.

Nr. 33, Sitzende Frau im Profil, die Hände gefaltet, Federzeichnung (Albertina). Das Blatt ist sicher früher entstanden als 1632-34, nämlich um 1628-29, wie die ganz verwandten Federarbeiten in Rotterdam (Ben. 29; Giltaj 1988, Nr. 1: um 1627-28) und in London (Ben. 35; Royalton-Kisch 1992, Nr. 2-3: um 1628/29). Die leider nicht gezeigte – und im Katalog nicht abgebildete – Rückseite des Wiener Blattes zeigt weitere kleinere Kopfstudien und steht stilistisch in enger Verbindung zu zwei biblischen Kompositionsskizzen im British Museum (Ben. 182; Royalton-Kisch 1992, Nr. 4) und in der Collection Frits Lugt (Ben. 139), die ebenfalls noch vor 1630 entstanden sein dürften. Alle diese Blätter wurden zudem mit einer braunen Tinte gezeichnet, deren Farbton ins Graue geht.

Nr. 90, Jan Six, Radierung (Albertina). Hier vermißt man einen Hinweis auf den ungewöhnlichen Porträttypus. Es handelt sich wohl um das erste Gelehrtenbildnis, bei dem die Person nicht sitzend, sondern vor einem Fenster stehend wiedergegeben ist. Könnte der Auftraggeber für diese Innovation mitverantwortlich gewesen sein?

Nr. 97, Christus und die Jünger in Gethsemane, Feder- und Kreidezeichnung, farbig laviert (Haarlem, Teylers Museum). Die übernommene Deutung des Themas als Christus mit den Jüngern am Ölberg überzeugt nicht recht. Die zuerst von Panofsky (*Holländische Zeichnungen der Rembrandt-Zeit ausgewählt aus öffentlichen und privaten Sammlungen in den Niederlanden*,

Ausst. Kat. Hamburg 1961, S. 46, Nr. 47) vorgebrachte Deutung der Berufung der ersten Jünger und der ersten Heilungen (Matth. 4, 18-25) sowie Seligsprechungen (Matth. 5, 1-12) trifft auf die dargestellte Szene, in der nicht nur drei, wie traditionell bei Ölbergdarstellungen, sondern mindestens neun Jünger (ein weiterer ist summarisch angedeutet) wiedergegeben sind, besser zu. Denkbar wäre aber auch, daß auf dem Haarlemer Blatt eine der vielen in der Bibel beschriebenen Predigten vor den Jüngern wiedergegeben ist, etwa die sog. Felsenrede (Matth. 16, 13-20) oder die Rede von der Nachfolge (Matth. 16, 24-28).

Nr. 106, Der junge Jesus und die Schriftgelehrten, Federzeichnung (Paris, Louvre). Die starke Nähe zu der Radierung von 1652 (Nr. 107) befremdet. Bestimmte Elemente und Figuren – etwa der mit ausgestrecktem Bein sitzende Schriftgelehrte links und die beiden miteinander tuschelnden Männer ganz links – kommen auch auf der Radierung vor, in gleicher wie in seitenverkehrter Richtung. Eigenartig steif ist auch der puppenhaft kleine Jesusknabe dargestellt, der nur auf der Radierung gemäß dem in den Evangelien angegebenen Alter wie ein Zwölfjähriger erscheint. Zudem steht die Pariser Zeichnung Blättern nicht fern, die Drost zugeschrieben werden. Typisch für ihn sind die dichten Komplexe von parallelen Strichen und die gleichförmigen Konturlinien, Elemente, die auch hier vorkommen. Zudem erinnert das Profil des dem Jesusknaben gegenüberstehenden Schriftgelehrten an die Köpfe von weiteren Zeichnungen, die Drost zugeschrieben werden (vgl. die Bemerkungen zu dem Bostoner Blatt, S. 470f.). Doch ist die Strichführung abwechslungsreicher und differenzierter als man es von dem Schüler kennt. Leise Zweifel an der Zuschreibung aber bleiben bestehen, zumal man die Zeichnung auch sonst schwer in Rembrandts Werk der 50er Jahre einordnen kann (das allerdings einer gründlichen Aufarbeitung, auch hinsichtlich der Chronologie, noch harret). Wenn das Blatt eigenhändig ist, dann scheint es als Studie für die Radierung konzipiert worden zu sein, was aber eine Seltenheit bei den späten biblischen Graphiken wäre. Oder haben wir es mit zwei Varianten desselben Themas zu tun? Siehe auch die Bemerkungen zu Nr. 11.

Nr. 119, Das Hundertguldenblatt, Radierung (Albertina). Siehe S. 470.

Nr. 120, Christus predigend, genannt »La Petite Tombe«, Radierung (Abb. 6; Albertina). Siehe S. 470.

Die Ausstellung in Dresden verstand sich als Vorbote des für 2006 angekündigten Bestandskatalogs der Zeichnungen Rembrandts und seines Kreises im dortigen Kabinett. Der Dresdner Rembrandt-Komplex zählt neben den Beständen in Amsterdam, Berlin, London, Paris, Rotterdam und Wien zu den umfangreichsten und schönsten seiner Art, nicht nur

durch den herausragenden Block von eigenhändigen Zeichnungen, sondern auch durch große Gruppen von beispielhaften Blättern anderer Meister im Umfeld Rembrandts. Für den Katalog wurden 117 Arbeiten ausgewählt, die Ausstellung zeigte eine reduzierte Anzahl. Die Blätter wurden nicht nach ihrer Qualität ausgewählt. Vielmehr wurden (mit ganz wenigen Ausnahmen) nur solche Zeichnungen einbezogen, die irgendwann einmal als Werke Rembrandts galten. Unabhängige Schülerblätter, die sich klar vom Meister absetzen und diesem nie zugeschrieben waren, wurden beiseitegelassen, sollen aber in dem Gesamtkatalog beschrieben werden. Blätter Govaert Flincks aus der Frühzeit also, die in starkem Maße von Rembrandts Zeichenstil beeinflusst sind, waren zu sehen, während spätere Arbeiten keine Berücksichtigung fanden, etwa die mit Kreide auf blauen Papieren ausgeführten Figurenstudien, von denen Dresden schöne Beispiele besitzt. Bei Durchsicht des Materials fällt das Vorhandensein von geschlossenen Werkkomplexen besonders von Philips Koninck, Jan Victors und Abraham Furnerius ins Auge. Die Erwerbungs-geschichte des Dresdner Kabinetts setzte schon im frühen 18. Jh. ein, als noch Sammlungen gekauft werden konnten, die geschlossene Werkstattkonvolute übernommen hatten. Derartige in sich abgeschlossene, große Komplexe von Zeichnungen des Rembrandtkreises kennt z. B. das Berliner Kabinett nicht, denn hier setzten die wichtigen Erwerbungen wesentlich erst im 19. Jh. ein, und zudem sammelte man hier stärker mit Sicht auf Systematik und historische Vollständigkeit.

Dem eigentlichen Katalogteil gehen zwei einleitende Aufsätze voraus. Thomas Ketelsen geht inhaltlichen Aspekten von Rembrandts Bildwelt nach und stellt Bezüge zu dem etwas jüngeren Spinoza her. Als ein wesentliches Problem wird die Darstellung des Göttlichen, d. h. der Blick auf das göttliche Wesen bei Rembrandt untersucht. Gerade Offenbarungsszenen, in denen Engel das Wort Gottes den

Menschen (Manoah, Abraham etc.) verkünden, spielen in Rembrandts Werk eine große Rolle. Er verleugnet oder verdrängt das künstlerische Problem der Unsichtbarkeit Gottes nicht, sondern löst es in der Weise, daß Gott oder Engel für die handelnden Menschen im Bild nicht sichtbar sind, indem ihre Blicke einander nicht kreuzen. Offenbarungen werden nicht als wirkliches Geschehen, sondern als innere Visionen und Vorstellungsbilder gezeigt. Ob Ketelsens Interpretation der Radierung »Christus predigend, genannt ‚La Petite Tombe‘« (Abb. 6; siehe auch S. 470) als kindliche Anschauung des Göttlichen und Initiation der Zeichenkunst stimmig ist, sei dahingestellt, denn es ist nicht eindeutig zu erkennen, ob der im Vordergrund liegende Knabe seinen eigenen Körperschatten auf dem Erdboden nachzeichnet.

Christian Dittrich geht akribisch dem Sammeln und Forschen von Rembrandts Werk in Dresden nach. Er beginnt in der Rembrandt-Zeit und mit der wagemutigen, einleuchtenden Zuschreibung eines kleinen (Selbst)Bildnisses im Kupferstich-Kabinett an Christoph Paudiss, den Dittrich als Modell auch auf der Radierung »Zwei männliche Aktmodelle (Het Rolwagentje)« identifizieren möchte. Paudiss war nach der Lehrzeit bei Rembrandt und etlichen Wanderjahren 1658 an den sächsischen Hof gelangt. Die weitere Geschichte zeigt, daß Rembrandts Werk bereits sehr früh in Dresden gesammelt wurde. Schon 1723 erwarb das 1720 gegründete Kupferstich-Kabinett zwei Klebebände mit Zeichnungen, die Rembrandt, Van den Eeckhout, Samuel van Hoogstraten und Aert de Gelder (der damals, 1723, noch am Leben war!) zugeschrieben wurden. 1725 kam ein weiteres Konvolut hinzu mit Blättern u. a. von Rembrandt, Koninck und Lievens. Der Inventareintrag »1 Rembrandt ou Abrah. Furnerius« (S. 29) verdeutlicht, daß schon damals – natürlich nicht nur in Dresden – Konfusion in Zuschreibungsfragen herrschte. Mit dem Erwerb der Leipziger Sammlung Gottfried Wagner 1728 wurde der Ruhm der

Dresdner Zeichnungssammlung begründet. Fast alle Blätter, die heute als eigenhändige Werke Rembrandts gelten, stammen aus Wagners Besitz, darunter Spitzenstücke wie »Der Raub des Ganymed« (Nr. 102), »Saskia, im Bett sitzend« (Nr. 103) und »Diana und Aktäon« (Nr. 117). Die Erwerbungs-geschichte des Kupferstich-Kabinetts liest sich wie eine große Erfolgsgeschichte, aber ein Unglück ereignete sich doch: Die ausgezeichnete Privat-sammlung des sächsischen Königshauses, die in der 1. Hälfte des 19. Jh.s zusammengetra-gene Sammlung Friedrich August II., ging nicht in Staatsbesitz über, sondern wurde zwischen 1926 und 1936 versteigert und in alle Winde verstreut. Man stelle sich nur vor, daß die ohnehin schon gewichtige Rembrandt-Sammlung des Kabinetts heute auch noch im Besitz der imposanten Rötelstudie nach Leonardos Abendmahl (Ben. 443; Metropolitan Museum of Art, Robert Lehman Collection) oder der »Satire auf die Kunstkritik« (Ben. A 35a, ebendort) wäre!

Dittrich weist auch darauf hin, daß der Name des Kupferstich-Kabinetts stets aufs engste mit der Rembrandt-Forschung verknüpft war. Woldemar von Seidlitz, Kustos am Kabinett, verfaßte zahlreiche methodisch und faktisch befruchtende Beiträge zu den Zeichnungen und legte ein besonders im deutschen Sprachraum vielbeachtetes Verzeichnis der Rembrandt-Radierungen (erstmalig 1895) vor. Und der holländische Kunsthistoriker und Zeichnungsconnoisseur Cornelis Hofstede de Groot legte den Grundstein seines Werkverzeichnisses aller Rembrandt-Zeichnungen (*Die Handzeichnungen Rembrandts. Versuch eines beschreibenden und kritischen Katalogs*, Haarlem 1906) während seiner kurzen Anstellung als »wissenschaftlicher Hilfsarbeiter« in der Dresdner Sammlung 1890/91.

Reizvoll, doch nicht unproblematisch ist die Gliederung des Stoffes. Das umfangreiche Material wird nicht in chronologischer Reihenfolge oder nach stilistisch zusammengehörigen Werkkomplexen präsentiert. Als

Leitfaden dient vielmehr die Forschungsgeschichte der Blätter, d. h. das Problem ihrer Autorschaft im Wandel kunsthistorischer und kennerschaftlicher Urteile. Ausgangspunkt ist der Versuch, das eigene Vorgehen bei der Beurteilung der Rembrandt-Zeichnungen reflexiv, und in Abgrenzung zu früheren Autoritäten, miteinzubeziehen. Die interessante Gliederung hat den Nachteil der Unübersichtlichkeit. Das Pferd wird vom Schwanz her aufgezäumt: Das Ende bilden Rembrandts Zeichnungen, die doch eigentlich der Ausgangspunkt für die Stilentwicklung der Schüler sind, deren Blätter hier am Anfang stehen. Ein chronologisches und nach Künstlernamen gegliedertes Prinzip hätte sicherlich eine bessere Orientierung ermöglicht.

Drei wichtige Zeiteinschnitte bildeten Zäsuren in der Beurteilung des Dresdner Bestandes. Zunächst das Jahr 1890, in dem Hofstede de Groot ein handschriftliches Verzeichnis der Dresdner Rembrandt-Blätter verfaßte, das hier erstmals der Forschung zugänglich gemacht wird. Von dem alt überlieferten Bestand von etwas über 150 »Rembrandt«-Zeichnungen akzeptierte er darin knapp 90 als eigenhändig, wobei er in einigen Fällen durch kurze Qualitätsbeurteilungen Zweifel äußerte (z. B. Nr. 41: »Echtheit möglich, wenn auch nicht ganz gesichert.«). Manch kritischer Einwand entfiel dann leider in seinem gedruckten Katalog von 1906. Von diesen 90 Blättern hielten nur noch 48 Arbeiten dem kritischen Urteil Otto Benesch's in *The Drawings of Rembrandt*, 1954-57, stand. Die kritische Bestandssichtung durch Dittrich und Ketelsen von 2004 akzeptiert von den Blättern, die Benesch als eigenhändig aufführte, nur noch 22 Zeichnungen als Originalarbeiten Rembrandts und versieht davon zwei oder drei mit einem Fragezeichen.

Diese radikale Verkleinerung des Komplexes an eigenhändigen Blättern spiegelt die allgemeine Tendenz wider. Auch die Bestandskataloge von Amsterdam, London und Rotterdam (s. S. 464) verzeichnen mehr oder weniger

große Reduzierungen des eigenhändigen Werks. Dasselbe gilt für das Berliner Kabinett, dessen Bestandskatalog weniger als die Hälfte der von Benesch akzeptierten 130 Blätter als eigenhändig aufnehmen wird. Man muß diesen Prozeß der Klärung nicht als Willkürakt der Kenner beklagen wie Gary Schwartz, der die Kriterien der Spezialisten für unhistorisch und damit unzulänglich hält (Connoisseurship. The Penalty of Ahistoricism, in: *artibus et historiae* 18, 1988, S. 201-206; *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 207, 6. 9. 2004). Auch Ketelsen betrachtet in seinen informativen Beiträgen zu den einzelnen Forschungsetappen das Wesen der Kennerschaft recht skeptisch. Er verweist auf die Zeitgebundenheit der stilkritischen Beurteilung von Zeichnungen und führt den Begriff der Konstellationen ein. Indem Blätter von Kennern aus dem Werk Rembrandts ausgeschieden werden, bilden die verbleibenden Arbeiten stets neue Konstellationen, die wiederum einen veränderten Blick zur Folge haben. Das heutige Bild der Forschung zum Zeichnungswerk Rembrandts ist wohl umfassender als früher, nicht jedoch unbedingt sicherer. Ob deshalb die Frage nach der Autorschaft jedoch an Wert verlieren wird, wie Ketelsen mutmaßt (S. 136), mag man ernsthaft bezweifeln. Das öffentliche Interesse an den Diskussionen um die Echtheit von Rembrandt-Werken bestätigt eher das Gegenteil. Und will man wirklich ein Werk ohne Autor?

Zweifelsohne schafft sich jede Generation ihren eigenen Rembrandt! Dennoch bleibt bei aller nötigen, von Ketelsen mit gutem Grund angemahnten Selbstreflexion m. E. nur ein Weg: Will man Umfang und Charakter von Rembrandts zeichnerischem Œuvre bestimmen – und damit auch die Grundlagen schaffen für andere, weiterführende kunsthistorische Argumente und Interpretationen –, so taugt letztlich doch nur das vergleichende, kritische Sehen als Instrument. Daß die Definition eines künstlerischen Werks durch Zuschreibungen vielfach auf Hypothesen und auf der Erfahrung der Kenner basiert, ändert

nichts am wissenschaftlichen Anspruch. Darauf wies schon 1894 Woldemar von Seidlitz in seinem bahnbrechenden Aufsatz zur Kritik der Rembrandt-Zeichnungen hin (*Repertorium für Kunstwissenschaft* 17, 1894, S. 116-127; vgl. den Beitrag Dittrichs, S. 40f.): »Subjectiver Natur wird diese Entscheidung (über die Echtheit von Rembrandt Zeichnungen, H. B.), beim Fehlen äusserlich fassbarer Merkmale, zwar stets sein müssen; aber eines sicheren Grundes entbehrt sie desshalb doch nicht.« (S. 118). Und weiter heißt es: »Man muss sich schon dabei bescheiden, dass die künstlerische Kritik stets, selbst in den scheinbar am besten gesicherten Fällen, mit einer mehr oder weniger grossen Menge incommensurabler Elemente zu rechnen haben wird. Im Gegentheile würde derjenige, der sich in solchen Fragen ausschliesslich auf die äusserlich fassbaren Merkmale verlassen wollte, dazu geführt werden, fast die ganze Menge der im Laufe von Jahrhunderten Rembrandt zugeschriebenen Zeichnungen als ihm mit Recht zukommend anzuerkennen, denn Beziehungen und Aehnlichkeiten mit seinen Werken hat ja der grösste Theil dieser Blätter. Das würde aber das Ende aller Kritik bedeuten.« (S. 120) Nach von Seidlitz muß die Echtheitsbestimmung ihren Ausgangspunkt bei dem festen Kern von Zeichnungen nehmen, die durch Signaturen, Aufschriften oder durch Bezüge zu Gemälden und Radierungen Rembrandts als authentisch gesichert sind. Es handelt sich nach heutigem Stand um ungefähr 70 Werke weltweit. Mit dieser Kerngruppe von dokumentierten Arbeiten sind nun die verbliebenen Blätter zu vergleichen, um Unterschiede oder Gleichheiten (etwa des Federstrichs) festzustellen. Diese Methode ist auch heute noch gültig.

Dem prägenden Einfluß Rembrandts konnte sich zu Lebzeiten kein Schüler entziehen. Er dominierte ihre zeichnerischen Äußerungen. So verwundert es nicht, daß im 19. Jh. die viele hunderte Blätter, die Kennzeichen der Zeichenmanier Rembrandts aufwiesen, den Namen des Meisters erhielten. Wie hätte man



schon zu Beginn der Forschung differenzieren können angesichts des gewaltigen überkommenen Materials! Rembrandt war gleichsam ein Sammelbegriff, eingeführt, um das unübersichtliche Material zunächst einmal zu sichten. Der Persönlichkeitskult um ihn im 19. Jh. wird das Seinige dazu beigetragen haben, alles als seine Erfindung auszugeben. Außerdem war das Werk seiner Schüler noch kaum bekannt und gewürdigt. Eine große Ausnahme, von der auch im Dresdner Katalog die Rede ist, bildeten die Zeichnungen Konincks, die schon früh, teilweise vor 1890, Rembrandt ab- und Koninck zugeschrieben wurden (Kat. 3-5). Das hatte einen sehr einfachen Grund: Von kaum einem anderen Künstler aus dem Kreis Rembrandts kennt man so viele signierte Blätter! Erst nach und nach, durch Wilhelm Valentin (*Rembrandt. Des Meisters Handzeichnungen*, 2 Bde., Berlin/ Leipzig 1925 und 1934) und andere Forscher, und dann vor allem durch Sumowskis *Drawings of the Rembrandt School* wurde der Blick auf die Schüler erschlossen. Ohne die Leistungen dieser Spezialisten säße man bei den Zuschreibungen von Rembrandts Zeichnungen heute noch im 19. Jh.! Das Werk von Sumowski bildet, trotz mancher Korrekturen, eine solide Basis für die Zuschreibung vieler Zeichnungen, die fälschlicherweise noch heute unter Rembrandts Namen in den Sammlungen liegen, und ihm verdankt man zahlreiche neue Zuschreibungen in Dresden. Andere Blätter aus dem früheren Rembrandt-Komplex werden jetzt erstmals von Dittrich und Ketelsen mit Namen von Schülern versehen (Kat. 34 und 35: Nicolaes Maes; 70: Flinck?; 74: Ferdinand Bol; 78-81: Drost). Manches mußte naturgemäß unter der Rubrik anonyme Rembrandt-Schule verbleiben (Kat. 85-95).

Die Katalogtexte sind vorbildlich präzise und knapp gehalten. Leider sind die Abbildungen in vielen Fällen, offenbar aus Rücksicht auf das Layout des Kataloges, zu klein geraten. Für den angekündigten kompletten Sammlungskatalog wünschte man sich Angaben und Abbildungen der Wasserzeichen, möglichst

vollständige Literaturhinweise sowie ein Register zu den erwähnten Vergleichsblättern in anderen Sammlungen.

Zum Katalogteil:

Einige Federarbeiten, meist mit biblischen Darstellungen, zeigen Vorzeichnungsspuren von schwarzer Kreide. Die Komposition zunächst mit einem Stift zu fixieren, war Rembrandt fremd, der seine Gedanken unmittelbar mit der Feder zu Papier brachte und gegebenenfalls erste Einfälle durch Überarbeitungen mit der Feder abwandelte und korrigierte. Deshalb wurden von der Forschung auch alle derartigen Blätter mit Vorzeichnungsspuren aus dem eigenhändigen Œuvre des Meisters gestrichen. Seine Praxis dürfte er den Schülern vermittelt haben. Solche Blätter also, die Reste von schwarzer Kreide unter den Federstrichen aufweisen, sind in der Regel als Kopien zu betrachten, nach Arbeiten Rembrandts oder seiner Schüler, und sie dürften eher außerhalb der Werkstatt des Meisters entstanden sein. Das betrifft die folgenden Nummern, bei denen vielleicht eine Neueinschätzung vorgenommen werden muß: 36 und 37, Maes / Pseudo-Victors-Gruppe, Saul stürzt sich in sein Schwert und Simson kämpft mit dem Löwen (Spuren des Stiftes nicht erwähnt); 53, Rembrandt-Schüler, David trennt sich von Jonathan; 54, Rembrandt-Schüler, Tobias nimmt den Fisch aus (Federausarbeitung ist besonders schwach und kopistenhaft, wie im Katalog ausgeführt wird); 58, Rembrandt-Schüler, Absalom beugt sich vor David (Kopie nach dem Original im British Museum, Ben. 948 A, wie im Katalog erwähnt); 62, Rembrandt-Schüler, Bauernhütte mit einer Baumgruppe (identische Komposition auf einer Schülerzeichnung in Berlin, Ben. 1306, wie erwähnt); 68, Govaert Flinck, König David spielt die Harfe (also nicht Flinck, sondern eher Kopie nach diesem); 69, Flinck, Das Opfer Manoahs (ebenso). Jan Ruijscher hingegen zog häufig schwarze Kreide bei der Ausarbeitung seiner Federlandschaften hinzu (Nr. 23), wie auch die Beispiele bei Sumowski verdeutlichen (Sum. 2299xx ff.).

Nr. 7 und 8, Jan Victors, Rückseiten von zwei alttestamentlichen Szenen. Die Zuschreibung der in schwarzer und roter Kreide ausgeführten Skizzen und Kopfstudien an den Zeichner der Vorderseiten, die voll ausgeführte und bildhafte Kompositionen wiedergeben, braucht nicht bezweifelt zu werden. Geradezu typisch für Victors ist die Bildung von leicht verzogenen, etwas schiefen Köpfen in Dreiviertelansicht, wie man sie hier bei den Studien findet, aber auch auf den Vorderseiten und anderen bei Sumowski verzeichneten Blättern des Künstlers (Sum. 2324xx, 2328bxx). Vielleicht können gerade diese Kreidestudien zu weiteren Zuschreibungen an Victors verhelfen.

Nr. 13, Barent Fabritius, die Anbetung der Hirten, Feder, Kreide und Pinsel. Die Zuschreibung dieses Blattes an Fabritius scheint mir nicht zuzutreffen. Die Strichführung bei Fabritius verläuft dort, wo die Feder



Abb. 5 Gerbrand van den Eeckhout zugeschrieben, Schauspieler Willem Ruyter als Bischof Gozewijn, um 1635-40. Dresden, Kupferstich-Kabinett (Museum)

zu der Kreide und der Lavierung hinzutritt, pointierter, besonders bei den Konturlinien. Das zum Vergleich herangezogene Blatt in Rotterdam (Sum. 848x) verweist eher auf Unterschiede als auf Gemeinsamkeiten. Die Gesichtstypen und die lockere Strichführung sprechen m. E. eher für Van den Eeckhout. Seine »Anklage Josephs durch Potiphars Frau« (Sum. 760x; gute Abbildung bei Katrin Bellinger, *Master Drawings*, München 2001, Nr. 15) steht der Dresdner Anbetung hinsichtlich der technischen Behandlung besonders nahe.

Nr. 14, Barent Fabritius, Ruhe auf der Flucht, Rötel, Feder, Pinsel. Das früher Samuel van Hoogstraten, hier Fabritius gegebene Blatt könnte eher von Constantijn Daniel van Renesse stammen. Dafür sprechen die kleinen, puppenhaften Figuren und die weichen Formen. Nachzutragen ist auch die Besprechung der Zeichnung (als Werk Van Hoogstratens) sowie der rückseitigen Aufschrift durch Ben Broos, in: *Simiolus* 12, 1981-82, S. 245-262, hier 258.

Nr. 23, Jan Ruijscher, Gehöft am Weg, Feder, laviert. Der Duktus der Aufschrift »iunij« entspricht recht genau der Handschrift des Wortes »niuwe« auf der Berliner Zeichnung (Sum. 2295) und ist ein weiterer Hinweis auf die Richtigkeit der Zuschreibung.

Nr. 50, Rembrandt-Schüler, Laban sucht bei Rachel die Götzenbilder, Federzeichnung. Dem um 1650 tätigen anonymen Meister dieses Blattes lassen sich m. E. weitere Arbeiten im Berliner Kupferstichkabinett zuschreiben: Ben. 647 (Jacob vor Esau) und 878 (Judith vor dem Zelt von Holofernes). Dazu dürfte ferner gehören Ben. A 80 b (linke Blathälfte mit Laban und Lea; Chatsworth). Charakteristisch für diese eigenständige Gruppe sind besonders die großen, das Blatt ausfüllenden Figuren, die langen Konturlinien sowie der etwas unentschiedene Zeichenduktus.

Nr. 80-82, Willem Drost. Die zahlreichen Neuzuschreibungen an Drost – am spektakulärsten die der charmannten Studie eines jungen Mädchens am Fenster (Nr.



Abb. 6 Rembrandt, *Christus predigend, genannt »La Petite Tombe«*, um 1652. Boston, Museum of Fine Arts (Museum)

80), die stets als Studie für das Gemälde in Stockholm von 1651 galt – sind gut begründet. Die Dresdner Blätter weisen alle Charakteristika der schon von anderen Forschern (Sum. 546-569xx; P. Schatborn, *Tekeningen van Rembrandts leerlingen*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum* 33, 1985, S. 100-103) definierten Drost-Gruppe auf: Die einfachen, festen Umrisse und die dichten, in verschiedenen Richtungen verlaufenden Schraffurenkomplexe. Nur Nr. 81, »Schlafendes Mädchen, den Kopf aufgestützt«, weicht durch die breiten Lavierungen ab. Die Pinselzüge verlaufen aber auch hier, wie Dittrich überzeugend darlegt, in parallelen Abständen und lassen sich gut mit den Federschraffuren in Einklang bringen, die als typisch für Drost gelten. Aber so folgerichtig die Neuzuschreibungen sind, da sie dem Forschungsstand zu dem Rembrandt-Schüler folgen, so problematisch sind sie doch. Denn legitimiert allein das Vorkommen von parallelen Schraffurenbündeln und festen Konturen eine Zuschreibung? Zuletzt übte Jonathan Bikker (dessen Monographie *Willem Drost. A Rembrandt Pupil in*

*Amsterdam and Venice*, New Haven 2005, bei Abfassung des Dresdner Katalogs noch nicht vorlag) Kritik an der Zuschreibungspraxis. Auch andere Schüler um 1650 zeigen einen ähnlichen Zeichenstil, etwa Karel van Savoy, dessen Werk Sumowski zu rekonstruieren versuchte (Sum. 2317-2323xx), und der durch ein signiertes Blatt in Amsterdam bekannte Jacobus van Dorsten (Sum. 526). Es fragt sich also grundsätzlich, ob man bei der Unsicherheit in der Abgrenzung von Drosts Werk die Autorschaft dieser Blätter nicht lieber offenlassen sollte.

Die drei Schauspieler- und Kostümstudien (Nr. 104, 105, 107) sind alle aus dem Werk Rembrandts auszuscheiden. Sie gehören zu einer Gruppe von thematisch verwandten, stilistisch jedoch uneinheitlichen Blättern, über die schon immer Uneinigkeit herrschte. Eigenhändig sind wohl nur: Ben. 120 (Schauspieler als Bischof, Chatsworth), Ben. 321 (Stehende Schauspielerin von hinten gesehen, Leipzig) und die *commedia-dell'arte*-Schauspieler in Amsterdam, Groningen, Hamburg und Frankfurt (Ben. 293, 295-297).

Nr. 104, Die Einkleidung des Schauspielers Ruyter als Bischof. Bereits Woldemar von Seidlitz schrieb das ungenau gezeichnete Blatt einem anonymen Schüler zu, den er »Der Zeichner des Bischofs« titulierte. Schatborns Hinweis auf Flinck ist ernsthaft zu prüfen. Den Ausgangspunkt für die Zusammenstellung früher Flinck-Blätter aus den 30er Jahren, die wilde, unregelmäßig gesetzte Schraffuren und Kreuzlagen aufweisen, bilden vor allem die alt bezeichneten Blätter in Melbourne und Kopenhagen (Sum. 948x, 953x).

Nr. 105, Schauspieler Willem Ruyter als Bischof Gozewijn (recto; Abb. 5), Schauspieler als Äbtissin Klaris van Velzen (verso). Die etwas ornamentale, lockere Strichführung und die breitflüssige Lavierung auf beiden Seiten erinnert an die Schauspieler-Blätter in Braunschweig (Ben. 122), Berlin (Ben. 316) und New York (Pierpont Morgan Library, Ben. 318). Als Zeichner dieser Arbeiten kommt Van den Eckhout in

Betracht. Ein Indiz sind die etwas groben, schematischen Kopftypen der Zuschauer auf dem Braunschweiger Blatt, die auch auf anderen Zeichnungen vorkommen, die sich heute Van den Eckhout zuschreiben lassen (Ben. 74a, 77; siehe die Bemerkungen auf S. 468f.). Auch die in breiten Flächen aufgetragenen Lavierungen und die einzelnen Komplexe von dünnen Parallelschraffuren sind typisch für ihn. Diese Arbeiten dürften aus der 2. Hälfte der 30er Jahre stammen, als er in Rembrandts Werkstatt tätig war.

Nr. 107, Frau in reicher Kleidung, vom Rücken gesehen. Gegen die Zuschreibung an Rembrandt sprechen die breiten, undefinierten Umrisslinien im unteren Bereich sowie die breiten Schraffurenlagen auf dem Kostüm, das ohne jegliche Plastizität wie ein Flächenornament gestaltet ist. Auf S. 63 werden Schatborns Zweifel an der Eigenhändigkeit zitiert. Inwieweit Flinck in Betracht kommt, wäre auch hier zu prüfen.

Holm Bevers

## Manet / Velázquez. The French Taste for Spanish Painting

*Ausstellungskatalog mit Beiträgen von GARY TINTEROW, GENEVIÈVE LACAMBRE u. a. New York (The Metropolitan Museum of Art) und New Haven/London (Yale University Press) 2003. 592 S. mit zahlr. Abb., ISBN 1-58839-038-1 (The Metropolitan Museum of Art) ISBN 0-300-09880-4 (Yale University Press)*

Die Begeisterung der französischen Maler des 19. Jh.s für die spanischen Meister des Siglo de Oro ist schon wiederholt Gegenstand der Forschung gewesen. Neben der klassischen Studie von Ilse Hempel Lipschutz: *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge (Mass.) 1972 sind vor allem die Ausstellungskataloge des aus ähnlicher Begeisterung heraus entstandenen Musée Goya in Castres zu nennen: *Les peintres français et l'Espagne, de Delacroix à Manet* (1997) und *Velázquez et la France: La découverte de Velázquez par les peintres français* (1999). Insbesondere Manet fand bekanntlich in Velázquez einen »Seelenverwandten«, nannte ihn »Maler der Maler«. Intensiv setzte er sich vor allem ab den 1860er Jahren mit ihm auseinander. Seine Reise nach Spanien 1865 ist ein beredter Ausdruck seines Interesses an der Malerei und Kultur Spaniens, unabhängig von den kunsthistorischen Kontroversen über die Beweggründe für die Fahrt

zwischen Künstlerwallfahrt zu Velázquez und Flucht aus Paris vor der aufkommenden Kritik des Pariser Salons. So lag es nahe, einmal Werke beider Künstler in einer Ausstellung zu vereinen. Aus diesem Plan erwuchs schließlich eine breiter angelegte Ausstellung über die Rezeption spanischer Malerei in der französischen Kunst des 19. Jh.s. Die zunächst im Pariser Musée d'Orsay (16.9.2002-12.1.2003) gezeigte Ausstellung fand auf ihrer zweiten Etappe – erweitert u. a. um eine Sektion amerikanischer Maler, die sich an Spanien und seiner Malerei inspirierten – im Metropolitan Museum (4.3.-8.6.2003) ihren Höhepunkt. Insbesondere die erweiterte New Yorker Ausgabe des Katalogs ist ein Standardwerk geworden.

Den Auftakt machen Aufsätze der beiden Ausstellungskuratoren. Gary Tinterow verfolgt unter dem etwas irreführenden Titel »Raphael replaced« den Wandel des Schönheitsideals in