

ZUR JAN LIEVENS-AUSSTELLUNG IN BRAUNSCHWEIG

(Mit 3 Abbildungen)

Das 225jährige Jubiläum des Herzog-Anton-Ulrich-Museums in Braunschweig mit seinem international berühmten Bestand an holländischer Malerei des siebzehnten Jahrhunderts bot den Anlaß für eine Jan Lievens-Ausstellung, in der, dank der Großzügigkeit zahlreicher Leihgeber aus Europa und Übersee, einhundertundzwanzig Werke — achtundvierzig Gemälde, fünfzig Zeichnungen, sechzehn Radierungen und sechs Holzschnitte — vereinigt werden konnten. In der Auswahl der Gemälde waren überraschende Neuentdeckungen enthalten, nämlich der um 1624 entstandene Zyklus der „Vier Elemente“ aus der Galerie Nystad in Den Haag (Kat.-Nr. 2—5) (Abb. 6) und die monogrammierte und 1631 datierte „Bildnisstudie eines alten Mannes“ aus der Stiftung Hannema-de Stuers in Heino (Kat.-Nr. 29). Bei den Zeichnungen wurde ein bisher unerwähntes Blatt aus Edinburgh, „Zwei rastende Reiter“ (Kat.-Nr. 97), gezeigt, das bei der ungenügenden Kenntnis des späten Figuralstils von Lievens für künftige Zuschreibungen äußerst wichtig ist. Als didaktisch wertvoll wäre dann noch ein zwölfteiliger Zusatz zur eigentlichen Ausstellung (Kat.-Nr. U 1—12) hervorzuheben, mit Arbeiten beispielsweise von Pieter Lastman, Gerrit van Honthorst, Rembrandt, Adriaen Brouwer, Gerard Dou und Ferdinand Bol. Der Besucher war im Hinblick auf die Beziehungen von Lievens zu Vorgängern, Vorbildern und Zeitgenossen nicht auf die Abstraktheit kunsthistorischer Informationen angewiesen; er konnte die Zusammenhänge im Vergleich von Originalen visuell erfassen und dabei Argumente zu eigenständiger Bewertung des Meisters sammeln.

Es handelte sich um die erste Lievens-Ausstellung überhaupt. Daher waren im Katalog die Ergebnisse jahrzehntelanger Forschung zu konzentrieren und zu kritisieren. Das Resultat verdient, auch wenn man nicht allem zustimmen kann, höchste Anerkennung. Der 254seitige Katalog ist ein Lievens-Handbuch geworden. Er beginnt mit einleitenden Essays, die neue allgemeine Aspekte oder neue kennerische Kriterien vermitteln: Jan Białostocki schreibt, mit der Materie souverän vertraut, psychologisch einfühlsam über „Lievens und Rembrandt“ und gibt treffende Charakteristiken und Beurteilungen beider Künstler. Sabine Jacob äußert sich „Zur Entwicklung der Landschaftsmalerei von Jan Lievens“ und bringt dabei, die Einflüsse von Rubens, Brouwer, Dubois und Jacob van Ruisdael analysierend und datierend, erstmals überzeugende Vorschläge zur Chronologie. Rudolf O. E. Ekkart befaßt sich mit „Lievens als Zeichner“ und versucht vor allem, Einsichten zur zeitlichen Ordnung der Blätter zu gewinnen; ich gehe im letzten Teil dieser Rezension auf seine ernsthaften Bemühungen ein. Dann folgen, in deutscher Übersetzung, Abdrucke der oft herangezogenen Lievens-Dokumente von Constantijn Huygens (um 1630) und Jan Jansz.

Orlers (1641) und eine biographische Zeittafel. Die Texte zu den einzelnen Objekten — von Rüdiger Klessmann, Sabine Jacob und Rudolf E. O. Ekkart beige tragen — sind nicht selten kleine Aufsätze von bemerkenswerter sprachlicher Qualität. Stets werden zuverlässige Referate mit weiterführenden Darlegungen verbunden. So gelingt es Klessmann, die Stilstufen beim frühen Lievens einwandfrei zu bestimmen und die Hauptwerke bis zu den ersten datierten Gemälden, bis zum „Vanitas-Stilleben“ von 1627 in der Stiftung Hannema-de Stuers (Kat.-Nr. 14) und zum „Kapuziner“ von 1629 in Newbattle Abbey (S. 15 m. Abb. 1) glaubhaft zu arrangieren. Sämtliche Ausstellungsstücke werden abgebildet, acht koloristisch hervorragende Arbeiten, von den Anfängen bis zur Antwerpener Periode, auch in Farbe. Der Katalog schließt mit einem Literaturverzeichnis. Ihm wäre, soweit ich sehe, nur der Artikel von Gertrud Schlüter-Göttsche nachzutragen, in dem das Londoner „Selbstbildnis“ (Kat.-Nr. 33) als Ovens-Porträt von Lievens angesprochen wird („Die Selbstbildnisse und Bildnisse von Jürgen Ovens“ in: Nordelbingen 45, 1976, S. 30 ff.). Am 22. und 23. Oktober wurde die Ausstellung für ein Lievens-Symposium unter internationaler Beteiligung genutzt. Was in Vorträgen und in Diskussionen vor den Originalen zur Sprache kam, wird sich in der Forschung auswirken.

Lievens gehört nicht zu den populären Künstlern. Man könnte ihn als einen Maler für Kenner und Kunsthistoriker charakterisieren, und er wird selbst nach der Braunschweiger Ausstellung, die auch für sein Ansehen wirbt, nicht zu den Favoriten der gebildeten Öffentlichkeit zählen. Der Versuch, ihn zu würdigen, war allerdings durchaus berechtigt. Zwar ist eine Monographie mit Werkverzeichnis schon 1932 von Hans Schneider herausgebracht worden (1973 Neuauflage mit Ergänzungen von R. E. O. Ekkart). Doch später hat er nicht um seiner selbst willen Interesse gefunden, sondern, was sich vor allem in den Studien von Kurt Bauch zeigt, wegen seiner Verbindungen zu Rembrandt. Lievens als Figurine der Rembrandtforschung: das führte zur Beachtung lediglich seiner Frühzeit in Leiden; vier Schaffensjahrzehnte wurden vernachlässigt; außerdem geriet Lievens in den Ruf der Epigonalität, zu Unrecht und ohne Berücksichtigung seines Ansehens im siebzehnten Jahrhundert. In Braunschweig sind, trotz der Dominanz des Frühwerks, sämtliche Perioden des Meisters in Malerei, Zeichnung und Druckgraphik erstklassig repräsentiert worden. Das ergab die Chance zu vorurteilsloser Einschätzung ohne Scheu vor Revisionen.

Lievens war ein Wunderkind, das etwa siebenjährig, um 1613, seine Lehre bei Joris van Schooten in Leiden begonnen hat und dann etwa zehnjährig, um 1617, zu Pieter Lastman nach Amsterdam gegangen ist. Bei Constantijn Huygens werden der junge Lievens und der junge Rembrandt für gleichwertig begabt gehalten; man hat aber den Eindruck, daß die Kunst von Lievens dem persönlichen Geschmack des Autors entspricht. Dann sind ehrenvolle Aufträge von Fürsten und städtischen Regenten zu

erwähnen: Porträts der englischen Königsfamilie (um 1632—1635); das Musenbild für den Oranjezaal im Huis ten Bosch (1650); mythologische Darstellungen für Schloß Oranienburg bei Berlin (1653/54, als Maler des Großen Kurfürsten); Beiträge zur Ausstattung des Neuen Rathauses in Amsterdam (1656 und 1661); Kaminmantelbild für den Sitzungssaal des Rijnlandhuis in Leiden (1670). Lievens war demnach ein geschätzter, erfolgreicher Künstler. Der Earl of Ancram schildert ihn 1654 in einem Brief an seinen Sohn als „sehr selbstbewußten Maler, der sich allen in Deutschland, Holland und dem Rest der siebzehn Provinzen für überlegen hält“.

Dem heutigen Betrachter erscheint Lievens als ein Talent von malerischer und koloristischer Befähigung bis zu artistischer Höhe. Seine Begabung kommt im Bildnis und in der Landschaft, das heißt, in Naturgebundenheit, zu voller Entfaltung. Doch Lievens bedarf, um produktiv zu werden, der Anregung durch Kunst. Er reagiert stets auf Vorbilder. Seine Impulse verdankt er Lastman, den Caravaggisten in Utrecht, den Klassizisten in Haarlem, de Heem, Rembrandt, Rubens, van Dyck, Tizian, Brouwer, Dubois, Jacob van Ruysdael, Campagnola (für die Landschaftszeichnungen). Diese Offenheit für immer neue Einflüsse ist als Eklektizismus kritisiert und in Kontrast zu Rembrandts Originalität und Selbststeigerung gesetzt worden. Aber es ist zu sagen, daß man Lievens dabei unterbewertet. Denn er bietet keine adeptenhaften Nachahmerei; vielmehr stimuliert das Mustergültige ihn häufig zu Leistungen, die selbst als Derivate zu den Hauptwerken holländischer Kunst des siebzehnten Jahrhunderts zu rechnen sind. Das gilt vor allem für seine Landschaftsgemälde, deren beste Beispiele in Braunschweig zusammengebracht waren (Kat.-Nr. 41—48). Unter den Figurenkompositionen ist „Hiob im Elend“ von 1631 in Ottawa (Kat.-Nr. 25) (*Abb. 7*) sein opus magnum, ein lebensgroßes Bild von einer malerischen Qualität, die selbst Rembrandt damals beim monumentalen Format nicht erreicht haben würde. Die Drastik des Greisenaktes geht weit über den Normen des Utrechter Caravaggismus hinaus; doch gleichzeitig gewinnt rembrandteske Farbe durch Sensibilität des Tones und durch Kostbarkeit ihrer materiellen Struktur die Eignung, den Eindruck von naturalistischer Platitude zu verhindern. Außerdem ist der vollplastische Körper Hiobs in irrational wirkendem Raum mit graublauem Fluidum und mit Nebenfiguren von verfremdender Proportion gegeben. Auf diese Weise, durch kühne formale Kontraste, gelingt es Lievens, Wahrheit und Dichtung, Abbildlichkeit und Suggestion zusammenzufassen.

Seine Gemälde sind immer hochrangig, wenn er das Wesentliche durch die Farbe und durch Peinture herausbringen kann. Sobald jedoch die Komposition wichtig wird, treten die Mängel seiner Begabung hervor. Für Lievens ist nämlich ein Bildaufbau von dekorativer Monumentalität charakteristisch. Huygens schrieb zwar wohlwollend von „Sinn für das Erhabene und Großartige“, doch heute wird man diesen Zug als störend empfinden;

denn er äußert sich nur als Drang zur leeren Größe. Rembrandt dagegen ist von Anfang an für die psychologisch motivierte Komposition entschieden. Diese Kunst hat Lievens Rembrandt dann „abzulernen“ versucht. Doch sobald Handlungen darzustellen waren, setzte bei ihm, dem einfühlsamen Porträtmaler, die Psychologie aus. Die Szenen (und sogar die Ausdrucksformen der „einfigurigen Historie“) geraten ihm grotesk; unfreiwillige Komik zerstört häufig die Würde des Sujets. Aber in Kolorit und Malweise verrät sich selbst beim kompositionell oder auffassungsmäßig Mißlungenen unvergleichliche Meisterschaft: Beim „Bildnis der Mutter Rembrandts“ in Londoner Privatbesitz (Kat.-Nr. 18), in den Zügen von unsympathischer Form, ist der helle, buntgestickte Schleier ein Wunderwerk an Farbstufen und Transparenzen; beim „Geizigen Ehepaar, vom Tod überrascht“, in Melbury House (Kat.-Nr. 34) wird die Moral in lächerlicher Theatralik dargeboten; dennoch fasziniert hier eine unvergeßlich-subtile Zusammenstimmung von Grün, Gold, Grau und Fuchspelzfarbe. So ist Lievens ein Künstler der Widersprüche: im ganzen von Vorbildern abhängig und doch kein Imitator; im einzelnen Werk oft zugleich unzureichend und von enormer Qualität.

Egbert Haverkamp Begemann hat in seinem Symposionsreferat zum Phänomen des Stilwandels bei Lievens darauf aufmerksam gemacht, daß im siebzehnten Jahrhundert nicht das Ideal der Originalität, sondern das der Wandlungsfähigkeit nach wechselnden Vorbildern dominiert hat. Lievens vertritt demnach einen zeitgemäßen Künstlertypus; seine Schaffensweise war damals legitim. Überblickt man seine gesamte Produktivität (denn von Entwicklung kann nicht die Rede sein), wird man, was die Malerei betrifft, die Werke der Leidener Zeit und der Antwerpener Periode bis gegen 1640 am höchsten einschätzen. Danach schließt sich Lievens der flämisch bestimmten modischen Richtung an und sichert sich durch diese Anpassung das Interesse öffentlicher Auftraggeber. Was bis gegen 1670 entsteht, wirkt konventionell. Sein malerisches Vermögen, das früher für alle Mängel entschädigte, ermattet zum Mittelmaß. Lievens gehört nun auf das Niveau des späten Bol und des späten Flinck. In der Ausstellung wurde dieser Verlust nur angedeutet, durch die „Allegorie des Friedens“ von 1652 im Rijksmuseum in Amsterdam (Kat.-Nr. 37). In der Landschafts- und Bildnismalerei bleibt Lievens jedoch bis zuletzt bedeutend. Bei der „Waldlandschaft mit Hagar und dem Engel“ in Rouen (Kat.-Nr. 48), um 1660, steigert er sich sogar ins Visionäre, und beim „Porträt des Earl of Ancram“ von 1654 in Edinburgh (Kat.-Nr. 38) wird im Katalog mit Recht die Verbindung von „genauer individueller Charakterisierung mit einem hohen Grad an Vergeistigung“ gerühmt.

Während Lievens als Maler verliert, erreicht er als Zeichner einen Spitzenplatz unter den Meistern seiner Epoche. In den Bildnisstudien seit den späten vierziger Jahren, in Blättern ohne jeden Reflex fremder Kunst, gibt

er die psychologisch erfaßte Erscheinung in natürlicher Würde. Aus der Braunschweiger Auswahl seien hier nur die Porträts von Joannes Wtenbogaert und von Caspar Streso (Kat.-Nr. 64 u. 70) genannt. Die Landschaften, bei denen die tizianesken Anklänge das Individuelle nicht beeinträchtigen, sind in der kunstvollen graphischen Struktur und im magistralen Vortrag den auch materiell erlesenen Farbigkeiten beim frühen Lievens vergleichbar. Keiner seiner Zeitgenossen hat die Natur so ästhetisierend gezeichnet wie er. Arbeiten wie etwa die „Landschaft mit Zeichner“ in Berlin (Kat.-Nr. 83) oder die „Waldlandschaft mit Angler“ in Haarlem (Kat.-Nr. 90) sind den besten Veduten Rembrandts aus den fünfziger Jahren gleichwertig.

Hinsichtlich der Beziehungen zwischen beiden Künstlern in Leiden sind gewisse Änderungen des bisherigen Dogmas nötig, das nur den Einfluß von Rembrandt auf Lievens verkündete. In Wirklichkeit hat Lievens um 1620, als Rembrandt noch an der Leidener Universität studiert, seine Lehrzeit bereits abgeschlossen und seine selbständige Tätigkeit begonnen. Man kann, ohne in Novellistik zu verfallen, annehmen, daß Rembrandts Begabung durch das Beispiel seines Freundes geweckt worden ist und daß der Wechsel von der Wissenschaft zur Kunst auf dessen Inspiration zurückgeht. Da Lievens, als Rembrandt 1625 von Lastman nach Leiden zurückkehrte, über etwa zwölfjährige Praxis verfügte, wird es mehr als wahrscheinlich sein, daß zunächst er die Führung in ihrer Gemeinschaft hatte. Zumindest seine maltechnische Erfahrung kam Rembrandt anfänglich gewiß zugute, dessen erste Bilder nicht so geschickt ausgeführt sind wie die gleichzeitigen Gemälde von Lievens. Insofern ist die herrschende Meinung zu korrigieren. Abzulehnen sind aber Versuche wie beim Vortrag von J. Bruyn (z. T. unter gewaltsamen Umdatierungen und Zweifeln bei authentischen Jahreszahlen), Lievens als die bestimmende Kraft während der gesamten Leidener Zeit darzustellen und Rembrandt nur eine Subtilisierung von Lievens-Einflüssen zuzugestehen. In Wahrheit wird Rembrandt, der sich rapide entwickelt, das neue Vorbild von Lievens, nach dessen Orientierung auf die Utrechter und Haarlemer Malerei. Die Einwirkung zeigt sich zunächst in der psychischen Intensivierung des Halbfigurenbildes mit verfeinerten malerischen Mitteln, wie bei der Bamberger Evangelistenfolge (Kat.-Nr. 10—13). Selbst beim Porträt, in dem Lievens seinem Freund voraus ist, gewinnt er unter dem Eindruck von Rembrandts durchfühler, Erscheinung und Wesen erfassender Form das Maximum der eigenen Möglichkeiten: beim Huygens-Bildnis in Douai (Kat.-Nr. 17), im Hinblick auf Modellwiedergabe, Stimmung und Schwarz-in-Schwarz-Tonalität des Kostüms gleichermaßen bewunderungswürdig. Was ihn aber hauptsächlich an Rembrandt beeindruckt, ist die psychologische Vertiefung von Lastmans kleinfiguriger Historienmalerei. Vielleicht trifft die Vermutung von Astrid Tümpel in ihrem Referat über „Lievens und Lastman“ zu, daß ihn während der Lehrzeit, als Kind noch, die Intentionen seines Meisters überfordert

haben. Jedenfalls setzen nun Versuche mit Kompositionen in der Art Rembrandts ein. Die Bemühungen sind an Gemälden und Zeichnungen zu verfolgen. In Braunschweig wurde die Olskizze „Simson und Delila“ aus Amsterdam (Kat.-Nr. 15) gezeigt; dazu kamen gezeichnete Historiendarstellungen aus Leiden, London und Wien (Kat.-Nr. 49—51); leider fehlten zwei wichtige Blätter der Werkgruppe, die von einigen Kennern noch immer Rembrandt zugeschrieben werden: der „Reitertrompeter“ in Amsterdam (Benesch 21a) und die „Fußoperation“ in Florenz (Benesch 51). Daß in diesen Fällen nicht Zeugnisse einer Idealkonkurrenz vorliegen, wie gelegentlich behauptet wird, sondern freie Rembrandt-Nachahmungen, ist sicher, weil Lievens von Arbeiten seines Freundes ausgeht, auf Analogien oder Variationen bedacht. Bei der „Auferweckung des Lazarus“ von 1631 in Brighton (Kat.-Nr. 26) dagegen greift er, ohne seine Abhängigkeit zu verbergen, auf eine 1630 datierte Zeichnung von Rembrandt in London (Benesch 17) zurück, bei der zwei Szenen, „Lazaruserweckung“ und „Grablegung Christi“, sich überlagern. Er verwertet die Komposition im Gegensinn (ein Entlehnungsverfahren, das später auch bei den Schülern Rembrandts festzustellen sein wird). Dieses Gemälde, das Lievens selbst in einer Radierung spiegelbildlich reproduziert hat (Kat.-Nr. 102), darf als das Endergebnis seiner Auseinandersetzung mit der Kunst seines Partners betrachtet werden. Er hält sich an eine Invention Rembrandts und versucht zugleich, Rembrandt zu überbieten. Das geschieht, indem er der Londoner Skizze eine reißerische Inszenierung abgewinnt, mit dem opernhafte betenden Christus, mit dem Schauer-motiv der aus dem Grabe auftauchenden Hände des Lazarus und mit der rhetorischen Diagonale des riesigen Leichentuches von der Tiefe der Gruft empor zur Rampe mit den Zuschauern. Mit diesen Effekten erweist er sich aber nur als barocker Regisseur ohne Tiefsinn, ohne Empfindung für die geistige und religiöse Hintergründigkeit der biblischen Historie. Es ist verständlich, daß der Auftrag zum Passionszyklus für Frederik Hendrik von Oranien an Rembrandt und nicht an Lievens ging, wohl nach einem Wettbewerb, auf den die Kreuzigungsbilder von 1631 in Le Mas d'Agenais (Bredius 543 A) und in Nancy (Kat.-Nr. 27) schließen lassen.

Nachfolgend noch einige kritische Bemerkungen:

Kat.-Nr. 1 („Darstellung Christi im Tempel“, Slg. D. Cevat; als Lievens um 1621): Das Gemälde kommt trotz seiner Lastman- und Lievenselemente für einen frühen Schüler Rembrandts in Betracht. Der Mann mit Kerze links oben im Hintergrund setzt den erstaunten Zuschauer mit Baret aus Rembrandts radiierter „Lazaruserweckung“ B. 73 im fünften Zustand voraus. Daher ergibt sich eine Datierung an den Anfang der dreißiger Jahre.

Kat.-Nr. 22 („Der Apostel Paulus“, Bremen): Nach Anlage, Kolorit und Auffassung eine Lievens-Konzeption um 1630/31, allerdings nur als Kopie erhalten, die am zusammengestückelten Aufbau der Gesamtform, an der Verflachung des Volumens und an der oberflächlich-dekorativen Detailbe-

handlung zu erkennen ist. Das schwache Röntgenbild (während des Referats von Knut Nicolaus, „Röntgenbefunde bei Lievens-Gemälden“, zu studieren) weicht von den Bleiweiß-Strukturen aller frühen Originale ab und ist für Kopien charakteristisch, bei denen die Summierung der Schichten vom Bildgrund her entfällt, weil nur die oberste Farbfläche imitiert werden kann. Die Bremer Kopie überliefert ein wichtiges Werk von Lievens; es ist noch in den dreißiger Jahren von Rembrandts Schülern beachtet worden, beispielsweise von Flinck, dessen frühes Paulus-Gemälde in Wien (v. Moltke Nr. 71) auf das verschollene Bild zurückgeht.

Kat.-Nr. 28 („Eli und Samuel“, 1631, Malibu): Die Deutung der Darstellung, erst neueren Datums, ist sicher nicht zutreffend. Es handelt sich um das Doppelbildnis eines Prinzen und seines Erziehers. Wegen der zeitgenössischen Tracht des alten Mannes verbietet sich sogar der Gedanke an ein „portrait historié“.

Kat.-Nr. 39 („Bildnis eines jungen Mannes“, Krakau; als Lievens um 1660/65): Lediglich die Hintergrundslandschaft erinnert an Lievens. Bei der Figur selbst (übrigens auch mit befremdender Röntgenstruktur) bestehen keine Verbindungen zu seinen Werken. Ein Landschaftsausblick von derartig schematisiertem Typus wie hier könnte auch von einem Nachahmer herühren. Dem Stil und der Malweise nach würde das Bild zum späten Flinck passen. Zum Vergleich wären zwei seiner letzten Porträts, im Kunsthandel (v. Moltke Nr. 213 u. 392 m. Abb.), heranzuziehen.

Kat.-Nr. 44 („Flußlandschaft mit Weiden“, Zürich, B. Meissner) (Abb. 8): Dieses hervorragende, zu den beeindruckendsten Exponaten zählende Gemälde wird von Sabine Jacob, mit einiger Reserve bezüglich der Autorschaft, als Werk aus den späten Antwerpener Jahren oder aus der frühen Amsterdamer Zeit betrachtet. Das Bild kann vorbehaltlos anerkannt werden; es ist jedoch etwas später anzusetzen. Wie sich bei einem vergleichenden Blick auf die „Abendlandschaft“ der Slg. Lugt (Kat.-Nr. 42) erweist, sind Motiv, Komposition, Raumanlage, flächenhafte Detailform, Kolorit und Stimmung für Lievens charakteristisch. Die als ungewöhnlich empfundene breite Malweise ohne „lockeren tupfenhaften Farbauftrag mit vorwiegend runden Formen“ ist zweifellos gewählt worden, um die Eigenart der Weidenbaumkronen und des Weidenlaubes treffend herauszubringen. Bei der „Landschaft mit Waldweg und Kirchturm“ in der Stiftung de Boer (Kat.-Nr. 45) hat Lievens die Kopfweiden auf der linken Seite übereinstimmend ausgeführt. Eine Besonderheit bietet sich hier nur im betonten formalen Kontrast zwischen skizzenhaften und völlig ausgearbeiteten Partien. Die Landschaft der Slg. Meissner ist um 1650 zu datieren; sie gehört auf die gleiche Stilstufe wie die „Düne mit Bäumen“ in Rotterdam (Kat.-Nr. 46). Das Bild ist nicht nur von Horst Gerson (Kat. S. 130, Anm. 1), sondern auch von Kurt Bauch (Notiz aus dem Nachlaß im Archiv des Verf.) akzeptiert worden.

Kat.-Nr. 55 („Der Evangelist Markus“, Wien, Albertina): Schneider hat das Blatt überzeugend in die Antwerpener Zeit eingeordnet. Das Brouwer-Porträt der Slg. Lugt (Schneider Z. 51), das zwischen 1635 und 1637 entstanden sein muß, ist vollkommen gleichartig gezeichnet. Ekkart schlägt, unhaltbare Verbindungen zu den Paulus-Bildern der Slg. Graf Wachtmeister (Schneider Nr. 53) und der Bremer Kunsthalle (Kat.-Nr. 22) annehmend, eine Datierung um 1630 vor.

Kat.-Nr. 56 („Halbfigur eines betenden alten Mannes“, Braunschweig): Die Studie, die ich 1962 in der zweiten Garnitur des Kabinetts aufgefunden und versuchsweise Lievens zugeschrieben habe, wird hier um 1630 angesetzt. Mein Verdacht, daß diese derb und unvirtuos behandelte Darstellung vor allen übrigen figürlichen Kreidezeichnungen des Meisters entstanden sein könnte, hat sich seit der Entdeckung des Elementenzyklus der Slg. Nystad bestätigt: das Blatt gibt das Modell wieder, das für die „Allegorie des Wassers“ (Kat.-Nr. 3), um 1624, posiert hat.

Kat.-Nr. 66 („Blick auf Arnhem“, Berlin): Ekkart versucht, Kriterien zur Datierung der bisher homogen wirkenden Masse der Landschaftszeichnungen anzubieten, durch Ermittlung baugeschichtlicher und kostümkundlicher Anhaltspunkte. Es geht darum, eine Anzahl zeitlich fixierbarer Arbeiten zu gewinnen, denen dann stilkritisch weiteres Material angeschlossen werden soll. Die Chronologie der Blätter in der Ausstellung resultiert aus dieser Methode. Dabei ist jedoch übersehen worden, daß die meisten Landschaftsdarstellungen von Lievens (mit Sicherheit die Kalligraphien auf Japanpapier) Atelierprodukte sind, nach Kompositionsskizzen unter Verwendung vorrätiger Naturstudien. Wenn eine Zeichnung ein datierbares Motiv (wie hier das der Arnheimer Eusebiuskirche mit dem Turmaufsatz von 1650/51) enthält, steht dadurch ihre Entstehungszeit nicht ohne weiteres fest: die Ausarbeitung könnte sofort nach Niederschrift der Naturstudie erfolgt sein; sie könnte aber auch wesentlich später liegen. Hinsichtlich der Gruppierungen nach dem Stil dürfen die Schwierigkeiten nicht unterschätzt werden. So ordnet Ekkart die „Waldlandschaft“ in Amsterdam (Kat.-Nr. 69) Blättern zu, die um 1654/58 entstanden sein sollen; das Papier hat jedoch ein Wasserzeichen von 1664.

Kat.-Nr. 95 („Waldweg mit Holzbrücke“, London; als unsichere Zuschreibung ohne Datierung): Die Zeichnung stammt aus einem umfangreichen Komplex, dessen Blätter teils Lievens, teils Johannes Leupenius (für den auch Ekkart plädiert) zugewiesen werden. Es handelt sich, wie Gerson bereits an versteckter Stelle (Ph. Koninck, 1936, S. 167, bei Z. VI) angegeben hat, um Werke von Abraham Rutgers.

Kat.-Nr. 98 („Waldlandschaft“, Edinburgh): Das Blatt ist ein Werk von Pieter de With, der Lievens-Einflüsse verarbeitet hat. Seine signierten Landschaften im Heyblocq-Album in der Kgl. Bibliothek in Den Haag (eine

Reproduktion bei J. G. van Gelder-I. Jost, Simiolus 1967/69, S. 37), denen zuschreibbares Material anzuschließen wäre, sind gleichartig gezeichnet.

Werner Sumowski

JOHN FLAXMAN — MYTHOLOGIE UND INDUSTRIE

Anmerkungen zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 20. 4.—3. 6. 79.

Das Werk John Flaxmans und seine Auswirkungen auf die zeitgenössische Kunst zeigte die achte Ausstellung der Reihe „Kunst um 1800“ in der Hamburger Kunsthalle. Flaxman bot sich dafür an, nachdem schon in vorhergehenden Ausstellungen wiederholt sein Einfluß auf Kunstproduktion zu erörtern gewesen war. Dies und das wiederbelebte Interesse an dem Künstler in England machten den ersten größeren Überblick über sein Schaffen möglich. Flaxman hat nicht nur Grabmäler modelliert und Illustrationsserien gezeichnet, sondern auch Entwürfe für Keramik, Medaillen und Silberwaren geliefert. Um keines der gängigen Klischees von Flaxmans Werk zu verstärken, führte die Ausstellung Beispiele aus allen Bereichen vor. Angeschlossen war eine Präsentation von Zeichnungen und Graphiken, an denen sich die Aufnahme Flaxmanscher Ideen in seinem Heimatlande und auf dem Kontinent ablesen ließ. Die Ausstellung entstand in englisch-deutscher Zusammenarbeit. Unter Mitwirkung des British Council konnte eine Reihe von britischen Wissenschaftlern gewonnen werden, die einen großen Teil der Katalogbearbeitung übernahmen. Weitere Abschnitte, die sich mit dem Einfluß Flaxmans auf die Kunst Dänemarks und Deutschlands befassen, stammen von dänischen bzw. deutschen Fachkollegen.

Wie auch bei den vorausgegangenen Ausstellungen sollte nicht einfach das Werk eines Künstlers präsentiert werden, sondern es sollte hier nun am Beispiel Flaxman exemplarisch „die Bündnisfähigkeit von antikem Mythos und industrieller Warenproduktion“ (Werner Hofmann im Katalog der Ausstellung S. 28) dargelegt werden; daher lautete der Untertitel der Ausstellung „Mythologie und Industrie“. Nach Werner Hofmanns einleitenden Katalogbeiträgen kann damit kaum das einfache Vorhandensein von antiken Motiven auf industriell hergestellten Waren gemeint sein. Für Hofmann kommt „der moderne Konflikt zwischen massenhafter Verbreitung des Produkts und Entmündigung des geistigen Urheberers ... in Flaxmans Werk zum Ausdruck“ (a. a. O. S. 7). Die Ausstellungskonzeption ging damit von einem Ansatz aus, der nicht in allen Bereichen der künstlerischen Tätigkeit Flaxmans zu finden ist. Der Ansatz wurde weiter verunklärt durch die Tatsache, daß diese Konzeption vor allem von den englischen Mitarbeitern nicht durchgehend aufgenommen wurde und die Ausstellung so in einen Zwiespalt zwischen Anspruch und Verwirklichung geriet. Eine andere Frage ist, ob sich ein solches Vorhaben in einer Ausstellung überhaupt vermitteln läßt.