

leuchtenden Rücken von Rubens' Venus dem Betrachter preisgibt. Darüber hinaus öffnet der Maler den Blick in eine nächtliche Landschaft, und Venus selbst verweist auf das komplementäre Helldunkel, das das Bild durchzieht und den sinnlichen Reiz des Gemäldes bestimmt. Ihr linkes, dem Betrachter zugewandtes Ohr schmückt eine weiße, das nur im Spiegelbild zu sehende rechte eine schwarze Perle. Die Liechtensteiner Venus erhält auf diese Weise die poetische Konnotation der *Venus der Nacht* oder der bei Pausanias erwähnten *Schwarzen Venus von Arkadien*. Auf Rubens' Rezeption in der römischen Kunstszene ging Donatella Sparti (London) ein. Sie untersuchte, warum Giovan Pietro Bellori die Vita des Flamen in seine Schrift aufnahm, wies die bisherigen Erklärungen zurück und stellte heraus, daß bei Bellori jeder der erwähnten Künstler eine bestimmte künstlerische Eigenschaft verkörpert. Bellori lobt zwar den Stil von Rubens' römischen Werken als malerisch, empfahl den Flamen aber wegen seiner vorbildlichen Persönlichkeit jungen Künstlern zum Nacheifern. Sein hoher sozialer und diplomatischer Status, auf den die Personifikation der Belohnung auf dem Titelblatt seiner Vita hinweist, machte Rubens zum

Exempel. Zugleich deutete Sparti auf einen zu wenig beachteten Aspekt von Rubens' Italienreise hin, nämlich wie seine Teilhabe an den zeitgenössischen künstlerischen und kunsttheoretischen Diskussionen in Rom ausgesehen hat.

Das Kolloquium strich die Bedeutung der Erkenntnisse heraus, die durch die Identifikation, Zuschreibung und Datierung der Blätter die Grundlage für weitergehende inhaltliche Untersuchungen legen, zu denen bislang noch tiefergreifende Analysen ausstehen. So bleibt die Verbindung der Zeichnungen nach italienischen Kunstwerken zum eigentlichen Œuvre zu klären und ob sich Rubens zu bestimmten Zeiten schwerpunktmäßig mit einigen Künstlern beschäftigte und was ihn an ihren Werken interessierte.

Der zur Ausstellung erschienene Katalog enthält exzellente Farabbildungen und einen ausführlichen Katalogteil, der das große Spektrum der Zeichnungen sorgfältig auseinanderdividiert und kritisch bewertet. In den Einträgen unterzieht der Autor das Material einer chronologischen Ordnung und gruppiert die Blätter inhaltlich. Wood leistet damit wichtige Forschungsarbeit und bietet zugleich einen Vorgeschmack auf den ausstehenden Corpusband. Ausstellung und Katalog liefern einen wichtigen Ausgangspunkt, um Rubens' Auseinandersetzung mit Italien systematisch und in ihrer Spannweite weiter aufzurollen.

Eveliina Paul

Forschungsausstellungen zu Rembrandt – ein Rückblick Rembrandt. Rätsel um seine Anfänge

Kassel, Staatliche Museen, 3. November 2001 – 27. Januar 2002; Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, 20. Februar – 26. Mai 2002

Rembrandt auf Papier. Werk und Wirkung

München, Staatliche Graphische Sammlung, 5. Dezember 2001 – 10. Februar 2002; Amsterdam, Museum het Rembrandthuis, 7. September 2002 – 17. November 2002

Rembrandt und seine Werke stehen seit langem im Blickpunkt der kunstinteressierten Öffentlichkeit. Keiner der großen Maler ist in den vergangenen Jahrzehnten so oft durch Ausstellungen gewürdigt worden wie er. Die Anziehungskraft seines Namens ist immer

noch ungebrochen, sie trägt sogar dazu bei, die Finanzierung der kostspieligen, gleichwohl kulturpolitisch erwünschten Vorhaben zu erleichtern (neuestes Beispiel ist die repräsentative Ausstellung *Rembrandt / Rembrandt* im Frankfurter Städtischen Kunstinstitut, 1.2.-

11.5.2003, die zuvor, 3.11.2002–13.1.2003, im Kyoto National Museum zu sehen war; ergänzend zeigte die Graphische Sammlung des Städel eine Auswahl aus ihrem Bestand an Rembrandt-Radierungen, 14.3.–25.5.2003). Die Häufigkeit solcher Ausstellungen, für welche empfindliche Tafeln und graphische Blätter oft nach kurzer Frist immer wieder auf die Reise geschickt werden, ist ohne Zweifel besorgniserregend. Insofern ist es auch eine Entscheidung der Vernunft, daß sich die Museen oder Initiatoren mehr als bisher einer Fokussierung des begehrten Themas zuwenden. Sie lenken damit den Blick auf den Besitz der eigenen Sammlung, auf aktuelle Fragen der Forschung und fordern gleichzeitig das Interesse der Öffentlichkeit heraus. Die hier zu besprechenden Ausstellungen in Kassel bzw. Amsterdam und München nutzten im besten Sinne die Chance, ihre Besucher mit Problemen der Kunstwissenschaft zu konfrontieren. Die von den Staatlichen Museen Kassel und dem Museum het Rembrandthuis Amsterdam in Gemeinschaft mit dem Rembrandt Research Project veranstaltete Ausstellung verdankt ihre Konzeption dem langjährigen Leiter der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel, Bernhard Schnackenburg, und dem Leiter des Rembrandt Research Project, Amsterdam, Ernst van de Wetering.

Der inhaltlich wie drucktechnisch glänzend ausgestattete Katalog, der in einer deutschen und englischen Ausgabe erhältlich ist, bietet fünf Essays zur Einführung in die Problematik des Themas und umfaßt insgesamt 87 Gemälde, Zeichnungen und druckgraphische Blätter von oder nach Rembrandt oder von Künstlern seines Umkreises. Diese Werke sind in drei Abteilungen behandelt unter den Überschriften 'Der Anfänger', 'Früher Ruhm, frühe Nachfolge' und 'Köpfe in feiner und rauher Manier'.

Zunächst liefert ein Essay von Gerbrand Korevaar willkommene Informationen über die sozialen und künstlerischen Verhältnisse in 'Leiden zu Rembrandts Zeit'. Zwei Beiträge Van de Weterings, 'Rembrandts Anfänge – ein Versuch' und 'Die Abgrenzung von Rembrandts eigenhändigem Œuvre – ein unlösbares Problem' fesseln den Leser durch ihre Praxisnähe zur Arbeit des Rembrandt Research Project und spiegeln gleichzeitig die vielfach bestehenden Unsicherheiten, die von den Autoren keineswegs verkannt werden.



Abb. 1 Jacob Isaacs van Swanenburg, *Aeneas und die Sibylle in der Unterwelt*, um 1620 / 30, Danzig, Nationalmuseum (R. Petrajtis, Danzig)

»Gedankengänge wie diese deuten an, daß das so überaus sorgfältig bestellte Feld von Rembrandts Frühwerk, welches die beiden ersten, 1982 und 1986 erschienenen Bände des *Corpus of Rembrandt Paintings* angelegt hatten, bereits nach kurzer Zeit im Begriff ist, erneut umgepflügt zu werden« (S. 8). Schnackenburg verfolgt an speziellen Beispielen die unterschiedlichen Malweisen des Künstlers und beschreibt 'Die »rauhe Manier« des jungen Rembrandt', die er auf flämische Anregungen zurückführt. Dagmar Hirschfelder diskutiert das damit eng verbundene Problem 'Porträt oder Charakterkopf? Der Begriff »Tronie« und seine Bedeutung'.

Der Titel der Ausstellung trägt den Zusatz 'Rätsel um seine Anfänge'. Gibt es wirklich so viele Fragezeichen? Tatsächlich wissen wir über den jungen Rembrandt viel mehr als über die meisten der bedeutenden holländischen Meister. Es existieren nicht nur einige aufschlußreiche archivalische Daten, die im Anhang des Kataloges zusammengestellt sind, sondern vor allem auch die (ebenfalls abgedruckten) wichtigen Bemerkungen über Rembrandt und Jan Lievens, die in der um 1630 geschriebenen Autobiographie von Constantijn Huygens enthalten sind. Welcher Art sind also diese Rätsel? Die drei Künstler, denen Rembrandt seine Ausbildung und Emanzipation als Maler verdankt, sind biographisch fest umrissene Figuren und haben – jedenfalls in Bezug auf Rembrandt – ihren festen Platz in der holländischen Kunstgeschichte. Es ist wohl eher eine Frage der Bewertung, was diese

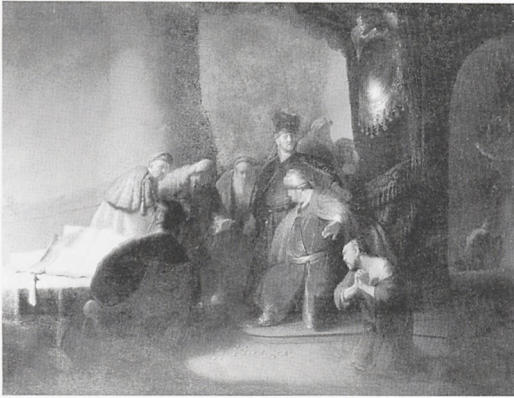


Abb. 2 Rembrandt, *Judas bringt die 30 Silberlinge zurück*, 1629, Privatbesitz (Rembrandt Research Project)

für den Anfänger bedeutet haben, und damit kommen zwangsläufig subjektive Entscheidungen ins Spiel. Man hat Jacob Isaacs van Swanenburg (1571-1638), seinem erstem Lehrer in Leiden, im allgemeinen wenig Beachtung geschenkt, obwohl Rembrandt ungefähr drei Jahre bei ihm in der Lehre war. Nicht nur der Umstand, daß nur wenige Bilder von Van Swanenburg bekannt sind, hat zu dem mangelnden Interesse an diesem beigetragen, sondern auch das *per se* vermutete Mißverhältnis zwischen einem der Großen der Malerei und einem lokalen Meister. Sein in den 20er Jahren geschaffenes Gemälde der 'Unterwelt mit Charon' aus dem Museum in Leiden vermittelte (in gereinigtem Zustand) als einziges in der Ausstellung eine Vorstellung seines noch manieristischen Stils (Kat. 1). Es ist verständlich, daß der zweite Lehrer Rembrandts, Pieter Lastman in Amsterdam, stets als sein eigentlicher Präzeptor angesehen wird, obwohl die Lehrzeit bei ihm (um 1624/25) nur kurz gewesen sein kann. Weil Rembrandts Interesse vor allem der Historienmalerei galt, war Lastman, der einen ausgeprägten Erzählstil pflegte, für ihn die erste Adresse. Schließlich hat auch das Wunderkind Lievens, der schon vor ihm (um 1617-19) bei Lastman eine Lehre absolviert hatte, in Rembrandts Jugend

eine wichtige Rolle gespielt, wie die engen künstlerischen Beziehungen zwischen beiden bezeugen. Daß es eine Phase gegeben hat, in welcher der ein Jahr jüngere Lievens den Anfänger Rembrandt das Malen lehrte, kann heute niemand mehr bestreiten, auch wenn diese Erkenntnis zu der herkömmlichen Vorstellung vom Aufbruch eines Genies wenig zu passen scheint.

Wir wissen nicht, warum Rembrandt (gewiß nach dem Willen seines Vaters) bei Van Swanenburg eintrat, um die Grundlagen des Malens zu erlernen, und nicht wie Lievens bei Joris van Schooten, der in Leiden hauptsächlich Schützenstücke malte. Es mag von Bedeutung gewesen sein, daß Van Swanenburg erst kurze Zeit zuvor (1615) von einem langen, immerhin 24 Jahre währenden Aufenthalt in Italien nach Leiden zurückgekehrt war, und daß in Holland die Kenntnis italienischer Kunst für einen auszubildenden Maler hoch eingeschätzt wurde. Van Swanenburg, der in Venedig, Rom und Neapel arbeitete, kann auch Elsheimer und Caravaggio, welche später für Rembrandts Kunst wichtig wurden, persönlich begegnet sein, und mag viele seiner Erfahrungen an den Schüler weitergegeben haben. Über seine Produktion in Italien ist fast nichts bekannt, aber es werden nicht nur Höllenszenen und Feuersbrünste gewesen sein, auf die er heute festgelegt wird. Diese galten aber gleichwohl als ein Kriterium malerischer Fähigkeit, denn in Karel van Manders Lehrgedicht wird an Hand von Beispielen ausführlich beschrieben »dat het const is, wel branden te schilderen«, das heißt, das sich bewegende Licht darzustellen. Van de Wetering betont, daß Rembrandt schon früh ein auffallendes Interesse an bedeutungsvoller Lichtführung zeigt. »Seine erstaunlich raschen Fortschritte auf diesem Gebiet lassen keinen anderen Schluß zu, als in der Wiedergabe überaus komplexer Beleuchtungssituationen eines der wichtigsten Anliegen seiner Kunst zu sehen. Rembrandts kurz nach seiner Lehrzeit bei Lastman erneut erwachtes Interesse an der

Wirkung des Lichts ist möglicherweise das wichtigste Ergebnis seiner Lehrzeit bei Van Swanenburg, auch wenn er sich bald darauf vornehmlich an den Caravaggisten orientierte« (S. 39). Mehr noch als die ausgestellte 'Unterwelt mit dem Kahn des Charon' (Kat. 1) beweist Van Swanenburgs thematisch verwandtes Gemälde in Danzig (*Abb. 1*) seine Fähigkeiten einer erstaunlichen Lichtregie, die er für seine Visionen phantastischer Räume einzusetzen versteht. Auch wenn seinem Schüler diese Inszenierung dramatischer Massenszenen fremd blieb, so konnten diese doch Rembrandts Interesse an der malerischen Wiedergabe von Licht, Luft und Raum vollauf befriedigen. Man möchte annehmen, daß Rembrandt die kleinfigurigen Nachtszenen seines Lehrers, die an Elsheimers »Paulus in Malta« oder den »Brand von Troja« erinnern, zur Nachahmung gereizt haben.

Die Wirkung Lastmans sieht Van de Wetering viel differenzierter, als das bisher geschehen ist. Im Unterschied zu anderen Autoren (wie Tümpel, Broos) bezweifelt er einen fortwährenden Einfluß des Meisters, und sogar, ob Rembrandt wirklich bei diesem in der Lehre war, zumal keine schriftlichen Quellen dazu existieren. »Es ist daher die Frage, ob Rembrandts Beziehung zu Lastman sich nicht eher durch Rivalität charakterisieren läßt, statt wie bisher angenommen durch Bewunderung« (S. 48). Rembrandt muß die Begegnung mit den Bildern des Amsterdamer Meisters als eine Herausforderung empfunden haben, vielleicht auch durch das frühe Lob seiner Entdecker, die seinen Ehrgeiz angestachelt haben. Sein Gemälde 'Der reuige Judas bringt die 30 Silberlinge zurück' (Kat. 33), das bisher kaum in einer Ausstellung zu sehen war (*Abb. 2*), gibt zu erkennen, daß ihm damit 1629 ein erster bedeutender Beitrag zur Historienmalerei gelungen war. Es war jenes Bild, das Huygens bei dem jungen Maler in Leiden bewunderte und zu der Bemerkung veranlaßte, dieser hätte alle Gaben, um zu den größten Künstlern aufzusteigen. Tatsächlich stellen die Drama-

tisierung des seltenen Stoffes und die realistische Auffassung der handelnden Personen alles in den Schatten, was Lastman zu bieten vermochte. Rembrandt hat sich die Arbeit nicht leicht gemacht, und – wie einige Zeichnungen (eine in der Ausstellung Kat. 34) und auch Röntgen-Aufnahmen zeigen – während des Malvorganges zahllose Änderungen vorgenommen, welche auch mit bloßem Auge unschwer erkennbar sind.

Jan Lievens' Ehrgeiz war von Anbeginn auf die große Form gerichtet, wie schon Huygens beobachtete (»Sein jugendlicher Geist hat nur das Erhabene und Großartige im Sinn«). Auch nach dem Abschluß seiner Lehrzeit bei Lastman hat er an seinem Ziel der großfigurigen Malerei festgehalten und ist auf diesem Gebiet Rembrandt zweifellos vorangegangen. Seine 'Tricktrackspieler' aus Privatbesitz (Kat. 8), nach Qualität und Zustand ein entbehrliches Exponat, verraten Berührungen mit Haarlem und Frans Hals. Lievens' erstes, um 1625 geschaffenes Hauptwerk 'Das Mahl der Esther' in Raleigh, North Carolina, das (nicht von ungefähr) noch vor 25 Jahren als ein wichtiges Frühwerk Rembrandts galt, fehlte leider in der Ausstellung. In dem (nach Schnackenburg) wenig späteren 'Pilatus wäscht seine Hände in Unschuld' in Leiden (Kat. 24) übernimmt Lievens Anregungen aus einem Bild gleichen Themas von Hendrick Terbrugghen in Lublin, zeigt aber in der Malweise keine Beziehung zu dem Utrechter Meister, sondern eher eine flämische pastose Manier, die stellenweise an Rubens erinnert. Lievens' Gemälde 'Isaak und Esau' ist nur durch eine Radierung Jan van Vliets überliefert (Kat. 25). Es war – wie sich aus der Darstellung von Esaus Waffen ergibt – im Gegensinne komponiert und dürfte wegen seiner engen Beziehung zu Rembrandts 'Tobias und Anna' (Kat. 28) von diesem als Anregung benutzt sein.

In Leiden gab es nach den Berichten von Huygens und Orlers mehrere Kunstliebhaber, welche die Fortschritte des jungen Malerduos genau verfolgten. Zu ihnen gehörte der

gelehrte Peter Scriverius, der sich von Frans Hals porträtieren ließ und später Werke von Rembrandt erwarb, und ebenso Theodor Schrevelius (auch er durch ein Bildnis von Frans Hals bekannt), welcher Rektor der Lateinschule war, an der Rembrandt und ein Bruder von Jan Lievens Unterricht erhielten. Schrevelius besaß in Leiden eine stattliche Kunstsammlung, zu der auch ein Gemälde von Rubens, eine 'Judith mit dem Kopf des Holofernes', gehörte. Der kunstliebende Utrechter Advokat Arnold Buchelius, der Rembrandt ebenfalls kannte, hat 1621 das Rubens-Bild im Hause des Schrevelius bewundert und in seinem Tagebuch notiert. Man kann fast mit Sicherheit davon ausgehen, daß auch Rembrandt und Lievens dieses Bild sorgfältig studiert haben, das wahrscheinlich für sie zu den ersten Eindrücken eines Werks des großen flämischen Meisters gehörte. Es ist merkwürdig, daß von dieser naheliegenden Erfahrung in einer den Anfängen Rembrandts gewidmeten Ausstellung mit keinem Wort die Rede ist, und auch sonst wird Rubens' Wirkung eher marginal behandelt, obwohl dieser 1627 im benachbarten Utrecht zu Gast war und bei holländischen Künstlern einiges Aufsehen erregte. Schon G. J. Hoogewerff und J. Q. Van Regteren Altena, welche 1928 die Aufzeichnungen (*Res Pictoriae*) von Buchelius publizierten, vermuteten, daß das bei Schrevelius bezeugte Judith-Bild von Rubens mit jenem der Braunschweiger Galerie identisch sei. Daß Rembrandt dieses Gemälde kannte, scheint sich inzwischen bestätigt zu haben. Er hat ein ganz ähnliches, später verworfenes Judith-Bild geschaffen, das bei einer Röntgen-Untersuchung unter seinem um 1635 entstandenen Porträt 'Saskia als Flora' in der National Gallery London zum Vorschein kam (vgl. C. Brown, *Art in the Making: Rembrandt*, London 1988, S. 58 ff.; R. Klessmann, *Kunstchronik* 45, 1992, S. 449f.). Rembrandts Auseinandersetzung mit Rubens tritt in seinen Historienbildern, die um die Mitte der 30er Jahre in Amsterdam entstanden sind, deutlich hervor. Sollte er nicht auch schon in Leiden,

ebenso wie Lievens, von diesem Vorbild angezogen worden sein? Sein 1627 datiertes Gemälde 'David übergibt Goliaths Haupt dem König Saul' in Basel, das in der Ausstellung leider nicht gezeigt werden konnte, erinnert zwar an Kompositionen von Lastman, verrät aber mehr noch eine Berührung mit Rubens. Kann vielleicht auch die ungewöhnlich spontane Pinselführung auf eine Begegnung mit Ölskizzen von Rubens zurückgeführt werden? Kennzeichnend für Rembrandts Anfänge in Leiden erweist sich, wie Van de Wetering hervorhebt, sein neuer Umgang mit dem Licht und der Sichtbarmachung der Luft innerhalb des Raumes, womit er sich erkennbar absetzt von der Auffassung Lastmans. Seine künstlerisch unerfreuliche Serie der Fünf Sinne (Kat. 9-11), die der 1626 datierten 'Vertreibung der Wechsler' in Moskau (Kat. 12) offenbar vorausgeht, läßt bereits dieses Bemühen erkennen. Da die Fünf-Sinne-Bilder den Arbeiten von Lievens sehr nahe stehen, könnten sie schon vor Rembrandts Abreise nach Amsterdam zu Lastman entstanden sein. Trotz der derben, karikierenden Formen ist es vorstellbar, die Schilderung der 'Operation' mit der von rechts herangetragen Kerze (Kat. 10) auf den Eindruck von Rubens' Nachtszene mit Judith zurückzuführen (Abb. 3). Das starke caravaggeske Element des Braunschweiger Bildes hat in Rembrandts frühen Bildern seine Spuren hinterlassen. Diese weisen unter maltechnischem Aspekt eher auf eine flämische Quelle als auf die viel glattere Manier der Utrechter Caravaggio-Nachfolger. Erstaunlich bleibt der bedeutende Schritt seiner Bilder des Jahres 1626 ('Christus vertreibt die Geldwechsler', Moskau; 'Tobias und Anna', Amsterdam; 'Musizierende Gesellschaft', Amsterdam, Kat. 12, 22, 28), mit denen Rembrandt frühere Schwächen hinter sich läßt und eine differenzierte Behandlung der Emotionen und eine neue Freiheit im Umgang mit der Farbe erreicht.

Bei der engen Zusammenarbeit von Rembrandt und Lievens in einem offenbar gemeinsam genutzten Atelier scheinen maltechnische



Abb. 3 Rembrandt, *Die Operation* (Das Gefühl), um 1624 / 25, Privatbesitz (Christie's images, ltd. 2000)

Experimente eine besondere Rolle gespielt zu haben. Daß Lievens dabei den Ton angab, nämlich »in den angemischten Farben, Firnissen und Ölen Wunderliches zu suchen«, kann man schon – wie Van de Wetering bemerkt – dem Maleretraktat Samuel van Hoogstratens von 1678 entnehmen. Rembrandts Frühwerk in der Nachfolge Lastmans wurde bisher einer Art Feinmalerei zugeordnet, welche scheinbar in der minuziösen Arbeitsweise seines Schülers Gerard Dou eine Fortsetzung fand. »Wenn man aber das Ideal der Feinmalerei, das Verbergen der handwerklichen Pinselarbeit, als Maßstab nimmt, ist Rembrandt nur ausnahmsweise ein Feinmaler gewesen« (Schnackenburg). Die Ausstellung bestätigt, daß sich der junge Rembrandt experimentell auch einer 'rauen Manier' bediente, für welche er in der Regel Einzelfiguren und ein kleines Format wählte (Kat. 79, 80). Der Begriff der 'rauen Manier' wurde schon im Holland des 17. Jh.s verwendet. Da

die Mimik und Beleuchtung der Köpfe auffallend wechseln, sind die Grenzen zur Tronie fließend (vgl. S. 82f.), es bleibt also nicht allein ein Problem der individuellen Malweise, sondern der Gattung. Schnackenburg widmet der Entstehung der 'rauen Manier' in Venedig (Tintoretto, Bassano) und ihrem kunsttheoretischen Hintergrund eine ausgezeichnete Beschreibung, erklärt überzeugend ihre Bedeutung für die Entwicklung des Malers (S. 94f.) und verschweigt nicht, welches Ziel er vor Augen hat. Schnackenburg ist es (mit Unterstützung Van de Weterings) gelungen, das Gemälde eines Greises mit goldener Kette in der Kasseler Gemäldegalerie (Kat. 81), das 1986 vom Rembrandt Research Project mit Bezug auf seinen pastosen Malstil als 'nicht authentisch' deklassiert worden war, als ein originales Werk des Meisters von 1632 zu rehabilitieren. Sein Einsatz hat sich gelohnt. Der Vorgang, der ein wenig an einen Musterprozeß erinnert, fordert die Rembrandt-Kritik aufs neue heraus. Die Revision tut der bewundernswerten Leistung des Rembrandt Research Project, das vor über drei Jahrzehnten seine Arbeit aufnahm, keinen Abbruch, sondern bestätigt nur, daß die damals von einem Forschungsteam geschaffene konzeptuelle Basis vom Wandel der Zeit und dem Fluß der Forschung nicht unberührt bleiben konnte. Es bleibt eine Frage, wer oder wessen Werke dem Malerduo in Leiden den Anstoß gegeben haben, die 'rauhe Manier' zu erproben, und diese bewußt der Feinmalerei entgegensetzen. Frühe Werke von Frans Hals, wie die um 1615-20 entstandenen 'Fastnachtszecher' in New York, geben in ihrer freien Manier die Richtung an, die Rembrandt und Lievens wahrscheinlich einschlagen wollten. Auf Gemälde des Haarlemer Meisters wurde in der Ausstellung aber leider verzichtet, vielmehr war es ein erklärtes Ziel, die Wirkung flämischer Kopfstudien, wie sie vor allem von Van Dyck und Jordaens bekannt sind, auf die beiden Maler zu demonstrieren. Die ausgewählte Studie Van Dycks (Kat. 69), um 1616 auf

Papier gemalt, gehört zu einer Serie fünf gleichartiger, später auf Holztafeln montierter Blätter in der Münchner Pinakothek, die Justus Müller Hofstede 1987 zuerst als solche erkannte und publizierte (Abb. 4). Als Modell diente ein einfacher Mann mit derben Gesichtszügen und geschlossenen Augen (wohl eher ein Blinder und nicht ein Sinnender wie behauptet), dargestellt mit ungeschönten Realismus. Die spontane Pinselführung und die reliefhaft aufgetragene Farbpaste wirken zunächst »schockierend roh«, bezeugen aber gleichzeitig die Entschlossenheit des 17-jährigen Van Dyck, einen neuen realistischen Weg zu gehen und sich von Rubens zu lösen. Einen gleichen Schritt vollzog Jacob Jordaens, der seit etwa 1620 und offenbar angeregt von Van Dyck ähnliche Kopfstudien malte, für welche der aufblickende alte Mann aus Douai (nach dem Modell des bei der Antwerpener Lukasgilde beschäftigten Abraham Graphaeus) einen eindrucksvollen Beleg lieferte (Kat. 70). Der Farbauftrag des pittoresken Greisenkopfes mit seinem langen, von Falten zerfurchten Hals hat in seiner Rohheit der Formen etwas Provozierendes. Die hier genannten Studien, für die im Werk der beiden Flamen noch mehr Beispiele zu finden sind, weisen auf die Entstehung einer einfigurigen, oft auch als Tronie verwendeten Bildgattung in Antwerpen, welche die ausdrucksstarke Schilderung eines Individuums (auf ein Brustbild konzentriert) anstrebt und dabei einen spontanen, derben Farbauftrag bewußt zur Schau stellt. Es ist möglich, daß Van Dycks Lehrer Hendrick van Balen diesen Typus in Venedig aufnahm und in Antwerpen erprobte. Die Vermutung, daß die 'rauhe Manier' des jungen Rembrandt von flämischen Werken dieser Art inspiriert wurde, liegt nahe. Die formale Verwandtschaft der Arbeitsweise ist nicht zu bestreiten, doch bleiben viele Fragen offen, und gewiß auch Zweifel, weil die maltechnischen Fähigkeiten Rembrandts vor 1626 auffallend schwach sind. Als Vermittler der denkbaren von Van Dyck und Jordaens gebotenen

Vorbilder – wie immer man sich diesen Weg vorzustellen hat – kommt vor allem Lievens in Betracht, der schon durch seine Herkunft enge Beziehungen zu Flandern hatte und auch als Experimentator Rembrandt voranging. Schnakenburg hält sogar für möglich, daß Lievens während des Aufenthalts Rembrandts in Amsterdam »die Pause des gemeinsamen Schaffens zur Weiterbildung außerhalb Leidens nutzte«, um die Kunstszene in Antwerpen zu studieren. Es ist ein Verdienst der anspruchsvollen Ausstellung, die 'rauhe Manier' als eine der stilistischen Möglichkeiten des jungen Malers überzeugend vor Augen geführt zu haben. Wenn denn »Rätsel um seine Anfänge« bestehen, so möchte man diese am ehesten in dem überraschenden Wechsel von einer durchaus unprofessionellen Maltechnik zu den bewundernswerten Werken ab 1626 erkennen.

Die zweite hier zu würdigende Ausstellung *Rembrandt auf Papier – Werk und Wirkung*, die von der Staatlichen Graphischen Sammlung München veranstaltet wurde (mit einer anschließenden Station im Rembrandthuis Amsterdam unter dem Titel *Rembrandt and his Followers – Drawings from Munich*), ist insofern der Ausstellung in Kassel und Amsterdam vergleichbar, als ihre Konzeption wie bei dieser aus Fragestellungen der eigenen Sammlung hervorgegangen ist. Rembrandts Name war schon früh mit dem Münchner Kunstbesitz verbunden, besaß doch das Kabinett des Kurfürsten Carl Theodor 1781 – wie man glaubte – eine der größten Sammlungen von Zeichnungen des Meisters überhaupt. Von den damals aufgeführten 373 Blättern können nach über zweihundert Jahren kunsthistorischer Forschung heute allenfalls 5 % als eigenhändig gelten. Gewiß ein gravierender Wertverlust und für Laien ein schwer nachvollziehbares Resultat, aber hat der Münchner Bestand deshalb an Interesse verloren? Die Ausstellung bewies das Gegenteil. Die große Zahl der in Rembrandts Werkstatt oder von seinen Schülern und Nachahmern geschaffenen



Abb. 4 Anton van Dyck, *Studie eines sinnenden Mannes*, um 1616, München, Alte Pinakothek (BStGS München)

nen Zeichnungen, meistens als Studien entstanden, wurde didaktisch überzeugend in ihrer Beziehung zu den Ideen des Meisters gezeigt, und selbst den schwachen Arbeiten des 18. Jh.s wuchs dadurch ein neuer Wert zu. Der vorzüglich gearbeitete, deutsch-englische Katalog von Thea Vignau-Wilberg, der auch die Konzeption der Ausstellung zu danken ist, bietet zunächst eine Einführung in die historischen Voraussetzungen für das Stoffgebiet ('Die Staatliche Graphische Sammlung und der Rembrandt-Komplex', sowie 'Rembrandt auf Papier: die Wertung seiner Werke im 18. Jh.'). Ergänzend dazu behandelt Peter Schatborn 'Material und Technik der Zeichnungen Rembrandts', mit wichtigen Beobachtungen für den Zusammenhang mit der Arbeitsweise des Malers. Zur Herkunft der Papiere der Münchner Blätter sind dem Kata-

log im Anhang Abbildungen ihrer Wasserzeichen beigegeben. Der Münchner Rembrandt-Komplex, der zum ältesten Bestand der Sammlung gehört und im wesentlichen auf die 50er Jahre des 18. Jh.s zurückgeführt werden kann, hat die Forschung immer wieder beschäftigt. Für Diskussionen sorgten vor allem die bei manchen Blättern erkennbaren Eingriffe und Korrekturen, »Verbesserungen«, die eine zweite Hand nahelegten und der alleinigen Autorschaft des Malers widersprachen, ja sogar zu dem Verdacht von Fälschungen führten. Einen Durchbruch in dieser Frage brachten die 1986 publizierten Untersuchungen von Andreas Burmester und Konrad Renger (Neue Ansätze zur technischen Erforschung von Handzeichnungen, *Maltechnik Restauro* 92, 1986, S. 9-34), die mit Hilfe der Reflexionsspektroskopie und Infrarotreflektographie unterschiedliche Zeichenmittel auf Blättern des Rembrandt-Komplexes nachweisen konnten, und damit eine klare Abgrenzung zwischen Original und nachträglichen Ergänzungen erreichten. Auch die Signaturen, die sonst auf Rembrandts Zeichnungen kaum vorkommen, erwiesen sich (mit einer Ausnahme) als spätere Zutaten. Nach Ansicht der Autoren handelt es sich in diesen Fällen um »ergänzende Verfälschungen«, die möglicherweise im Hinblick auf den Verkauf an den Kurfürsten vorgenommen wurden.

Der Katalog der ausgestellten Werke umfaßt insgesamt 90 Zeichnungen und Radierungen, zu denen auch einige Leihgaben von auswärtigen Museen gehören (Amsterdam, Dresden, Groningen, New York). In dem Wunsch, »Rembrandts eigener Ordnung zur Aufbewahrung seiner Blätter« zu folgen, sind diese nach Themen gegliedert, denen jeweils eine Einführung vorangestellt ist. Die erste Abteilung 'Der Maler in seiner Werkstatt', mit der Einbeziehung von Familienszenen ziemlich weit gefaßt, bietet eine Vorstellung von der engen Zusammenarbeit der Schüler im Atelier des Meisters und der lehrhaften Funktion der

Modelle. Studien nach einem entkleideten Jüngling (Kat. 8, 10) und von einer sitzenden nackten Frau (Kat. 12) zeigen einerseits das gemeinsame Element der zeichnerischen Schulung und andererseits die vorbildhafte Rolle der Zeichnungen und Radierungen des Meisters (Kat. 6, 11). Die Schülerarbeiten lassen sich nur selten mit einem festen Namen verbinden (Samuel van Hoogstraten, Johannes Raven d. J., Arent de Gelder). Nach den erhaltenen Aktstudien Rembrandts und seiner Schüler vermutet Vignau-Wilberg, dieser habe erst ab etwa 1646 das Aktzeichnen in seiner Werkstatt eingeführt (S. 49), doch ist es unzweifelhaft, daß seinen frühen Radierungen und manchen seiner Gemälde der 30er Jahre sehr genaue Aktstudien vorausgegangen sein müssen (vgl. 'Das Bad der Diana', Schloß Anholt), die offenbar verloren sind. Rembrandts Streben nach realistischer Darstellung von Geschehnissen aus dem Leben, Gewalttaten nicht ausgenommen, kommt auch im Zusammenwirken mit seinen Schülern zum Vorschein, wie in der Ausstellung an vielen Beispielen demonstriert wurde. Seine Zeichnung der 'Männer, einen Ochsen schlachtend' (Kat. 31) mit der weit ausholenden Bewegung des Schlagenden konnte auch als Lehrstück für Enthauptungsszenen Verwendung finden (Kat. 32). Die Hinrichtung der 18jährigen Dienstmagd Elsje Christiaens nahm Rembrandt 1664 zum Anlaß, vermutlich mit einigen Schülern zum Galgenfeld vor Amsterdam zu gehen, um das aufgehängte Opfer zu zeichnen (Kat. 34). Der Standpunkt der Schüler ist an den abweichenden Blickwinkeln der Blätter deutlich erkennbar (Kat. 35).

Der Alltag bot dem Maler auch weniger dunkle Seiten, aber es ist unwahrscheinlich, daß Rembrandt – wie man meinte – die lustige Gesellschaft, die im Pferdewagen über eine Brücke fährt, nach dem Leben gezeichnet hat (Kat. 26). Vignau-Wilberg verweist auf Jacob Cats, der dem alten Brauch, nach dem man auf einer Wagenfahrt beim Überqueren einer Brücke seine Liebste küssen durfte, ein

Emblem widmete, das Adriaen van de Venne illustrierte (*Spiegel van de Voorleden en Tegenwoordigen Tijd*, 1632). Abgesehen vom Thema hat die Zeichnung Rembrandts, die 1636 datiert wird, wenig mit Van de Vennes Illustration zu tun. Rembrandt wird den Brauch, der in den 40er Jahren auch von seinem Leidener Stadtgenossen Jan van Goyen gemalt wurde (München, Alte Pinakothek, Nr. 12236) schon vor dem Erscheinen des Volksbuches von Cats gekannt haben. Seine Schilderung der Wagenfahrt ist ähnlich gesehen wie die Van Goyens. Seine überaus freie, in schwarzer Kreide angelegte Zeichnung, die vielleicht für ein *album amicorum* bestimmt war, spiegelt in der Technik eine gewisse Heiterkeit der Szene, für welche dem Maler das Mittel besonders geeignet erscheinen mochte. Ist es Zufall, daß der lockere Zeichenstil des Blattes an Van Goyen erinnert?

Zum Münchner Rembrandt-Bestand gehören auch drei eigenhändige Kompositionsentwürfe (Kat. 37, 49, 58), von denen jener für die 'Verschwörung des Claudius Civilis' in Stockholm (mit Feder in Braun und laviert) der bekannteste ist. Seine Funktion im Schaffensprozeß des um 1662 vollendeten Gemäldes – sei es als *prima idea* oder Entwurfskorrektur – wurde lange Zeit kontrovers diskutiert. Es darf heute als sicher gelten, daß Rembrandt das Blatt zeichnete, um Veränderungen zu erproben, welche freilich – wie bekannt – die Zurückweisung des Bildes durch den Auftraggeber nicht verhindert haben.

Eine mit Feder und Pinsel in Braun und Grau ausgeführte Zeichnung, die die Darstellung im Tempel und Beschneidung Christi wiedergibt (Kat. 58), steht im Zusammenhang mit einem verlorenen Gemälde Rembrandts, das zu dem für den Statthalter Frederik Hendrik geschaffenen Passionszyklus in München gehörte und in einer Rechnung von 1646 erwähnt wird. Von dem verlorenen Werk existiert nur eine, heute in Braunschweig bewahrte Gemäldekopie, die ein unbekannter Rembrandt-Schüler ausgeführt hat, sowie eine Eeckhout

zugeschriebene Nachzeichnung in Brüssel. Daß es sich bei dem Münchner Blatt (im Katalog mit Fragezeichen versehen) um einen eigenhändigen Entwurf Rembrandts handelt, wie sich auch aus den Abweichungen von der Ausführung ergibt, hat Vignau-Wilberg überzeugend dargelegt.

Das erste Historienbild, mit dem der junge Rembrandt bei den Kunstkennern Aufsehen erregte, war seine 1629 datierte Schilderung des reuigen Judas, der die Silberlinge zurückbringt (*Abb. 2*). Obwohl der Maler viele Änderungen vornahm, hat sich nur eine Entwurfszeichnung in Londoner Privatbesitz erhalten, die man gern in der Ausstellung gesehen hätte. Gewiß bewahrte er weitere Studien in den Mappen seines Ateliers. Eine verlorene, mit Feder und Pinsel ausgeführte Entwurfsvariante, die gegenüber der Ausführung starke Abweichungen aufweist, diente noch Jahrzehnte später einem Schüler oder Kopisten als Vorlage (Kat. 47). Rembrandts Bildentwürfe konnten auch ganz anders aussehen, wie seine aufgeregte wilde, in schwarzer Kreide angelegte Studie für eine 'Taufe des Kämmerers' zeigt, die um 1635 für ein nicht ausgeführtes Gemälde oder eine Radierung bestimmt war (Kat. 49). Rembrandt hat sich mehrfach und schon in der Leidener Zeit mit diesem Thema beschäftigt. Seine Darstellungen haben im 18. Jh. Nachahmer angeregt, in der Manier von Rembrandt zu arbeiten, wobei auch eine

fälscherische Absicht angenommen werden muß (Kat. 52, 53).

Die Ausstellung ruft in Erinnerung, daß der Anspruch auf Forschung nicht unzeitgemäß ist. Es verdient Anerkennung, nicht nur 25 Werke des genialen Zeichners gezeigt zu haben, sondern auch ihre Wirkung innerhalb des von Rembrandt für seine Schüler geschaffenen didaktischen Umfelds, und damit dem Besucher die schwierigen Fragen dieses Stoffgebiets vor Augen zu führen, wie sie sich aus dem Blickwinkel der Münchner Sammlung darstellen. Dadurch war die Einbeziehung von Rembrandt-Apokryphen, Kopien und Nachahmungen notwendig, Unterschiede in der Qualität der ausgestellten Blätter wurden in Kauf genommen. Diesem mutigen Schritt wird ein gewissenhafter Katalog gerecht, der für den Münchner Rembrandt-Bestand, dreißig Jahre nach dem von Wolfgang Wegner publizierten Katalog der niederländischen Zeichnungen, eine neue wissenschaftliche Basis geschaffen hat.

Rüdiger Klessmann

Richelieu – Kunst, Macht und Politik 1585-1642

Montréal, Musée des Beaux-Arts, 18. September 2002 – 5. Januar 2003; Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 1. Februar – 21. April 2003. Katalog in englischer, französischer und deutscher Sprache, 421 S.

Noch heute ist etwas von der einstigen Allgegenwart des Armand Jean du Plessis, Duc de Richelieu, für diejenigen spürbar, die den Site Richelieu der Bibliothèque Nationale de France besuchen, und die Verteidigung der Dissertationen an der Sorbonne findet wie ehemals unter seinen Augen statt. Daß eine Ausstellung zu diesem Schöpfer des absolutistischen Staates nicht in Paris stattfand, sondern in Montréal (wo sie konzipiert wurde) und Köln, war Zufall, auch wenn es Gedankenbrücken gibt: in Köln Exil und Tod der Königinmutter Maria de' Medici und die Vereinnahmung ihrer Kunstsammlung durch Richelieu, in Kanada Richelieus Kolonialpolitik.

Eine Ausstellung über einen so komplexen und historisch bedeutenden Charakter auf der Grundlage historischen Quellenmaterials wäre bereits anspruchsvoll genug. Ist den historischen Fakten einigermaßen mit Dokumenten beizukommen, so nähert sich die Hochkunst subtiler dem »Charakter« oder »Kern« einer Persönlichkeit etwa im Portrait, wie fragwürdig auch immer psychologisierende Interpretationen sind. Die Ausstellung versuchte beides: Sie zeigte in Teilen die historisch politische Sonderrolle Richelieus und zeichnete die Vorstellungen nach, die der Kardinal von sich und die Nachwelt von ihm zu vermitteln versuchten. Mehr noch: Ihr Titel