

Marlier hat der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß seine Zusammenstellung die Produktion Benson's weniger einförmig erscheinen läßt, als sie den meisten gilt. Er findet, daß sein Held auf der Höhe der Aufgaben war, die seine Zeitgenossen ihm stellten, und er zitiert den Marques de Lozoya (Juan de Contreras), der Benson unter anderem einen „admirable dessinateur“ nannte. Das geht denn doch wohl zu weit.

Marlier leugnet die Schwächen Benson's nicht – S. 136 spricht er selbst von der unleugbaren Langeweile desselben –, aber er schätzt seine Vorzüge zugleich höher als es gemeinhin geschehen ist. Ohne diese Einstellung hätte er seine Aufgabe schwerlich mit solcher Gründlichkeit und Kritik durchgeführt, aber das Lob, das Benson gespendet wird, klingt in seinem und Lozoya's Munde etwas konventionell und matt. Ein nicht geringer Teil der Bilder ist Nachbildung älterer Werke. Benson gleicht darin David, doch ist dieser sogar bei der Übernahme fremder Kompositionen origineller und warmherziger; koloristisch enthalten sie zuweilen Überraschendes. Benson's Kunst ist reichlich monoton und starr. In ihrer hieratischen Strenge entsprach sie dem spanischen Geschmack, und es ist verständlich, daß die umfangreichsten Aufträge von der iberischen Halbinsel kamen. Aber in dem Nordländer Kempener (Campana) und in Luis de Morales besaßen die Spanier Persönlichkeiten von anderem Format, und in Brügge selbst wirkte neben und nach David der erfindungsreiche, charmante Provost, mit dem sich Benson nicht messen kann.

Ein kleines Malheur, immerhin aber doch bezeichnend für das Ganze, ist dem Verfasser mit der Darstellung der Eva (Privatbesitz) unterlaufen, der einzigen farbigen Wiedergabe des Buches, die gleich zweimal, groß und als Ausschnitt auf dem Umschlag, in ganzer Figur als Titelbild wiedergegeben ist. Marlier's Schätzung läßt ihn Namen wie Leonardo, Raffael und Memling zitieren, mit dem Ergebnis, daß die Vorlage doch unbekannt sei und mithin das gefällige Stück eine Art Paradigma der Kunst Bensons sei. Das ist es auch, aber eben doch in dem Sinne einer geschmackvollen Nachahmung. Das gerühmte Werk ist nach der Eva in Dürer's Stich von 1504, was Marlier entgangen ist.

Das Buch enthält Wiedergaben der meisten Werke Benson's. Es ist auch hierdurch als Nachschlagewerk über den Maler unentbehrlich.

Friedrich Winkler

WILLI DROST, *Adam Elsheimer als Zeichner*. – Goudts Nachahmungen und Elsheimers Weiterleben bei Rembrandt. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1957. 220 Seiten mit 242 Abbildungen. DM 33. –

Adam Elsheimer begann seinen Weg in seiner Vaterstadt Frankfurt a. M., wo er Einflüsse niederländischer Meister der sog. Frankenthaler Schule erfuhr, lernte dann bei Rottenhammer in Venedig, bis er in Rom zu seiner eigentlichen Form fand. Inwieweit sich diese Stationen seines Werdeganges in seinem zeichnerischen Werk widerspiegeln, ist bisher noch nicht eigentlich untersucht worden.

In Rom hat Elsheimer zu seinen Lebzeiten und weit darüber hinaus eine große Wirkung ausgeübt, insbesondere auf eine ganze Reihe von niederländischen Künstlern (vgl. dazu für die Zeichnung Kurt Bauch über Jan Pynas, Oud Holland 1935;

Jacob Pynas, ebenda 1937, S. 242; J. G. v. Gelder, Jan van de Velde, 1933, bes. S. 74–76). Besonders eng und zur eigentlichen Schülerschaft wurde dieses Verhältnis bei Hendrick Goudt, der Elsheimer beträchtlich überlebte. Ein Großteil der Zeichnungen beider Künstler wird in dem Skizzenbuch im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. aufbewahrt, dessen Aufteilung auf Elsheimer und Goudt immer wieder zur Debatte steht. Heinrich Weizsäcker hat nach seiner Veröffentlichung des Skizzenbuches (1923) in seinem Werk über Elsheimer (Berlin 1936, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft) durch Gegenüberstellung der von ihm Goudt zugeschriebenen Zeichnungen mit Graphik von Goltzius, Spranger, Saenredam, J. de Gheyn und Chr. von Sichem recht einleuchtend einen konkreten Ausgangspunkt für deren stilistische und herkunftsmäßige Beurteilung zu gewinnen verstanden: Goudt erweist sich damit im Gegensatz zu Elsheimer als ein aus niederländischen Traditionen kommender, stets anlehnungsbedürftiger Künstler (Weizsäcker S. 281, 283; Goudt geht gerade auf den „archaisierenden“ Goltzius zurück). Weizsäcker schrieb daher 1936 einen erheblichen Teil der von ihm 1923 zunächst für Elsheimer in Anspruch genommenen Zeichnungen aus Gründen der Qualität Goudt zu, worin er von seinen Rezensenten Dodgson und Friedländer unterstützt wurde.

Es war notwendig, diese Bemerkungen der Besprechung des Buches von Drost vorzuschicken, da D. diesen Weg der Untersuchung nicht gewählt hat und von dieser Situation der Forschung aus nicht weitergegangen ist. Dagegen ist an seiner Untersuchungsweise neuartig im Bereich der Elsheimer-Forschung, daß er die Zeichnungen unter dem Gesichtspunkt des Werkstattproblems betrachtet, wie es bisher zum Teil in der Rembrandtforschung getan worden ist. Dazu erhofft er sich von einer bis ins Mikroskopisch-Naturwissenschaftliche gehenden Untersuchung der Struktur des einzelnen Blattes „der Kunstgeschichte das Interesse, das sie als erste Wissenschaft zu verlieren im Begriff steht“ (S. 13 unten) zurückzugewinnen. Nun kennen wir von Rembrandt, z. B. innerhalb des so problematischen Bestandes der Münchner Handzeichnungen, echte Zeichnungen, Zeichnungen, die von fremder Hand ergänzt wurden, und solche, die gänzlich Kopien sind (vgl. dazu den Katalog der Münchner Rembrandt-Ausstellung 1957 und die Besprechung von E. Trautscholdt in Kunstchronik 1957, S. 160 f.). Im Falle von Elsheimer und Goudt liegt dagegen die Situation insofern viel ungünstiger, als ein fundierter, gesicherter Bestand an Elsheimer-Zeichnungen kaum vorliegt, vielmehr jede Zuschreibung erst einer möglichst soliden Begründung bedarf. Ohne eine Überprüfung von Fall zu Fall vor dem Original vorzunehmen, kann hier nicht entschieden werden, inwieweit man D. in seiner Annahme von Ergänzung von Elsheimer-Zeichnungen durch Goudt, ja manchmal von gemeinsamer Arbeit – die auch über das in vergleichbaren Fällen bei Rembrandt Gewohnte weit hinausgehen würde – wird folgen können. (Auch noch so detaillierte Photos, wie sie z. T. beigegeben wurden, dürfen das Studium der Originale nicht ersetzen). Es ist auch die Frage, wie weit D. das Verhältnis von Goudt zu Elsheimer überspitzend dramatisiert, wenn er (z. B. S. 119/120) von dem „Wachsen des schizophrenen Zuges“ bei Goudt in seinem Verhältnis zu Elsheimer spricht.

Auch in den Fällen, in denen D. Zeichnungen, die Weizsäcker an Goudt gegeben hatte, nun Elsheimer zurückgibt, wird vielleicht erst weitere Forschung eine definitive Klärung erzielen. An den Gemäldezuschreibungen Weizsäckers und seinen eigenen in der Elsheimer-Monographie von 1933 nimmt D. (S. 148, S. 214 Anm. 51) eine Kritik vor, der u. a. auch die Münchner und die Hamburger Fassung der Johannespredigt, zwei bisherige Stützen des Frühwerkes, zum Opfer fallen. Ebenso übt D. an einer Reihe seiner Zeichnungszuschreibungen von 1933 Selbstkritik. Seine heutige Beurteilung der Elsheimer-Zeichnungen findet sich nach der vorausgehenden eingehenden Besprechung des Frankfurter Skizzenbandes und seiner Probleme in einem weiteren Hauptteil „Elsheimer in den europäischen Sammlungen“. Es wären an veröffentlichten Zeichnungen u. a. hier noch zu berücksichtigen gewesen: die Blätter in der ehem. Sammlung Fenwick, jetzt London, Brit. Museum; die beiden Zeichnungen des Ashmolean Museums in Oxford (Katalog von Parker), sowie schließlich auch die des Fogg Museums, Cambridge/Mass. (Katalog von A. Mongan und P. Sachs).

Schwer einzusehen ist, warum die kürzlich von Berlin erworbene Campagna-Landschaft (S. 126) ebenso wie die übrigen Berliner und Londoner Blätter in Gouache-Technik nicht von Elsheimer sein sollen, etwa in Hinblick auf die Rückseite des Berliner Blattes (vgl. dazu H. Möhle in den Berichten der Berliner Museen 1957, S. 11 f.). Es wird darauf zurückzukommen sein. Sollte man bei einem Blatt wie dem Wiener D 514 (nicht 515) und verwandten Blättern nicht doch in der holländischen Kleidung der Männer und Frauen mit Weizsäcker (S. 274) ein Argument gegen Elsheimer sehen, der nie in Holland war, während es D. „in der Hauptsache von Elsheimer entworfen und ausgeführt“ hält. Denn sieht man etwa die Bilder der Bentvueghels in dem Buche gleichen Titels von G. J. Hoogewerff (1952), so kann keine Rede davon sein, daß die Holländer in Italien an ihrer heimischen Tracht festgehalten hätten.

Ein abschließender Teil befaßt sich mit Elsheimer und Rembrandt. Wenn hier D. eigentlich erstmalig exakt nachweisen will, daß die Wirkung Elsheimers auf Rembrandt stärker war und die Zusammenhänge mannigfaltiger sind, als dies bisher angenommen wurde, und ferner zeigen will, *wie* diese beschaffen waren, so wird dies an einer ganzen Reihe von Beispielen und auch sehr instruktiv gegenübergestellter Abbildungen einleuchtend und das Wesen beider Künstler in ihren Gemeinsamkeiten und Besonderheiten klärend dargestellt – eine sehr willkommene Ergänzung zu vieler nur spezialistischer Rembrandt-Literatur der letzten Zeit. Die Tatsache des Einflusses auf Rembrandt muß nach der historischen Sachlage dabei nicht immer auch ein Argument für die Eigenhändigkeit als Elsheimer-Zeichnung sein. Umgekehrt können Elsheimer-Zeichnungen auch in Kopien aus dem Rembrandt-Kreis vorliegen.

Es besteht nach D. große Wahrscheinlichkeit, daß das Frankfurter Skizzenbuch zu dem Bestand von Zeichnungen von Elsheimer und Goudt gehört, die als Besitz des Malers Jan van de Capelle verbürgt sind. Jedenfalls wird sie Rembrandt dort gesehen haben. D. möchte annehmen, daß sie vor 1656 in Rembrandts Besitz waren.

Sollte man nicht, wenn man wie D. so viele Vorformen Rembrandts bei Elsheimer findet, Elsheimer auch die – erstaunliche – kompositionelle Vorwegnahme von

Rembrandts „Landschaft aus Gelderland“ in der Gouache London 1910-2-12-104 zugestehen? Auch die freilich äußerst interessante Rückseite des erwähnten Berliner Blattes gehört in diesen Zusammenhang. Die von D. (Anm. 69 in S. 126) erwähnten Landschaftszeichnungen Rembrandts fallen in die gleiche Zeit, in der, wenn Björklunds und Boons Datierung auf 1653 zutrifft, Rembrandt die Platte der Radierung mit der Flucht nach Ägypten von Hercules Seghers nach Elsheimer umgearbeitet hätte. Ihnen steht nun die Berliner Rückseite wesentlich näher als den Braunschweiger Elsheimer-Zeichnungen, die Möhle (a. a. O., Anm. 20) erwähnt und die D. in seinen Katalog aufzunehmen anscheinend übersehen hat. Sollte hier doch, was ich (allerdings ohne Kenntnis des Originals) mit D. für möglich halte, eine Zeichnung Rembrandts vorliegen, so würde das m. E. nicht dagegen sprechen, daß die Vorderseite des Blattes von Elsheimers Hand stammt. Daß auch im Frankfurter Skizzenbuch einzelne Blätter zwar nicht von Rembrandt, aber aus seiner Zeit oder seinem Umkreis sein könnten, wäre ja gerade in Weiterverfolgung von D.'s Gedankengängen durchaus möglich, erschwert aber auch eine zu eindeutige Lösung des Problems Elsheimer-Goudt.

Wolfgang Wegner

W. R. VALENTINER, *Rembrandt and Spinoza. A Study of the Spiritual Conflicts in Seventeenth Century Holland.* London, Phaidon Press, 1957, 87 S., 14 Abb.

Des Verfassers Versuch, die beiden Meister zu vergleichen und zusammen zu besprechen, ist nicht der erste (vgl. z. B. A. Ch. Coppier in *Revue des deux-mondes*, XXXI, 1916, S. 160 ff.; C. Gebhardt in *Chronicon Spinozanum*, IV, 1926, S. 160 ff.; C. Gebhardt in *Kant-Studien*, XXXII, 1927, S. 161 ff.). Die These Valentiners geht dahin, daß Rembrandt und Spinoza die Symbole zweier grundverschiedener Strömungen, und zwar der intuitiven und der rationalistischen, in dem intellektuellen, sozialen und politischen Leben der Blütezeit Hollands darstellen. Und nur so verstanden – und nicht als Vergleich der beiden Genies – ist das Buch als Ganzes gerechtfertigt. Valentiner findet bei Spinoza und Rembrandt zwar einige gemeinsame Züge: das Interesse für ethische Probleme und das Bewußtsein der Einbeziehung des Individuums in eine höhere, mächtige Ordnung. Was aber den Hauptakzent des Buches ausmacht, sind die Unterschiede und nicht die gemeinsamen Züge.

Das Buch zerfällt gleichsam in eine Folge von kleinen Aufsätzen – man könnte vermuten, daß es ein Essay ist, der zu einem Buche ausgedehnt wurde – : über Descartes und Frans Hals; über Spinozas Exkommunikation und Rembrandts finanziellen Zusammenbruch (die zufälligerweise zeitlich zusammenfallen); über die äußeren Möglichkeiten einer Begegnung zwischen Rembrandt und Spinoza (die vorhanden waren, es fehlten aber die subjektiven Möglichkeiten einer geistigen Begegnung); über die Freiheit und Intoleranz in der sozialen, politischen und religiösen Geschichte der Blütezeit Hollands; über Rembrandts Kirchenzugehörigkeit; über seine und Spinozas Stellung zur Antike (wo nur einige Elemente berücksichtigt wurden); über den Vergleich Spinozas mit Vermeer (und Vermeers mit Leonardo); und über die aktiven