

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

23. Jahrgang

Februar 1970

Heft 2

SYMPOSIUM UND AUSSTELLUNG „REMBRANDT AFTER THREE HUNDRED YEARS“ IN CHICAGO

(Mit 4 Abbildungen)

Das Art Institute of Chicago, das Minneapolis Institute of Arts und das Detroit Institute of Arts zeigen eine Ausstellung (Chicago 25. 10. – 7. 12. 1969; Minneapolis 22. 12. 1969 – 1. 2. 1970; Detroit 24. 2. – 5. 4. 1970), die am 25. 10. 1969 in Chicago eröffnet wurde. Hier ging der Eröffnung ein Symposium voran.

Die Auswahl der Ausstellung lag bei den Direktoren der ausstellenden Museen, ferner bei den Professoren E. Haverkamp Begemann, J. R. Judson, (emer.) J. Rosenberg und (emer.) W. Stechow. Die gesamte außerordentliche organisatorische Vorarbeit für den Kongreß ist dem Direktor des Art Institute of Chicago, C. C. Cunningham, und seinen Mitarbeitern zu danken. Die gründlichen und gedankenreichen Kommentare des Kataloges der Gemälde Rembrandt's und seiner Schüler stammen von J. R. Judson, die der Zeichnungen von E. Haverkamp Begemann und Anne-Marie Logan.

Das Symposium

Die Weiträumigkeit Amerikas macht Kongresse mit ihren menschlichen und sachlichen Kontakten und Austausch einfach zu einer Notwendigkeit. Es war möglich durch Unterstützung der Field Foundation of Illinois und der Samuel H. Cress Foundation, New York, eine Reihe von europäischen Teilnehmern einzuladen. Gleichzeitig war diesen Teilnehmern eine sehr pragmatische Gelegenheit zu weiteren Studien der Materie und weiteren eventuellen Resultaten durch einen – nach Belieben – bis zu drei Wochen ausgedehnten Studienaufenthalt im Osten der USA gegeben. Der Kongreß selbst fand in Chicago von 22. – 24. 10. statt. Seine Stärke war die Bezogenheit auf ein einziges Thema. Neben allgemein orientierenden Vorträgen am Vormittag von J. G. van Gelder: Rembrandt and his times, J. S. Held: Rembrandt and the classical world, J. Rosenberg: Rembrandt as a draftsman and am Abend von Chr. J. White: Rembrandt's approach to etching, J. Bialostocki: Rembrandt and posterity und S. Slive: Rembrandt's selfportraits, waren die Nachmittage Symposien und Roundtable-Diskussionen vorbe-

halten, wobei die programmgemäße Trennung der ersteren (mit Publikums-Teilnahme) und der letzteren (mit beschränkter Teilnehmerzahl) aus rein praktischen Gründen nicht eingehalten werden konnte. Die gesamten Verhandlungen des Kongresses sollen in „The Art Quarterly“ publiziert werden.

Horst Gerson, der Herausgeber der vieldiskutierten Neuausgabe von A. Bredius, Rembrandt (1969), betonte in „Rembrandt's Workshop and Assistants“ wohl im Bewußtsein der Schwierigkeit, daß die Abschreibung eines Werkes von Rembrandt (etwa auf Grund einer unhaltbaren Signatur) noch nicht dessen Unterbringung im Werke eines seiner Schüler sicherstellt, wie wenig wir über Rembrandt's Schule wissen und wie ungleichmäßig das Werk seiner Schüler ist, soweit wir es zu kennen glauben. Während am Vorabend des Kongresses A. B. de Vries, der Direktor des Mauritshuis in den Haag, in seinem Vortrag „Ponderabilia and Imponderabilia in Rembrandt's Art“ Gerson's Abschreibung von „David spielt die Harfe vor Saul“ (Bredius 526) in dezenter Weise abgelehnt hatte, gingen in der an Gerson anschließenden Diskussion „Problems of Attribution“ (Professor Dr. J. Bruyn, Amsterdam, der die Edition der Gemälde Rembrandt's auf Grund röntgenologischer Untersuchungen leitet) die Meinungen darüber, in wie weit das Gefühl künstlerischer Qualität und die Interpretation ästhetischer Details oder rein positivistische Momente für die Beurteilung eines Gemäldes Rembrandt's eine Rolle zu spielen hätten, weit auseinander. Ein Beispiel dafür: während Bruyn und Gerson das jetzt im Frankfurter Städel befindliche Gemälde der Hendrickje Stoffels (Bredius 115) als Werk Rembrandt's ablehnten, bejahten es J. Rosenberg und E. Haverkamp Begemann weiterhin als ein solches.

H. Gerson hatte in seinem Referat unter anderem auch den Museen für ihre Vorarbeit (in Form von Katalogen und Untersuchungen) gedankt, zugleich aber um intensivere Arbeit auf diesem Gebiete gebeten. Eine Diskussion am folgenden Tage, die von Hubert F. von Sonnenburg, New York, Metropolitan Museum, und Dr. Nathan Stolow, The National Gallery of Canada geleitet wurde, brachte neben grundsätzlichen Diskussionen konkrete Beispiele für Resultate dieser weitergehenden Untersuchungsarbeit.

Mehr als bei dem Symposium „Rembrandt's Iconography“ (am 2. Tag), geleitet von J. Bialostocki, kam es am 3. Tag bei der von J. A. Emmens, Utrecht (dem Autor des Buches „Rembrandt en de regels van de Kunst“, Utrecht 1968; Besprechung von H. Miedema in Oud Holland 1969, S. 249/256) geleiteten Sitzung „Art Theory and Iconographie“ zu Meinungsverschiedenheiten, die darin bestanden, daß der Vorrang, der von Emmens Emblembüchern und kunsttheoretischen Schriften als Quelle und Anregung von Kunstwerken eingeräumt wurde, von einer erheblichen Zahl der Teilnehmer (K. Bauch, C. Müller Hofstede, J. Rosenberg) nicht anerkannt, vielmehr die ungleich größere Wichtigkeit der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts gegenüber der Literatur und Theorie des Zeitraumes und somit die vielfache Selbständigkeit des visuellen Schöpfungsaktes betont wurde. Emmens' Einwand, die Literatur habe nicht die gleiche Wirkung wie die Malerei haben können, da sie der Übersetzung bedurfte, gilt nicht, da alle bedeutende Literatur von sich aus den Anstoß zu ihrer Übersetzung gegeben hat.

Bei der Diskussion von Chr. White (dem Verf. des Werkes „Rembrandt as an etcher“,

London 1969, 2 Bände) „Rembrandt as a graphic artist“ machte dieser darauf aufmerksam, daß Rembrandt das Papier für Zeichnung und Radierung sauber getrennt habe. Zweifellos verwendete er für die Drucke häufig viel kostbareres Material (vgl. dagegen die Zeichnung HdG 409, München „Claudius Civilis“ auf der Rückseite eines Begräbniszettels). Agnes Mongan wies darauf hin, daß der Katalog der jetzt im Museum in Boston und in der Morgan Library New York gezeigten Ausstellung von Rembrandt-Graphik ein Kapitel über die von Rembrandt bei seinen Drucken verwendeten Papiere enthalte. Jacob Rosenberg wies darauf hin, daß wir wenig gesicherte erste Entwürfe für Rembrandt's Gemälde hätten. E. Haverkamp Begemann überraschte mit der Bekanntgabe einer von ihm entdeckten Zeichnung, die er für einen bisher unbekanntem Entwurf für das Stockholmer Bild des „Claudius Civilis“ hält und die er in „Master Drawings“ publizieren und zur Diskussion stellen will. I. Q. van Regteren Altena sah sogleich in der Architektur dieser Zeichnung Zusammenhänge mit Rembrandt's Radierung „Jason und Medea“ von 1648 (die zu vergleichende Münchner Zeichnung HdG 409 entstand 1661). Eine späte Nachwirkung der Architektur der Radierung Rembrandt's findet sich übrigens auch in dem Amsterdamer Gemälde Aert de Gelder's „Christus vor Caiphas“ (Katalog Chicago Nr. 70).

Kongreß und Ausstellung wurden von einem festlichen Empfang eingeleitet und durch weitere begleitet (University of Chicago, The Department of Art; North Western University, Evanston). Ein abendliches Beisammensein im Hause von Mr. und Mrs. Cunningham vereinigte noch einmal Gastgeber und Teilnehmer des Symposiums.

Die Ausstellung

Vergleicht man die Ausstellungen in Amsterdam und Chicago, so ist richtig, was E. Haverkamp Begemann in dieser Zeitschrift (1969, S. 281) gesagt hat. In Amsterdam wird ausschließlich der „authentische“ Rembrandt gezeigt, sind mehr Spitzenwerke seiner Gemälde vereinigt, wird etwa die doppelte Anzahl von Handzeichnungen gezeigt. Amerika und Europa haben sich auf beiden Ausstellungen gegenseitig mit Leihgaben unterstützt. Auch Chicago weist bedeutende Gemälde auf: der Zinsgroschen von 1629 (Kat. Nr. 3; Ottawa), die Heimsuchung von 1640 (Kat. Nr. 7; Detroit), die Winterlandschaft von 1646 (Kat. Nr. 9; Kassel), die Lukretia von 1666 (Kat. Nr. 21; Minneapolis). Daneben sind aus amerikanischem öffentlichem und privatem Besitz oft schwer zugängliche oder abgelegene Werke zu sehen: ein Selbstbildnis aus den 30er Jahren (Kat. Nr. 6; Norton Simon Foundation, Fullerton, California), ein Christuskopf von ca. 1660/61 (Kat. Nr. 18; Privatbesitz), Bildnisköpfe (Kat. Nr. 4, 1634, Privatbesitz; Kat. Nr. 5, 1635, Privatbesitz; Kat. Nr. 12, 1655, Hartford; Kat. Nr. 13, 1658, Columbia University; Kat. Nr. 14, 1654 oder 1657, Privatbesitz; Kat. Nr. 17, 1660, University of Rochester). Der anschließende Raum der Zeichnungen gibt einen auch thematisch umfassenden Überblick über Rembrandt's zeichnerische Entwicklung mit Höhepunkten wie dem „Abendmahl“ (Kat. Nr. 100; ca. 1635; Sammlung Lehman, New York), dem Selbstbildnis der National Gallery of Art, Washington (Kat. Nr. 111; ca. 1637/38, *Abb. 1*), den weiblichen Aktstudien (Kat. Nr. 136 und 137; ca. 1658/61, Chicago), Noahs Arche (Kat. Nr. 139; ca. 1660, Chicago) und dem Zusammentreffen von Chri-

stus mit Maria und Martha nach dem Tode des Lazarus (Kat. Nr. 141; ca. 1662/65, Cleveland) als vollgültigen Repräsentanten von Rembrandt's zeichnerischem Spätstil.

Was die Ausstellung an Umfang weit über die Amsterdamer Ausstellung hinauswachsen läßt, was ihre Bedeutung ausmacht, ist einmal, daß sie den gegenwärtigen Stand der Forschung und der Kenntnis Rembrandt's insofern bewußt herausstellt, als sie eine Reihe von Gemälden, deren Zuschreibung an Rembrandt fraglich oder umstritten ist, zur Debatte stellt (Katalog S. 41 f.; attributed to Rembrandt). Sodann gibt sie einen breit angelegten Überblick über das Werk der Schüler in Gemälden und Zeichnungen, wobei die chronologische Abfolge der Schülergenerationen zugleich in räumlich klarer Abfolge abgeschritten werden kann. Gewiß, wir haben hier schwächere und stärkere Leistungen, Abhängigkeit vom Meister und Entfernung von ihm (das Problem wird im Katalog in einem einleitenden Essay von E. Haverkamp Begemann „Rembrandt as a teacher“ behandelt). Aber es ist eben doch eine enorm wichtige und reizvolle Frage: wie sieht denn das Werk der Schüler aus, denen wir (z. B. vor allem H. Gerson) die Werke Rembrandt's zuschreiben, die unserer Ansicht nicht mehr von Rembrandt sind oder sein können? Wenn Gerson (Bredius 1969) Nr. 367, das bisher als Rembrandt geltende „Junge Mädchen in halbgeöffneter Türe“ (Chicago Kat. Nr. 8), möglicherweise als Werk des Rembrandt'schülers Jan Victors ansieht, so mag er damit – wegen des flachen Eindrucks des Bildes – recht haben. Keineswegs gelöst erscheint dagegen bis jetzt die Einordnung des sehr eindrucksvollen Bildes „Die Beweinung Christi“ des Museums in Sarosata (Kat. Nr. 24; *Abb. 2*). Dieses Bild ist schon fast jedem Schüler Rembrandt's zugeschrieben worden. E. Haverkamp Begemann (Katalog Chicago S. 44 und Kunstchronik 1969, S. 287) denkt neuerdings an Willem Drost. Die interessante Gruppe von Gemälden dieses Meisters auf der Ausstellung (Kat. Nr. 39 – 44) zeigt den Maler von recht verschiedenen Seiten, doch ist seine Bathseba im Louvre (Kat. Nr. 41) im Vergleich zu ähnlichen Darstellungen Rembrandt's – aber auch zu dem Bild in Sarosata – zu glatt und zu sentimental, das schöne Bild mit „Ruth und Naomi“ von Drost in Oxford (Kat. Nr. 42) ist hinwiederum farblich reicher als das Bild in Sarosata.

Zu den Rembrandt-Zeichnungen zwei Bemerkungen: Die bei Kat. Nr. 146 (Chicago) „Barmherziger Samariter“ („unidentified pupils of Rembrandt“) ausgesprochenen Zweifel auch an Benesch (Nr. 518 a und b; London und Rotterdam) konnte Rez. kurze Zeit danach bei Kat. Nr. 66, insbesondere bei Kat. Nr. 67 der Amsterdamer Ausstellung bestätigt fühlen. – Das Bildnis eines Mannes im breitkrempigen Hut (Chicago Kat. Nr. 135, Fogg Art Museum), Rembrandt von J. Rosenberg zugeschrieben, war von Benesch nicht anerkannt worden. Der Hinweis des Kataloges, der für Rembrandt plädiert, auf Benesch 1181 und 1182 (Amsterdam, Sammlung Six und Paris) fand sich in den Kat. Nr. 132 und 134 des Amsterdamer Kataloges, im Strich auch bei der sitzenden Frau (London, Kat. Nr. 131 Amsterdam), doch wohl bestätigt, während die Ähnlichkeit der Rotterdamer Zeichnungen (Chicago Kat. Nr. 204 und 205) – durch W. Sumowski an N. Maes zugeschrieben – nicht dazu führen sollte, auch die Zeichnung des Fogg Museums diesem zu geben, sondern im Gegenteil – wie der Katalog Chicago richtig ausführt – beweist, daß Maes von Zeichnungen Rembrandt's wie den zuvor erwähnten

gelernt hat. – Bei einer Zeichnung von N. Maes wie der „Alten Frau mit Garnwinde und Spule“ (Kat. Nr. 200, Berlin, ca. 1654/60 entstanden) könnte man auf die alte Frau auf Rembrandt's etwa 1635 entstandener Zeichnung dreier Frauen in Amsterdam (Kat. Nr. 63 Amsterdam) verweisen.

Für die Nachwirkung Rembrandt's auf seine Schüler, für deren mitunter auf den Meister bezogene Verbindungen untereinander bringt der Katalog zum Teil auch sonst viel neues Material.

Von Jan Lievens, dem Leidener Weggefährten Rembrandt's, ist – neben dem Bild aus Brighton (Kat. Nr. 79; Erweckung des Lazarus) – besonders eindrucksvoll und Rembrandt-nahe, wenn auch in der Zuschreibung nicht unumstritten, das Bild in Chicago „Christus wäscht seinen Jüngern die Füße“ (Kat. Nr. 81; *Abb. 4*). Man könnte vielleicht mit den mit diesem Bild in Verbindung gebrachten Werken noch eine Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle nennen („Rembrandtkopie“; Inv. Nr. 22125; eine Nachzeichnung von Rembrandt's Gemälde „Der ungläubige Thomas“ in Leningrad, Bredius 552), die W. Sumowski im Jahrbuch der Coburger Landesstiftung 1963, S. 83 als Frühwerk von F. Bol „in der Ausprägung von J. Lievens“ erwähnt. – Das Bild „Lesende alte Frau“ (Kat. Nr. 76; Philadelphia) scheint Rez. – wie auch Judson in einer Diskussion fragte – farblich dem „Esther und Haman“-Bild in Raleigh (Bredius-Gerson 631; früher J. Lievens) verwandt, obwohl dieses Rez. nicht im Original bekannt ist (vgl. auch E. Haverkamp Begemann in: *Kunstchronik* 1969, S. 286).

Interessant ist die Meinung des Kataloges, daß Carel Fabritius' „Enthauptung Johannes des Täufers“ (Kat. Nr. 56; Rijksmuseum, Amsterdam) – neben Kat. Nr. 57, der „Erweckung des Lazarus“ aus dem Warschauer Nationalmuseum, dem point de vue der Schülersausstellung hängend – nicht ein Frühwerk des Künstlers sei, sondern das Werk mehrerer Rembrandtschüler, gewissermaßen in Ateliergemeinschaft entstanden.

Willem Drost zugeschrieben war das sehr eindrucksvolle und qualitätvolle Bild „Samuel und Eli“ (Chicago, Kat. Nr. 44; *Abb. 3*). Die Einordnung dieses Bildes scheint noch nicht befriedigend, aber sie wird der Bemühung wert sein. Jedenfalls wird die Stimme W. Stechows (*The Art Bulletin* 1941, S. 229) „nicht von Drost“ zu berücksichtigen sein, gegenüber W. R. Valentiner und D. Pont, die sich für eine Zuweisung an Drost aussprachen, und gegenüber dem Chicagoer Katalog von 1961, der an ein Werk von Barent Fabritius dachte. Unter den in der Ausstellung gezeigten Gemälden von Drost steht dieses Bild jedenfalls völlig für sich. Der bei W. R. Valentiner (*Art Quarterly* 1939) in der Nähe stehende „Geharnischte Mann“ in Kassel (Valentiner Fig. 8) und die Sibylle in New York, Metropolitan Museum (Valentiner Fig. 15; Bredius Gerson Nr. 438; Appendix: Drost?) sind in der Malerei und im Ausdruck doch weicher und andersartig. – Der Hinweis des Kataloges auf Rembrandt's so viel späteres Bild des „Verlorenen Sohnes“ in der Eremitage in Leningrad (Bredius 598; um 1668) trifft jedenfalls etwas Richtiges in der Stimmung.

Gut verfolgbar war schließlich auch die Entwicklung Aert de Gelder's, bei dem sich Rembrandt's Nachwirkung schon mit Zügen mischt, die auf das 18. Jahrhundert vorausweisen (Kat. Nr. 64 – 70, 181/182).

Die Ausstellung ist nicht ohne Leihgaben aus Europa denkbar, ihr Katalog basiert auch auf der europäischen Forschung. Als Leistung amerikanischer Museumsleute und amerikanischer oder in Amerika lebender Wissenschaftler werden sie untrennbar von dem Rembrandtjahr 1969 weiterwirken. Bedauerlich ist nur, daß die Ausstellung – wenn auch nicht ihr Katalog – in Europa selbst, weil meistens nicht bekannt, ohne die ihr gebührende Wirkung bleiben wird.

Wolfgang Wegner

REZENSIONEN

GUNTER PASSAVANT, *Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock*. Karlsruhe, Verlag G. Braun, 1967. 238 Seiten, 199 Abbildungen auf Tafeln. DM 98. – .

Der Autor, der sich bereits mehrfach als Kenner der barocken Architektur und Architekturzeichnung bestens ausgewiesen hat, legt mit diesen „Studien“ eine wichtige und inhaltsreiche Arbeit vor, die über den im Titel angedeuteten Beitrag zu einer Künstlermonographie weit hinausgreift. Das Werk unterbaut die darin ausgesprochene Erkenntnis, daß es heute nicht mehr möglich ist, die Geschichte der barocken Baukunst allein auf Grund der ausgeführten Bauten schreiben zu wollen, sondern daß die Heranziehung der Entwürfe unabdingbar sei: sie geben einerseits über die Baugeschichte des Einzelobjektes Auskunft; andererseits entstanden im Zuge der Planungsgeschichte häufig Entwürfe, die zwar niemals ernsthaft für eine Realisierung bestimmt waren, trotzdem aber als selbständige künstlerische Leistung gewertet, studiert und bekanntgemacht wurden, so daß ihnen im allgemeinen Ablauf der Architekturgeschichte oft eine eminent wichtige Bedeutung zukommt.

Ausgangspunkt dieser Gedankengänge ist ein schon lange bekannter, jedoch bislang nicht identifizierter und veröffentlichter Bestand barocker Architekturzeichnungen in der Sammlung Nicolai in der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart. P. stellt fest, daß hier Werke der gleichen Hand vorliegen, welche die in der Karlsruher Kunsthalle verwahren Skizzen schuf, und daß sich beide Bestände in manchem ergänzen. Da sich im Karlsruher Material Autographen von Domenico Egidio Rossi, vor allem ein großer signierter Fassadenentwurf für das Erweiterungsprojekt des Corps de Logis von Rastatt (Abb. 30) befinden, wird Rossi als Urheber auch des Stuttgarter Planbestandes angenommen.

Obwohl im einzelnen ein Vergleich der Stuttgarter Blätter mit dem gesicherten Material in Karlsruhe nicht durchgeführt wird, ist man geneigt, dem Kennerblick P.s zu glauben, wenn er die sorgfältig ausgeführten Blätter ebenso wie die flüchtigen Skizzen als Werk des zunächst in der Quadraturmalerei ausgebildeten Künstlers vorführt, der über eine beachtliche Qualität der zeichnerischen Prägnanz verfügte. Trotzdem möchte man einen gewissen Vorbehalt anmelden zufolge der unterschiedlich wirkenden künstlerischen Auffassung der einzelnen Blätter, wenn man etwa den großen, signierten Fassadenentwurf in seiner gebändigten Regelmäßigkeit mit den oft sprühenden, kopf-