

hältnis zur bildenden Kunst oder mit der Kunst der Goethezeit zu beschäftigen haben, besonders wertvoll machen.

Die umfangreiche Bibliographie enthält nicht nur den Nachweis der wichtigsten Ausgaben, der ergänzenden Quellen und des wissenschaftlichen Schrifttums zur Italienischen Reise, sondern auch eine aufschlußreiche Zusammenstellung der von Goethe benützten Italienliteratur, die den Zugang zu diesen nur wenig gekannten Schriften eröffnet. Gerade wegen des hohen praktischen Wertes der Bibliographie mag es erlaubt sein, einige Titel zur Vervollständigung nachzutragen:

H. Wölfflins Weimarer Vortrag jetzt leicht zugänglich in: H. Wölfflin, Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel, 1941, S. 49 ff. — Allgemein: Th. Hetzer, Goethe und die bildende Kunst. Humboldt-Bücherei, Band 6. Volk und Buch-Verlag, Leipzig 1948. — E. Beutler und J. Rumpf, Bilder aus dem Frankfurter Goethe-Museum. Frankfurt a. M. 1949. — Zu Raffael: O. Bock von Wülflingen, Die Verklärung Christi von Raffael. Berlin 1946. — Zu J. Ph. Hackert: F. de Filippis und O. Morisani, Pittori tedeschi a Napoli nel Settecento. Associazione Italo-Germanica, Sezione Napoletana, I. Napoli 1943.

Gerne würde man den Vortrag von Georg Graf Vitzthum über „Palladio und Goethe“ gedruckt sehen, aus dessen Manuskript in den Anmerkungen zu Palladio einige besonders schöne und vielversprechende Sätze mitgeteilt werden. P. Halm

MERCEDES GAFFRON: *Die Radierungen Rembrandts. Originale und Drucke, Studien über Inhalt und Komposition.* Mainz 1950: Kupperberg. 156 S., 82 Abb.

„Dieses Buch soll die ursprüngliche künstlerische Absicht Rembrandts in seinen Radierungen zeigen. Das ist heutzutage möglich, da wir mit Hilfe der Photographie die Verfälschung seiner Kompositionen durch die Seitenverkehrung beim Druck wieder aufheben können. Diese Verfälschung ist früher wohl aus Gleichgültigkeit . . ., unterstützt durch die malerische Schwarz-Weißwirkung der Rembrandtschen Radiertechnik, nicht in ihrer Bedeutung erkannt worden. Es ist aber nötig, von der ästhetisch-bewertenden oder symbolisch-deutenden modernen Betrachtungsweise zur reinen Anschauung zurückzukehren, . . .“ (S. 37 f.)

Die Verf. unternimmt es, in einem „Allgemeinen Teil“ und anschließend in der Besprechung von 34 Radierungen R.s nachzuweisen, daß bisher fast das gesamte Radierwerk R.s falsch aufgefaßt worden sei. R. habe, so lautet die These des Buches, in seinen Radierungen nicht im Druck, sondern in dessen Spiegelbild in der Zeichnung auf der Kupferplatte seine künstlerischen Gedanken in voller inhaltlicher Deutlichkeit ausgesprochen. Es scheine, „als ob sich nach dem einmaligen Vorgang der Verwandlung der vorgestellten Wirklichkeit in das komponierte Bild die künstlerische Spannung vollständig entladen hätte, so daß ihn danach das weitere Schicksal seiner Zeichnung nicht weiter besonders interessierte.“ (S. 32.) Es gebe nur „eine einzige Radierung“, deren Inhalt als Ausnahme besser in der Komposition des Druckes ausgedrückt sein könnte“ (S. 154; gemeint ist B. 43). „Bis auf eine einzige Ausnahme hat er niemals größere lineare

oder die Raumwirkung beeinflussende Veränderungen in der Komposition angebracht oder ist gar zur Methode der spiegelbildlichen Übertragung übergegangen, um den Originalsinn seiner Komposition zu erhalten" (S. 154) und „erst spät“ habe er, in der Radierung B. 76, „an der Verfälschung eines Bildes durch die Seitenverkehrung im Druck Anstoß genommen“ (S. 146). Das sei auch „der Grund, aus dem sich R. vom Ende der fünfziger Jahre an, als die subtile Thematik seiner Bilder in ganz besonderem Maße einer adäquaten Komposition bedurfte, auf die Radierung weniger Porträts und Akte beschränkt“ habe (S. 146). Deshalb seien auch R.s Landschaftsradierungen „wohl nicht im eigentlichen Sinn als Kunstwerke“, sondern „rein um der Lust des Zeichnens willen geschaffen und so eher als Kunstproben anzusehen“ (S. 35).

Mit diesen Zitaten, die beliebig um weitere vermehrt werden könnten, mag angedeutet werden, aus welcher unehrfürchtiger Grundeinstellung gegenüber dem Werk eines schöpferischen Geistes wie Rembrandt das Buch entstanden ist, mit welchen Schiefheiten und sogar Unrichtigkeiten die Verf. rechnet und zu wie abwegigen Ergebnissen ihre Untersuchung schließlich gelangt.

Man kann sich fragen, ob es Aufgabe einer wissenschaftlichen Rezension sein soll, auf ein solches Buch einzugehen. Wenn es hier geschieht, so deshalb, um der Leichtfertigkeit entgegen zu treten, mit der von der Verf. künstlerische und geschichtliche Fragen behandelt werden in einer Art, von der zu befürchten ist, daß sie bei einem weiteren Leserkreise Verwirrung stiften kann. Denn die Darstellung ist flüssig geschrieben, enthält eine Menge scheinbar voraussetzungsloser, für den geschichtlich unkritischen Leser wahrscheinlich schlüssiger Analysen und entbehrt nicht einer gewissen Systematik in der Durchführung der Gedanken. Zudem ist das Buch vorzüglich ausgestattet und bebildert.

Die Verf. geht von einem an sich fruchtbaren Grundgedanken aus. Sie beginnt mit Beobachtungen zum Problem des „Links und Rechts im Bilde“, wie sie H. Wölfflin zuerst (1928) als Fragen nach einer Gesetzmäßigkeit abendländischer Bildgestaltung formuliert hat und wie sie seitdem gelegentlich verfolgt worden sind (Lit. dazu s. den Aufsatz der Verf. „Right and Left in Pictures“ in *The Art Quarterly*, XIII, 1950, S. 312—331).

Diese Gedanken über das „Ablesen“ abendländischer Bilder in einer Blickbahn durch Bildfläche und -raum von links nach rechts — die Wölfflin aus geschichtlicher Überschau und in selbstverständlicher, stillschweigender Berücksichtigung der geschichtlichen Bedingtheit jedes der von ihm betrachteten Werke entwickelt hatte — werden jedoch von der Verf. dadurch um ihren Sinn gebracht, daß sie sie für ihre Fragestellung benutzt, ohne ihre Überlegungen, die Plattenbilder ließen sich sinnvoller von links nach rechts ablesen als die Druckbilder, im Einzelnen ernsthaft auf ihre geschichtliche Gültigkeit zu überprüfen. In den Analysen des Buches wird nur davon gesprochen, ob das Plattenbild oder der Druck „besser“, „übersichtlicher“ usw. sei, nicht aber wird danach gefragt, woher denn die Kriterien zu solchen Urteilen genommen werden. Die Schlußbemerkungen über „Die Bedeutung des Betrachterstandpunktes . . .“ (S. 147 ff.), die offenbar solche Maßstäbe geben sollen, bleiben dafür zu vage und allgemein. Und die

Verf. überprüft ihre Gedanken auch nicht durch konsequente Gegenüberstellungen von Zeichnungen und Gemälden R.s mit Radierungen überall da, wo dies geboten wäre. Zwei gelegentliche Vergleiche bei B. 37 und 104 bleiben unergiebig. Den vielfach verschlungenen Zusammenhängen, in denen sich bei R. Bildvorstellungen oftmals in mehrfachen, sich über Jahre hinziehendem Hin und Her zwischen allen drei Schaffensbereichen entwickeln, geht die Verf. nicht nach. Sonst wäre sie vermutlich vorsichtiger gewesen, die bloße Umkehrung einer Komposition als das Entscheidende ihrer Gültigkeit anzusehen, ohne auf die feineren, doch deswegen nicht weniger wichtigen Abwandlungen zu achten, die R.s Bildgedanken dabei erfahren. Gerade in diesen aber erweisen sich die Druckbilder — wie die Zeichnungsvorstufen — als bildmäßig geschlossene Einheiten im Sinne des 17. Jhdts., während die Plattenätzungen nur Zwischenstufen bedeuten, die sich nicht nur von den Druckbildern spiegelbildlich unterscheiden, sondern sich auch in den zahlreichen Fällen, in denen entsprechende Zeichnungen vorliegen (als Beispiele seien nur genannt B. 192, 285, 213 und, entgegen der Verf., auch B. 104) von diesen davor entstandenen zeichnerischen Vorstufen abheben. Hier kann nicht der Ort sein, alle solchen Zusammenhänge zwischen Zeichnung, Gemälden und Radierungen im Einzelnen zu verfolgen. Es erscheint in diesem Zusammenhang nur der Hinweis nötig, daß es ein nicht zu vertretendes Vorgehen bedeutet, eine derartige Untersuchung der Kompositionsprinzipien von R.s Radierungen, wie sie die Verf. beabsichtigte, durchzuführen, ohne das unumgänglich zu berücksichtigende, reiche Vergleichsmaterial systematisch heranzuziehen, das von der Forschung in jahrzehntelanger Arbeit gewonnen wurde.

Wie aber verfährt die Verf., um ihre Ergebnisse zu überprüfen? Indem „man einer großen Anzahl von Personen graphische Blätter im Druck und im Plattenbild (Spiegelbild) vorlegt und sie bestimmen läßt, welches nach ihrer Meinung das »richtige« Bild ist. Dies ist auch mit den Radierungen R.s getan worden, wobei das Ergebnis absolut eindeutig war“ (S. 12). Gerade weil die Verf. Naturwissenschaftlerin ist, müßte ihr geläufig sein, daß bei Massentests stets die Standpunktgebundenheit der Testpersonen eine entscheidende Rolle für die psychologische Auswertung der Antworten spielt. Die Befragten — die Verf. legt Wert auf die Feststellung, daß es „naive Betrachter“ und keine „Fachleute“ (S. 14) gewesen seien — haben jedoch als Menschen des 20. Jhdts. aus ganz anderen Schvoraussetzungen geurteilt als sie für das 17. Jhd. oder gar für R. galten. Daß das Ablesen von Bildern von links und rechts möglicherweise physiologische Grundlagen haben könnte (worüber die Verf. eine naturwissenschaftliche Untersuchung ankündigt), bedeutet noch nicht, daß diese Grundanlage nicht selbst geschichtlichen Wandlungen unterlegen habe und ständig weiter unterliege. Das Urteil moderner „naiver“ Betrachter im Sinne des Buches ist also keineswegs absolut. Wenn es durch eine derartige „reine Anschauung“, wie die Verf. es nennt, möglich wäre, die „wahren künstlerischen Absichten“ eines Künstlers der Vergangenheit auf direktem Wege zu erkennen, dann wäre das Verständnis der Geschichte einfacher als es tatsächlich ist; und alles Ringen der Geschichtswissenschaft wäre überflüssig, die sich bemüht, das Vergangene aus seinen eigenen Maßstäben zu begreifen, — wobei dieses

Bemühen selbst wieder dem menschlichen, zeitlichen Wandel im negativen wie im positiven Sinne unterworfen ist.

Und welche Vorstellungen vom Schaffen eines Radierers scheint die Verf. zu haben! Nach ihr wäre ein Arbeiten unter Einrechnen der Umkehrung im Druck nicht möglich. Aber gerade das gehört ja zu dem besonderen Reiz des Radierens, daß die Phantasie während der Arbeit an der Platte ständig angespannt ist, sich die Umkehrung im Druck und die farbige Wirkung der Dunkelheiten auf dem Hellen des Papiers vorzustellen, die bei jedem Abzug etwas ganz Einmaliges bedeuten, obwohl es sich dabei um eine vervielfältigende Technik handelt. Es ist unbegreiflich, wie die Verf. angesichts von Originaldrucken R.s mit ihrem unwiederholbaren Zauber der von Blatt zu Blatt abgetönten Farbwirkungen auf den Gedanken kommen konnte, für R. seien seine Drucke gegenüber den Zeichnungen auf der Kupferplatte nicht mehr „interessant“ gewesen.

Heinz Roosen-Runge

ITALIENISCHE AUSSTELLUNGEN 1945 — 1950

(Zusammengestellt von *Claudia Refice*)

ANCONA

Mostra della pittura veneta nelle Marche. Ancona, Palazzo degli Anziani, August—September 1950. Katalog (von P. Zampetti) 64 S., 74 Tf. Bergamo 1950: *Arti Grafiche*.

AREZZO

Mostra d'arte sacra della diocesi e della Provincia dal sec. XI al XVIII. Arezzo, Palazzo Pretorio, 1950. Katalog (mit Vorwort von M. Salmi) 112 S., 27 Abb. Florenz 1950: *del Turco*.

BERGAMO

Mostra nazionale d'arte sacra. Bergamo 1948. Katalog 42 S., 30 Tf. Bergamo 1948: *Democrazia Cristiana*.

BOLOGNA

Mostra dei capolavori delle chiese bolognesi. (Aufsatz von E. Carli: *Emporium* 1946, Nr. 7—8, S. 24—28).

Capolavori della Mostra di Bologna. Bologna 1946. (Aufsatz von F. Arcangeli: *L'Illustrazione italiana* 1946, S. 114—15.)
Mostra di disegni del Seicento bolognese. Bologna, Pinakothek, 1947. Katalog 16 S. Bologna 1947: *Unità*.

Mostra interprovinciale d'arte. Emilia-Romagna. Bologna 1948. Katalog 12 S. Bologna 1948: *Compositori*.

Mostra celebrativa di G. M. Crespi. Bologna 1948. Katalog (von F. Arcangeli und C. Gnudi). Bologna 1948: *Ass. F. Francia*.

BOZEN

Arte medioevale nell'Alto Adige. Bozen 1949. Katalog (von N. Rasmus) 70 S., 175 Tf. Bozen 1949: *Cultura atesina*.

BRESCIA

Tra il Duecento e l'Ottocento. La mostra di pitture a Brescia. (Aufsatz von G. Sil-