

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

9. Jahrgang

April 1956

Heft 4

DIE REMBRANDT-AUSSTELLUNG IN STOCKHOLM

(Mit 3 Abbildungen)

Die Ausstellung zum Gedächtnis von Rembrandts 350. Geburtstag im Stockholmer Nationalmuseum hatte nicht so sehr die Absicht, eine reiche, vielseitige Würdigung seines Schaffens zu bieten, fern von seinem Geburtsland fehlten dazu die Voraussetzungen. Trotzdem hatte sie ihre Berechtigung. Birgt doch das Nationalmuseum in dem Claudius-Civilis-Bild eines der Hauptwerke Rembrandts aus seiner Spätzeit, ein Fragment zwar und doch wieder nicht, aber von einer Größe der Konzeption und malerischen Behandlung, der sich noch niemand entziehen konnte, die auch einem weiteren Betrachterkreis offenkundig wurde, als es Schmidt-Degener 1925 gelungen war, das Bild zum ersten Mal außerhalb Schwedens im Amsterdamer Rijksmuseum zu zeigen. Auch dieses Bild wurde jetzt „ausgestellt“ in einem besonderen Sinne, seine Bedeutung aber legte es nahe, das Jubiläum zum Anlaß zu nehmen, diese den „Staalmeesters“, der „Nachtwache“ ebenbürtige Schöpfung erstmalig in größeren Zusammenhang mit anderen Werken Rembrandts, sei es verwandter oder gegensätzlicher Art, zu stellen. Hierbei handelt es sich um einen Saal mit Radierungen, zwei Säle mit frühen und späten Gemälden und eine Flucht von Kabinetten mit Zeichnungen.

Die besondere Note des Eingangsraumes mit den Radierungen aus eigenem Besitz und Leihgaben des Amsterdamer Prentenkabinetts bestand in überdimensional vergrößerten Ausschnitten von den ausgestellten Drucken auf Stellwänden in der Mitte des Saales. Der Eindruck war verblüffend. Mit unüberbietbarer Drastik wurde man auf die Nahbetrachtung der Dinge gestoßen. Sie beugen sich übermächtig, alptraumartig *über* den Betrachter statt umgekehrt. Ihm wird diese Funktion, womit zugleich der Vorgang des Aneignens und Vertiefens verknüpft ist, abgenommen. Nicht *er* ist aktiv, sondern das Objekt, es steht auf, überraschend verändert – Landschaftsausschnitte sehen aus wie Rohrfederzeichnungen von van Gogh! – und überrumpelt den Beschauer, weil er Bekanntes in Unbekanntes verwandelt sieht, irritiert ihn, weil die zugehörige Bartschnummer ihm nicht gleich einfällt oder er sie verwechselt, kurzum, das Objekt drängt ihn in eine Rolle, die dabei nicht ohne Faszination der

Filmwirkung verwandt ist. Denn es bleibt erstaunlich, was mit diesem Verfahren, das die feinen Tonwerte vernichtet, um die Linienwerte ins Ungemessene zu steigern, aus den Dingen herauszuholen ist. Der Greisenkopf des Simeon aus der späten Radierung B. 50, nähert sich, so gesteigert, den Qualitäten des Monumentalen der Bilder jener Zeit.

Der Saal der frühen Gemälde zeichnete sich durch sehr kräftige Akzente aus. Eine Längswand beherrschte der nach dem Haag, London (R. Academy) und Edinburgh seit 1945 zum 5. Mal öffentlich gezeigte „Schiffsbaumeister und seine Frau“ von 1633 (Nr. 13), doppelt wirksam seit der gelungenen Reinigung durch den Londoner Restaurator H. Hell, ein wichtiges Dokument für Rembrandts dramatischen Bildnisstil in seiner Frühzeit, der seinen durch keinerlei Abhängigkeit gehemmten Höhepunkt findet in dem Dresdener Doppelbildnis.

Mit überzeugender Gewalt aber vertritt Rembrandts Historienmalerei der 30er Jahre sein „Belsazar“ vom Earl of Derby, Knowsley House (Nr. 15). Das Bild war seit einem halben Jahrhundert zum ersten Mal wieder zum Vorschein gekommen 1952 auf der Dutch Exhibition in der Royal Academy. Allerdings unter Glas, und die ungünstige Hängung an einer Schattenwand ließ deutlich merken, daß man diesem Bild keine besonderen Sympathien zu erweisen imstande war. So ist es auch heute noch. Es ist kein Publikumbild, aber auch Kenner und Forscher gehen gern mit Achselzucken daran vorüber. Man meint, Rembrandt habe mit seinen Spätwerken über dieses und derartige Bilder den Stab gebrochen. Kennen wir Rembrandt so genau? Hat er wirklich mit seinen Wandlungen seine vorhergehenden Schaffensphasen verleugnet? Läßt sich keine noch so verborgene Kontinuität in seinen Arbeiten ermitteln? Wir lassen diese Frage auf sich beruhen, um nur kurz darzutun, wie berechtigt es war, das Bild zum Schwerpunkt eines Saales mit Rembrandts Frühwerken zu machen. Mit diesem Belsazar hat Rembrandt eine seiner gewaltigsten Affektfiguren geschaffen, die Gestalten wie den Abraham bei überaus verwandter formaler Erfindung im Leningrader Bild, den Simson in Berlin und den Simson in Frankfurt weit übertrifft. In dem explosiven Aufflammen seines Schreckens, in dem Hochfahren und sich Umdrehen nach der Geistererscheinung, in der fast über die ganze Bildbreite ausfahrenden Geste, die ihm mit der Entfaltung des Prunkkostüms eine beherrschende Position verschafft, ist er von mitreißender Wirkung. Mitreißend schon als Ursache transitorischer Effekte: der gedeckte Tisch gerät mit umfallenden Gefäßen in Unordnung, die Anwesenden in ein wohldisponiertes Durcheinander, sie kippen um, rutschen ab, als sänten sie unter den Tisch, während der König emporfährt. Die ganze Kraft des malerischen Vortrags – zähflüssig, undurchsichtig und massiv – sammelt sich in der Gestalt des Belsazar, seinem Turban, dem Goldbrokat des Mantels mit der plastischen, prunkvollen Schließe, der massiv goldenen Kette, er konzentriert sich zu einem schimmernden Farbengemisch in seinem Rock und läutert sich erst in den Eckfiguren zu einem samtigen Schwarz und tiefen Weinrot. Kurzum, die Kraft der Gedanken, die Fülle der Motive, die überlegene Regie, die Dramatik des Ausdrucks machen es leicht, alle noch so offen liegenden Schwä-

chen zu übersehen und alles sollte daran erinnern, daß der späte Rembrandt auf den Schultern des frühen steht, daß es keine zwei oder drei Rembrandts gibt. Erst mußte er den Mantel des Belsazar malen, dann konnte er an den Mantelärmel in der „Judenbraut“ gehen, und das Farbgemisch in Belsazars Rock, trägt es nicht die Keime zu der Palette des Blumenkorbes im Braunschweiger Familienbild?

Die Wirkung des Bildes, das schon durch sein Grundmotiv der Gesellschaft am Tisch bemerkenswert sein mußte, war unverglast besser als in London, würde aber ohne den weitgehend vergilbten und verschmutzten Firnis sich erst voll entfalten.

Wie man sich seinen ursprünglichen Zustand vorzustellen hat, erwies die ausgezeichnet gereinigte „Minerva“ von 1635 aus der Sammlung A. Wenner-Gren. Das Bild bezieht seine Wirkung von derselben aufs Mächtige, Breite und Massive zielenden Gesinnung, wobei es ohne Plumpheiten nicht abgeht, aber der farbige Reichtum des Kostüms, die Fülle der kühlen und warmen Töne, die energische stoffliche Charakteristik der einzelnen Motive machen das Bild durchaus anziehend.

Besonderes Interesse durften die Bilder der Leidener Jahre beanspruchen:

Nr. 1: „Flucht nach Ägypten“, aus Tours. Mit der neuerdings festgestellten, vom V. aber nicht nachgeprüften Jahreszahl 1625. Eine besonders glückliche Entdeckung von Benesch, die kaum Widerspruch oder Zweifel erfahren wird.

Nr. 2: „Alter Mann im Profil“, Privatbesitz London. Trotz der Signatur, mit dem Pinselstock eingraviert, sollte die Zuschreibung nachgeprüft werden. Das Bild wirkt zu „Rembrandtisch“, denn die Verwendung des Pinselstocks muß in der Häufigkeit und Wahllosigkeit eher verdächtig als beweisend erscheinen. Außerdem hat das Bild im Gewand leere Stellen. Es stammt sicher aus den Leidener Jahren, aber ist die Umgebung Rembrandts schon genau geprüft worden?

Nr. 3: „Simson und Delila“, aus Londoner Privatbesitz. Eine Grisaille, zweifellos in die Leidener Jahre gehörend, unter dem Eindruck ähnlicher grau in grau gemalter Bilder von Lastman, wie sein „Abrahams Opfer“ im Rembrandthuis in Amsterdam, entstanden. Der in unfreiwilliger Komik täppisch heranschleichende Philister trägt unverkennbar Rembrandts Züge und der mimische Ausdruck mit den rollenden Augen geht mit dem Selbstbildnis der Radierung B. 320 von 1630 überein. Aus dieser Zeit kann aber das Bild nicht stammen, denn es ist unvereinbar mit dem Berliner Bild des gleichen Themas von 1628. Es kann nur früh entstanden sein, um 1626 wie der Katalog sagt. Schwerfälligkeit und Plumpheiten (bei Delila und Simson) braucht man nicht Rembrandt in die Schuhe zu schieben. Noch war Rembrandt mit Lievens befreundet und dessen Name sollte in Verbindung mit seinen Zeichnungen wenigstens geprüft werden.

Nr. 10: „Anbetung der Könige“, Göteborg, Museum. Das Bild ist schon lange in die Literatur eingeführt, in den Abbildungen sieht es vertrauenerweckender aus als im Original. Irritierend ist, daß Maria von dem vor dem Kind knieenden König weg ins Leere sieht. In Typus und Haltung ist sie verwandt der Maria auf der Radierung

B. 62. Auffallend ist der Wechsel von flauer, dünner Malweise und pastosem Auftrag. Vielleicht ist das Bild einmal nicht ganz sachgemäß gereinigt worden.

Unter den Landschaften fiel das in den letzten Jahren selten gesehene Bild aus Oslo, ehemals Sammlung Langaard, auf (Nr. 18), obschon ihr die „Steinerne Brücke“ (Nr. 19) aus Amsterdam weit überlegen war. Das Bild hat eine Geschichte, die Hofstede de Groot gern erzählte, dem V. aber nur noch in der Quintessenz in Erinnerung ist: das Bild wurde beim Wandern durch die verschiedenen Hände der Besitzer und Restauratoren – es hat von 1908 – 1913 fünfmal den Besitzer gewechselt – erst für echt gehalten, dann für falsch, schließlich wieder für echt, je nachdem der jeweilige Restaurator an einer Originalstelle anfang zu putzen oder an einer mit täuschender Geschicklichkeit angebrachten Retusche. So kommt es, daß das Bild einen sehr undurchsichtigen und unerfreulichen Eindruck macht. Unter die Leihgaben verteilte sich der eigene Besitz des Nationalmuseums mit Stücken aus der Frühzeit von höchster Feinheit wie Nr. 12, die sog. Schwester Rembrandts, so verwandt mit dem Profil der Kasseler Saskia, daß man sie eher für deren Schwester halten sollte, oder Nr. 8, der „heilige Anastasius“, 1631, der den mit starker räumlicher Wirkung verbundenen Feinstil der späten Leidener Jahre Rembrandts, der im gleichen Jahr in der „Darstellung im Tempel“ im Haag kulminiert, ausgezeichnet vertritt.

Zwei Selbstbildnisse fügten sich dem ein: das berühmte aus dem Mauritshuis im Haag (Nr. 17), undatiert, aber richtig eingeordnet vom Katalog „um 1629“, und das kleine, selten gezeigte aus Schweizer Privatbesitz, ca. 1630 (Nr. 5), wo in feinmalerischer Durchführung, in Beleuchtung und Haltung alles auf Spannung, Energie und Intensität angelegt ist.

Im zweiten Saal für den späten Rembrandt war fast jedes Bild, abgesehen von dem schwachen und nicht überzeugenden Männerkopf aus Oslo (Nr. 23), ein großartiges Dokument dieser Jahre. Manche von ihnen sind zu bekannt, um noch gerühmt oder hervorgehoben zu werden. Festzuhalten ist auf jeden Fall die Tatsache der Vereinigung so gewichtiger Stücke, die Würde und Glanz des Saales bewirkten. Die holländischen Museen waren ungemein großzügig: Rotterdam hatte seine ganzen Bestände hergegeben, Amsterdam zu seiner für solche Fälle fast obligatorisch gewordenen „Verleugnung Petri“, die „Anatomie Dr. Deymans“, der Haag das letzte Selbstbildnis von 1669 und den sog. Bruder von 1650. Eine eindrucksvolle Reihe biblischer Halbfiguren war zusammengelassen. Allen voran der Matthäus aus dem Louvre, der Simon der Ruzickastiftung aus Zürich, beide von 1661, der Evangelist aus Rotterdam. Folgende Bilder empfand man als Bereicherung der Anschauung:

Nr. 37: „der lesende Mönch“ aus Helsingfors, zum letzten Mal auf der holländischen Ausstellung 1929 in London gezeigt. Mit dem geheimnisvollen Gleiten des Lichtes durch die Dunkelheiten, dem Minimum an farbigem Aufwand, stellt es wohl ein Höchstmaß an Versenkung und innerer Einkehr dar, das Rembrandt in einer derartigen Gestalt vereinigen konnte. Der junge Kapuzinermönch aus Amsterdam (Nr. 36) strebte Ähnliches an, ohne es – dank seiner Jugend – zu erreichen.

Nr. 46: „Simeon mit dem Christuskind“, die Schenkung von N. Hersloff an das Nationalmuseum (Abb. 1). Nach 1945 ist das Bild, weitgehend ein Fragment und darum vielleicht mit Recht von Bredius als unvollendet mit der bekannten Urkunde von 1671 verknüpft, mit Geschick und Takt vom Nationalmuseum restauriert worden. Das wichtigste Ergebnis ist, daß die Maria, die noch Bredius für eine Zutat hielt, original ist. Sie erscheint in keiner Weise störend, sondern unterstreicht als Kontrast den tief religiösen Charakter des Bildes, von dem auch die ergreifenden Hände Simeons in ihrer betenden Haltung erfüllt sind, obschon sie weiter nichts zu tun hätten, als das Kind zu tragen.

Nr. 42: „Ritter mit Falken“ aus Göteborg. Sehr gut fügt sich dieses Bild in die Reihe der Spätwerke. Seine Anerkennung, früher energisch bestritten, hat sich offensichtlich durchgesetzt. Wir dürfen dieses Bild in seiner Verbindung von Strenge in der frontalen Grundhaltung mit höchster Freiheit in der malerisch-koloristischen Behandlung einerseits und scheinbar unvermitteltem Nebeneinander der Motive von Ritter, Pferd und Knecht andererseits, kurzum in dieser Prägnanz, in der alles auf Unmittelbarkeit der Wirkung drängt – gezügelt durch dominierende Halbschatten –, als ein ungewöhnlich gedankentiefes Werk des späten Rembrandt ansehen.

Nr. 43: der „Kreuzritter“ in Kopenhagen, gehört bekanntlich in direkten Zusammenhang mit dem Göteborger Bild. Das letzte Wort soll über das Kopenhagener noch nicht gesprochen sein. Dringend zu wünschen, weil es sich sicher lohnt, wäre eine Behandlung des Bildes: Abnahme der Anstückungen und Reinigung. Erst dann wäre ein endgültiges Urteil erlaubt.

Zu den Glanzstücken dieses Saales gehörte auch das Braunschweiger „Familienbild“, das eine auffallend breite Resonanz fand. Der Grund hierfür liegt wohl in erster Linie darin, daß die faszinierenden künstlerischen, malerischen Qualitäten nicht erst durch ein retardierendes Medium biblischen, mythologischen Charakters gehen, sondern dank eines menschlichen Urphänomens, wie hier der „Familie“, der Kontakt sich unmittelbar mit dem Betrachter vollzieht und das Bild so voller „Realität“ und Präsenz erscheinen läßt wie das stets ergreifende Titusbild aus Rotterdam in seiner Nachbarschaft.

Es lag in der Natur der Sache, daß die Kabinette mit den Zeichnungen ein viel umfassenderes Bild bieten konnten. Die Frühzeit, der Spätstil, Landschaften, Tiere, Genre, Bibel, Historie, Arbeiten nach fremden Vorlagen (Raffael, Lionardo, indische Miniaturen, Lastman), lockere Skizzen bis zur bildmäßigen Abrundung, so gut wie alle Kategorien seines zeichnerischen Schaffens in der Feder-, Kreide, Röteltechnik waren in hervorragenden Beispielen vertreten. Problematisches war kaum vorhanden, so daß wir uns kurz fassen dürfen.

Nr. 66: „Kreuzaufrichtung“ aus der Albertina. Einer jener Fälle, wo durch die enge Beziehung zwischen Zeichnung und entsprechendem Gemälde (in diesem Falle in München) die Beurteiler verleitet werden, die Zeichnung für authentisch zu halten. Dabei sollte es gerade umgekehrt sein. Bei solchen Fällen müßte das Miß-

trauen geweckt werden. Darum ist die Zuschreibung an J. A. Backer durch J. Q. van Regteren Altena insofern verdienstlich, als damit festgestellt wird, daß das Blatt nicht von Rembrandt ist. Daß der Autor ein anderer ist als Backer, hofft der V. bei Gelegenheit zeigen zu können.

Nr. 68: ein „Frauenakt im Freien“, von hinten gesehen, schwarze Kreide. Ein Blatt, das noch kaum bekannt ist. Aber die Frage ist, ob es für Rembrandt in der Auffassung nicht zu trivial erscheint. Vielleicht hat man mit Recht an Flinck gedacht.

Nr. 120: „der unwürdige Hochzeitsgast“ aus der Albertina. Eine sehr bedeutende Komposition, aber offenkundige Schwächen haben H. d. G. unter Nr. 1419 mit Recht veranlaßt, die Echtheit zu bezweifeln. Bestenfalls kann es sich um eine Kopie nach verlorenem Original handeln, als Erfindung also für Beurteilungszwecke brauchbar. Bemerkenswert daran ist, daß wir in den Motiven und ihrer Disposition: Tisch mit Gästen, daneben die Hauptfiguren, wenn wir von der dramatischen Handlung absehen, Keime zur Civiliskomposition in der ersten Fassung erkennen können.

Nr. 170: „tauziehender junger Mann“, aus Amsterdam. Die Datierung in die 50er Jahre erscheint am überzeugendsten. Die stilistischen Analogien mit bestimmten Zeichnungen aus dieser Zeit sind enger als mit Blättern aus den 30er Jahren. Zeichnungen mit großen Einzelfiguren sind m. E. in der Spätzeit häufiger als in der Frühzeit.

Nr. 186: „Homer diktiert“, Stockholm, Graph. Sammlung. Durch Konfrontation dieses Blattes mit dem authentischen, 1661 datierten Blatt des Heyblockalbums wird man die Zweifel Schmidt-Degeners und Kruses auf sich beruhen lassen können. Stilverwandt ist auch das Blatt H. d. G. 889 im British Museum „Pilatus wäscht sich die Hände“.

Außer der Stockholmer graphischen Sammlung mit ihren bedeutenden Blättern wie „Manoahs Opfer“, „Ehebrecherin vor Christus“, „Titia van Uylenburg“, „Gefangennahme Christi“ hatten sich hauptsächlich Holland (Amsterdam, Rotterdam), München, Hamburg und vor allem die Albertina mit erlesenen Beispielen beteiligt.

In dem Saal mit dem Claudius-Civilis-Bild (Nr. 47, Abb. 2) traf man auf das eigentliche Anliegen von Carl Nordenfalk, mit G. Jungmarker Organisator der Ausstellung. Der reiche Komplex der Bezüge aller Art, die das Bild nach der historischen, baugeschichtlichen, ikonographischen und nicht zuletzt der kunstgeschichtlichen Seite auszeichnen und zu einem der interessantesten Themen der holländischen Kunstgeschichte machen, hat die Forschung seit C. Neumanns Monographie in dem Buch „Aus Rembrandts Werkstatt“, 1918, nicht ruhen lassen. Dank Nordenfalks Initiative haben die Bemühungen um dieses Bild einen ganz neuen Aufschwung genommen. (Ein ausführlicher Forschungsbericht über die vielfältigen Ergebnisse muß einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben. Die dabei zu berücksichtigende Sondernummer der „Konsthistorisk Tidskrift“, XXV, 1-2, 1956, mit Beiträgen von R. van Luttervelt, A. van Schendel, J. H. van Eeghen, C. Bille, H. van de Waal, L. Münz, C. Nordenfalk und dem Berichterstatter lag z. Z. noch nicht vor.) Nordenfalk hatte

richtig erkannt, daß es nötig war, mit der Untersuchung des Bildes neu anzusetzen, und zwar in umfassender Weise. So war es ein Novum, daß das Bild in einem besonderen Verfahren dank eigens dafür hergestellten Materials mit Filmen, die in 5 Streifen die ganze Leinwand bedeckten, geröntgt wurde. Versuche Schmidt-Degeners 1925 beschränkten sich nur auf einzelne Partien. Mit der neuen Totalaufnahme (Abb. 3) war es möglich, einmal die früheren Erkenntnisse über den ersten Zustand des Bildes bestätigt und erweitert zu bekommen, ferner aber neue Aufschlüsse zu erhalten, die zugleich neue Rätsel für die Entstehung des Bildes bedeuteten.

Wir können hier nur auf die wichtigsten Einzelheiten hinweisen. Eine der großen Überraschungen war das Auftauchen eines Kopfes von einem sitzenden Mann unter der Rückenfigur des großen Stehenden vor dem Tisch. Vollkommen unklar ist bislang geblieben, wie man ihn sich zu denken hat, vor oder hinter dem Tisch, welche Bedeutung er also für die Komposition im Ganzen hatte. Ein zweiter Kopf taucht unter dem sog. Priester 1. von Civilis auf. Diese beiden Motive sind um so bemerkenswerter, als sie keine Stütze finden in der Zeichnung H. d. G. 409. Nicht minder wichtig sind die das ganze Bild in gleicher Weise erfassenden Infrarotaufnahmen, die in mustergültiger Klarheit Original und Retusche voneinander trennen und wichtige Erkenntnisse erlaubten. Ferner wurden an vielen Stellen des Bildes Mikroschnitte gemacht, analog dem Verfahren bei den Untersuchungen des neu erworbenen Watteaus, die in einer Publikation von Carl Nordenfalk bekannt gemacht wurden.

So war das Claudius-Civilis-Bild in originaler Mächtigkeit, in der Apsis des Raumes thronend, umgeben von den Schaubildern der technisch-physikalischen Untersuchungen. Dazu kam das quellenkundliche Material, angefangen von Tacitus' magerem Bericht bis zu Fokkens Beschreibung des Amsterdamer Rathauses und der letzten Erwähnung des Bildes in Holland 1734. Parallel damit zeigten sich die Behandlungen des Themas von Otto van Veen in seinen Bildern aus Amsterdam und den Reproduktionsstichen von Tempesta, ferner das Amsterdamer Rathaus vor und nach dem Brand, während des Baus, schließlich in Schnitten und Aufrissen die architektonische Situation des Bildes im Rathaus mit einem Versuch, die Komposition, wie sie in der Münchener Zeichnung 409 enthalten ist, auf die vorgesehene Lünette zu projizieren. Schließlich wurde in Fotos auch das traurige Ende der Affäre dokumentiert: das Ersatzbild von Ovens mit seinen eigenen Zeichnungen und denen von Flinck dazu. In einer besonderen Vitrine waren die 4 Münchener Civiliszeichnungen H. d. G. 409 - 412 ausgestellt, die die Forschung seit jeher beschäftigt haben, zuletzt, aber sicher nicht zum letzten Mal den Berichtersteller in dem erwähnten Sonderheft der „Konsthistorisk Tidskrift“ XXV.

Einen Höhepunkt aber der ganzen Bemühungen Nordenfalks um Veranschaulichung der Probleme um das Civilisbild stellte die originalgroße, also 26 qm bedeckende Rekonstruktion des Bildes mit der zugehörigen Architektur des Amsterdamer Rathauses vor der Zurückweisung und Abschneidung dar. Sie wurde von dem Bühnenmaler Erik Kinell geleistet und, programmatisch für das eigentliche Ziel der Ausstellung, baute sie sich 8 m hoch am oberen Absatz des Treppenhauses im Museum

auf. Die Rekonstruktion, mit den unvermeidlichen Mängeln eines solchen Unternehmens behaftet, folgte in großen Zügen der Zeichnung 409 und war geschickt und verständnisvoll genug, um der Phantasie des Betrachters eindeutige Hinweise zu geben, wie das merkwürdige Bild mit dem tiefen sakralen Ernst seiner Scene, den in nächtliches Dunkel getauchten Wölbungen über der kühlen, marmorhellen Pilasterarchitektur gewirkt haben muß und was wir mit seiner Entfernung verloren haben.

Einen Hinweis verdient zuletzt der von B. Dahlbäck und P. Bjurström verfaßte Katalog, der sorgfältig den Stand der Forschung bei jedem Objekt verzeichnet und mit kritischen Erläuterungen versehen ist. Dazu ein Abbildungsheft, das den Charakter der Ausstellung gut reflektiert.

Cornelius Müller Hofstede

DIE VERLORENEN MINIATUREN DES TRIERER JUNGFRAUENSPIEGELS

(Mit 2 Abbildungen)

Die Handschrift 132 des Doms zu Trier fällt unter den 6 oder 8 Zeugen des Jungfrauenspiegels aus dem 12. Jahrhundert durch größere Selbständigkeit auf. Leider ist der Miniaturenzyklus mit 11 Vollbildern, wie man ihn aus den anderen Handschriften des *Speculum Virginum* kennt, in Trier nicht vollständig. Bei der großen Bedeutung der Schrift, einem Zwiegespräch zwischen Peregrinus und Theodora, für die Geistes- und Kunstgeschichte liegt die Suche nach den vermißten Miniaturen im allgemeinen Interesse. Um entsprechende Bemühungen in Gang zu setzen und die kunstgeschichtliche Forschung auf den Tatbestand aufmerksam zu machen, sei im folgenden zusammengestellt, was sich über die verlorenen Miniaturen ausmachen läßt. (Zur kunsthistorischen Einordnung des ganzen Werkes siehe die Bonner Dissertation von M. Strube, *Die Illustrationen des Speculum Virginum*, Düsseldorf 1937. Ein Verzeichnis aller bisherigen Abbildungen liefert M. Bernards, *Speculum Virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter* [Forschungen zur Volkskunde 36/38], Köln/Graz 1955, X, 27–28; dazu neuerdings L. Edel, *Eine Kostbarkeit aus dem Kloster Frenswegen*, Jahrbuch 1956 des Heimatvereins für die Grafschaft Bentheim [Bentheimer Land 45], Bentheim 1956, 54–57.)

In ihrem heutigen Zustand verfügt die Trierer Handschrift lediglich über ein einziges und leider schlecht erhaltenes Bild. Von den übrigen Darstellungen, die etwa gegen Mitte des 19. Jh. aus der Hs. entfernt worden sind, hat sich jedoch eine Anzahl wiederfinden lassen. So gehören nach Trier drei Einzelblätter des Rhein. Landesmuseums in Bonn (Inv. 15326–28) und eine Miniatur des Kestnermuseums in Hannover (Inv. 3984). Der Beweis der Zusammengehörigkeit ist durch den Text auf der Rückseite leicht und einwandfrei zu erbringen. Auf eben diesem Wege ist ferner zu ermitteln, daß das Blatt aus Hannover nur die obere Hälfte einer ursprünglich doppelt so großen Darstellung ist – ein Ergebnis, das genauere Betrachtung des Bildes selbst bestätigt, da der Außenrahmen an der unteren Kante abgeschnitten ist.

Den Umständen nach ist zu vermuten, daß die fehlenden Blätter gleichfalls als