

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

Dezember 1956

Heft 12

DIE REMBRANDT-AUSSTELLUNGEN IN HOLLAND

(Mit 4 Abbildungen)

Nach den zwei schönen Rembrandt-Ausstellungen des Rijksmuseums in den dreißiger Jahren (1932 und 1935) war es kein leichtes Unterfangen, aus Anlaß der 350. Wiederkehr von Rembrandts Geburtsjahr noch einmal eine große Ausstellung zu unternehmen, die der Bedeutung dieses Jubiläums entsprechend des Meisters Werk so reich und eindrucksvoll als möglich zur Darstellung bringt. Daß die holländischen Kollegen mit diesem schwierigen Plan vollen Erfolg hatten, ist gewiß ihrer persönlichen Tüchtigkeit zu danken (nicht zuletzt der des erfahrenen Jonkheer D. C. Röell), doch auch Hollands internationalem Ansehen und den starken kulturellen Sympathien, die man in der ganzen Welt der Kunst Rembrandts entgegenbringt. So ermöglichte das Entgegenkommen der verschiedensten Behörden die Leihgaben von fast allen großen Sammlungen Europas und Amerikas, soweit nicht gesetzliche Hemmungen vorlagen (wie in London), und man konnte in Amsterdam vom 18. Mai bis 5. August eine vorzügliche Auswahl von etwa 100 Gemälden sehen in einer Verteilung, die allen Perioden Rembrandts gerecht wurde. In Rotterdam waren zur gleichen Zeit im Boymans Museum 256 Zeichnungen ausgestellt mit einer noch vollständigeren Vertretung von des Meisters Lebenswerk in dieser Kunstform. Amsterdam bzw. das Rijksmuseum zeigte außerdem das radierte Werk Rembrandts in einer stattlichen Auswahl (122 Drucke), zu der K. G. Boon einen ausgezeichneten Katalog verfaßt hatte. Es waren die reichen Schätze des Amsterdamer Kupferstichkabinetts, verstärkt durch Leihgaben besonders seltener Drucke aus anderen europäischen und amerikanischen Sammlungen. In der zweiten Hälfte der Saison (vom 8. August bis 21. Oktober) wurden die Ausstellungen gewechselt, d. h. die Gemälde und Radierungen in Rotterdam gezeigt und die Zeichnungen in Amsterdam. Eine spezielle Ausstellung der z. T. noch umstrittenen allerfrühesten Rembrandts und der Rembrandt-Schule war während der ganzen Saison in Leiden zu sehen.

Diese gewaltige Ausbreitung von Rembrandts Werk erforderte den Besuch von wenigstens drei holländischen Städten – und der Haag, wo man zur selben Zeit

im Mauritshuis Vermeers Gemälde konzentriert hatte, wurde gewiß auch von den meisten Besuchern mit einbezogen, zumal hier noch die bedeutenden Rembrandts der Sammlung Bredius (Saul und David, Homer, die Zwei Neger), die nicht ausgeliehen werden dürfen, zu sehen waren. Der Vorteil dieser Verteilung war unleugbar, vor allen Dingen, weil die Zeichnungen von den Gemälden getrennt waren. Schon die Radierungen mit den Gemälden zusammen an einem Ort und am gleichen Tage zu sehen, übersteigt die Aufnahmefähigkeit eines normalen Sterblichen. Dies wäre um so mehr der Fall mit den Zeichnungen gewesen, die wirklich die kleine Reise nach Rotterdam angesichts der sehr instruktiven und schönen Ausstellung dort außerordentlich lohnend machten.

Bei der Auswahl der Gemälde waren natürlicherweise mehr Beschränkungen vorhanden als bei der der Zeichnungen. Die großen Formate, die zumeist Höhepunkte in Rembrandts Werk darstellen, fehlten vielfach, wie die „Danaë“ und der „Verlorene Sohn“ von der Eremitage, die „Blendung Simsons“ von Frankfurt, das „Manoah“-Bild aus Dresden, „Jakobs Segen“ aus Kassel und der Stockholmer „Claudius Civilis“. Die betreffenden Behörden sahen bei diesen Bildern offenbar die Transportgefahren als zu groß an. Holland selbst konnte hier bis zu einem gewissen Grade einspringen. Die „Anatomie“ aus dem Haag stärkte die Gruppe der frühen Bilder, während die „Staalmeesters“, die „Judenbraut“ und die „Verleugnung Petri“ den späten Saal mächtig bereicherten. Die „Nachtwache“ war zwar nicht in die Ausstellung gebracht worden, aber im selben Gebäude (in ihrer gewöhnlichen Aufstellung) zu sehen. So waren die einzelnen Perioden Rembrandts auch in großen Formaten vertreten und man konnte seine malerische Entwicklung wie nie zuvor in einer zusammenhängenden Schau erleben.

Es war gewiß nicht ohne Absicht der Ausstellungsleitung, daß bestimmte Eindrücke vorherrschten und Überraschungen auch für den Rembrandt-Spezialisten geboten wurden. Zu den letzteren gehörten sechs hervorragende Bilder der Eremitage und selten gesehene Bilder aus englischem Privatbesitz sowie aus amerikanischen und australischen Sammlungen. Und wer hat je Hauptwerke von Rembrandt aus dem Louvre, den Uffizien, der Dresdener und Münchener Galerie, dem Stockholmer Nationalmuseum Seite an Seite mit den großen Schätzen der holländischen Museen und Privatsammlungen (auch der „Jan Six“ war dabei) gesehen?

Zu den neuen Eindrücken gehörte, daß der frühe Rembrandt mit ungewöhnlicher Stärke herauskam. Die allerfrühesten, z. T. noch problematischen Bilder hatte man vermieden bis auf das schöne und unzweifelhafte Bild des „Alten Tobias und seiner Frau mit der Ziege“ aus der Slg. Thyssen (Kat. 1), das einen hohen Begriff gibt von der ungewöhnlichen Qualität des ganz jungen Rembrandt (1626), als er noch stark unter dem Einfluß Lastmans stand. Aber von den folgenden Leidener Jahren wurde ein reiches Bild geboten von dem Stuttgarter „St. Paul“ (1627) bis zu der Haager „Darstellung im Tempel“ (1631), das sich durch zwei Säle erstreckte und das Genie des jungen Rembrandt in seiner ersten Selbständigkeit und Einzigartigkeit fühlbar machte, so daß alles, was folgte, es nicht überbieten konnte (Abb. 1 und 2). Dies war

zweifellos ein Verdienst der Ausstellung und dürfte der häufigen Unterschätzung des frühen Rembrandt auf Kosten des späten (zu der man in den letzten Jahrzehnten oft geneigt war) entgegenwirken. Auch die ersten Amsterdamer Jahre (1632–34) waren trotz begrenzter Auswahl mit besonderer Wucht in den lebensgroßen ganzfigurigen Porträts herausgebracht, wobei natürlich die „Anatomie“ einen entscheidenden Anteil hatte, aber auch das überraschende Porträtpaar der Slg. Robert de Rothschild (Kat. 25, 26). So konnte man verstehen, daß der junge Rembrandt nach seiner Übersiedlung nach Amsterdam einen ungewöhnlichen Eindruck auf das dortige Publikum machte und Porträtmaler vom Schlage des Nicolas Elias oder des Thomas de Keyser in den Schatten stellte. Seine Porträts haben eine „Gegenwart“ (wie Goethe einmal von den Mantegnas in Mantua sagte), wie man sie bisher nicht gekannt hatte, durch ihre plastische Stärke, das dramatische Helldunkel und die Intensität des Ausdrucks.

Neben der Leidener Zeit war wohl die mittlere Periode – wenn man das Ende der dreißiger Jahre mit einbezieht – am reichsten vertreten mit Werken von ungewöhnlicher Intimität wie die drei Heiligen Familien von Downton Castle (wohl noch vom Ende der dreißiger Jahre), von Leningrad (dat. 1645) und von Kassel (dat. 1646), die köstliche „Ruhe auf der Flucht“ aus Dublin (dat. 1647) in einer Elsheimerartigen Nachtlandschaft und auch die „Versöhnung Davids und Absaloms“ (nicht der „Abschied Davids von Jonathan“, wie man kürzlich vorgeschlagen) aus der Eremitage (dat. 1642). Das letztere Bild war ein Höhepunkt an Tonschönheit und Innigkeit des Ausdrucks. Der Gegensatz von alt und jung, von väterlicher Würde und knabenhafter Lieblichkeit ist hier ganz klar betont und kann nur auf die Vergebungsszene von David und Absalom Bezug haben, aber nicht auf die Umarmung zweier gleichaltriger Jünglinge. Die Pfeile im Vordergrund müssen durchaus nicht auf Jonathan deuten, sie sind, wie der dabeiliegende Mantel, genügend erklärt als Teile von Absaloms Ausrüstung, die er abgelegt hat, um seinem Vater in die Arme zu fallen. Auch ist seine prinzliche Erscheinung wie die königliche des Vaters im Kostüm betont. Das prachtvolle kleine Bild des „Alten Tobias und seiner Frau“ aus der Sammlung van der Vorm (Kat. 80) – dessen Datum vor der Reinigung 1650 gelesen wurde, aber klar 1659 heißt – war das einzige späte Bild in diesem der mittleren Periode gehörigen Saale, aber fügte sich dem intimen Charakter dieser Zeit gut an, obwohl man hier wahrnehmen konnte, wie der späte Rembrandt seine tonige Wirkung vertieft und bereichert. Das Bildchen hat etwas Samtiges und skizzenhaft Breites, eine nur andeutende Gefühlstiefe, wie sie die vierziger Jahre noch nicht hervorgebracht hatten.

Nach diesen starken Eindrücken kam der späte Rembrandt keineswegs zu kurz. Ein länglicher Saal enthielt Meisterwerke wie den „Jan Six“ – dessen Einzigartigkeit, auch in Rembrandts Werk, ihn immer wieder heraushebt als eines der schönsten und originellsten Porträts aller Zeiten – und die prächtige „Bathseba“ aus dem Louvre, deren Courbetartige Fülle nach einer (wie es scheint) nur leichten Reinigung schöner herauskam als man es je im Louvre gesehen (übrigens könnte es wohl sein, da das Bild in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts nach Paris kam, daß Courbets spätere, so volle Aktmalerei von diesem Werke inspiriert war). Und

der zentrale Hauptsaal enthielt dann die großen und die mittelformatigen Rembrandts der späten fünfziger und sechziger Jahre, wie die „Staalmeesters“, die „Judenbraut“ und die „Verleugnung Petri“, zu denen sich als viertes großes Bild das Reiterporträt aus der Sammlung der Lady Salmond (Kat. 59) gesellte. Das letztere hat offenbar malerische Schönheiten, die bei dem jetzigen, noch ungereinigten Zustand nicht ganz herauskommen. Sie mögen die Steifheit des Motives aufheben. Jedenfalls war diese Aufgabe, einen Kavalier auf einem aufbäumenden Pferde in ganzer Lebensgröße darzustellen, nicht so sehr nach dem Herzen Rembrandts wie etwa dem des Rubens, van Dyck oder Velasquez. Kaum eines der vielen Werke in diesem Hauptsaal ließ den Beschauer gleichgültig. Da waren die prachtvollen, wenn auch hinter dem krustigen alten Firnis schwer zu sehenden Spätwerke aus den Uffizien – das „Selbstporträt“ und der „Alte Rabbiner“, die auffallende „Lukretia“ aus Minneapolis, die klassische Größe mit christlicher Empfindung eigenartig verbindet, die Mönchsbilder aus Helsinki und Amsterdam – letzteres mit den Zügen des Titus –, die zeigten, wie sehr die Erscheinung von Mönchen als leibhaftige Sinnbilder einer nach innen gerichteten Existenz den alten Rembrandt fesselte; ferner der „Kampf Jakobs mit dem Engel“ aus dem Kaiser-Friedrich-Museum (ein nicht leicht zu deutendes Bild, aber zwingend in der Milde und Großartigkeit des Engels), und schließlich einige Stücke aus der Apostel- bzw. Evangelistenserie, auf die wir noch zu sprechen kommen werden und zu der offenbar das prachtvolle Selbstbildnis als St. Paul aus der Sammlung de Bruyn-van der Leeuw gehört.

Bei einer Ausstellung, die so repräsentativ angelegt war, konnte man wenig Zweifelhaftes erwarten. Der etwas sensationell gefärbte Artikel in einer Amsterdamer Tageszeitung, der die Ansichten von M. M. van Dantzig wiedergab und zehn Bilder der Ausstellung als falsch erklärte, war denn auch reichlich übertrieben und zeigte, wie gewöhnlich bei solchen Eskapaden, eine verwirrende Mischung von falschen und richtigen Beobachtungen, auf die hier einzugehen kaum nötig ist. Doch da das schöne Gemälde des Kaiser-Friedrich-Museums „Jakob ringt mit dem Engel“ (Abb. 4) eines der von van Dantzig diffamierten Bilder war, seien hier kurz die Argumente wiedergegeben, mit denen die Aburteilung vollzogen wird, als ein Beispiel von van Dantzigs reichlich unzulänglicher, sog. „pictologischer Methode, die mit einem überspannten Anspruch auf Allgemeingültigkeit auftritt. Dabei fehlt eine ausreichende Erwägung des Zustandes (wie z. B. der Tatsache, daß das Jakobsbild empfindlich beschnitten ist und im Firnis erheblich nachgedunkelt), der chronologischen Position, der Vielseitigkeit von Rembrandts Malweise (auch innerhalb einer Periode), oder der inhaltlichen Bedeutung (wie z. B., daß bei dem Jakobsbild nicht die Höhe des Kampfes sondern die Erwartung des Segens ausgedrückt wird). Hier fehle, so las man, das starke Licht, welches von jedem Rembrandt zu verlangen ist, die Figuren haben nicht die für den Meister charakteristischen Proportionen, das Bild habe keine Tiefenwirkung; die Konturen zeigen schwarze Linien, die sich mit dem Rest nicht vereinigen, die Gesichter seien ausdruckslos (!), die Figuren ringen nicht wirklich miteinander und es fehle in der Malweise das Kartoffelrelief (aardappelrelief), ein von van Dantzig be-

tontes Kriterium, auf das er offenbar besonders stolz ist. Auch die Signatur erweckt seinen Verdacht, weil sie angestückt ist. (Diese Anstückung wird aber schon bei Hofstede de Groot und auch im Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums mit der allgemein angenommenen späteren Verkleinerung des Bildes überzeugend verknüpft.)

Natürlich kommen bei einer so großen Ausstellung trotz sorgfältiger Auswahl neue Probleme auf und einige bisher unangezweifelte Bilder erscheinen in der Konfrontation mit so vielen überzeugenden Originalen nicht mehr so sicher wie früher. Dies ist z. B. der Fall (und hier stimmt der Berichterstatter mit van Dantzig überein) bei dem Glasgower Bilde: der „Maler und sein Modell“ (Kat. 61, Abb. 3), das verschiedene Schwächen zeigt, nicht zuletzt die so unnatürliche Position des Künstlers gegenüber der Aktfigur, deren schwache Durchbildung und ihr so wenig überzeugendes Sitzen, auch der theatralische Aufbau der Bühne mit Draperien und Büchern. Es fehlt die Klarheit, die Kraft und die Subtilität des späten Rembrandt. Ob es sich wohl hier um eine geschickte Nachahmung eines mit Rembrandts Werk vertrauten 18.-Jahrhundert-Meisters handelt, etwa zur Zeit Fragonards, als Rembrandts Kunst hoch geschätzt war? Hier dürfte auch eine Reinigung und Durchleuchtung weitere Klarheit bringen. Das Bild wurde übrigens auch von den holländischen Kennern, mit denen ich sprach, als unsicher angesehen.

Ein weiteres Diskussionsstück war das Porträt der Mutter des Jan Six: Anna Wijmer (Kat. 45), dessen alte Provenienz aus der Six-Familie und dessen Signatur und Datum (1641) – wenn eine sehr nötige Reinigung deren Echtheit bestätigen – stark für die Eigenhändigkeit sprechen würde. Aber als ein Porträt der frühen vierziger Jahre fiel es etwas heraus neben den mehr überzeugenden Beispielen der Ausstellung (der „Baartjen Martens“, dem sog. „François Coopal“ und dem schönen Porträtpaar des Duke of Devonshire „Mann mit einem Falken“ und „Frau mit einem Fächer“). Die Behandlung ist kleinlicher, doch fehlt nicht eine zarte Tonigkeit. Die Zuschreibung an Backer, die hier und da verlautbar wurde, befriedigt nicht ganz. Ich möchte trotz allem das Bild nicht aufgeben und mit einem weiteren Urteil warten, bis eine Reinigung mehr Klarheit gebracht hat. Seymour Slive machte mich darauf aufmerksam, daß die Berliner „Saskia“, die auch den frühen vierziger Jahren angehört und auf demselben seltenen Mahagoniholz gemalt ist, eine ähnliche Behandlung zeigt.

Schließlich machten die Bilder, die von der Serie der Apostel bzw. Evangelisten auf der Ausstellung zu sehen waren (alle um 1661 gemalt, wohl zufolge eines uns unbekanntes Auftrages), einen sehr ungleichen Eindruck. Über eines derselben, den „Hl. Bartholomäus“ von Downton Castle (Kat. 87) hörte man vielfach Zweifel, also nicht nur von van Dantzig. Das Argument war allgemein, daß das Gesicht des Bartholomäus einen 19.-Jahrhundertartigen Charakter zeige. Es muß zugegeben werden, daß das Bild bei dem Oberlicht, in dem es dort zu sehen war (das durch Schatten, die das Relief der Farbe warf, die Aufgewühltheit der Malweise übertrieb), Anlaß zu solchen Zweifeln gab. Man sollte aber auch in Betracht ziehen, daß nicht nur die Provenienz des Bildes in die Mitte des 18. Jahrhunderts zurückführt, sondern

auch seine jetzige Form bereits dokumentiert wird durch ein Schabkunstblatt des 18. Jahrhunderts. An der Büste der Figur konnte man sehr wohl, auch in diesem Licht, die Hand des späten Rembrandt erkennen, wie auch die Signatur und die Jahreszahl überzeugend aussahen. Der Berichterstatter bedauert, daß er nicht noch Gelegenheit hatte, das Bild in anderem Lichte zu sehen und das Gesicht noch einmal aus nächster Nähe zu prüfen. Bei dem „Evangelisten Johannes“ des Bostoner Museums (Kat. 95) liegt der Fall anders, insofern hier ein schlecht erhaltenes Bild leicht zu rascher und unberechtigter Aburteilung (wie wir es von van Dantzig hören) führen kann. Hier hat das Relief des Bildes an vielen Stellen erheblich gelitten und es gibt Passagen (wie die um das Kinn und vor der Brust), die völlig verloren sind. Und doch bleibt noch genug von Rembrandts Hand zu erkennen, die auch von der echten Signatur und dem Datum bestätigt wird. Die Ungleichheit der Apostel- bzw. Evangelistenserie ist aber nicht so sehr auf Ungleichheit der Erhaltung zurückzuführen als auf, wie ich glaube, des Künstlers schwankende Reaktion gegenüber einer so ungewöhnlichen Aufgabe, eine lange Reihe idealer Porträts zu schaffen, die er in seiner Weise mit aktuellem Leben erfüllen wollte. So hängt er hier, etwa bei dem Hl. Bartholomäus, zu sehr an dem Modell, verliert sich dort (etwa dem Apostel Simon) zu sehr ins Idealisieren. Und so kann es denn nicht verwundern, daß das Bild des „Hl. Paulus“ (Kat. 86) das überragendste von allen ist, weil es Rembrandts Selbstporträt darstellt, in dem er keine Mühe hatte, den tiefen denkerischen Zug herauszuarbeiten. Aber man muß ehrlich zugestehen, daß bei diesem Bilde niemand an Paulus denken würde, wenn nicht das Attribut des Schwertes vorhanden wäre und das Bild auch durch seine Maße und sein Datum genau in die Serie der Apostel passen würde.

Diese wenigen kritischen Bemerkungen erschöpfen gewiß nicht alles, was von der schönen und bedeutenden Amsterdamer Gemäldeausstellung zu sagen wäre. Der Andrang der Besucher war so groß, daß während der offiziellen Öffnungszeiten man nur in glücklichen Momenten sich ganz konzentrieren konnte. Und doch war es ein bewegendes Schauspiel, zu sehen, mit welcher Anteilnahme und Ehrfurcht das holländische Publikum sich seinem größten Meister näherte.

Die Rotterdamer Ausstellung der Zeichnungen war, wie zu erwarten, durchaus nicht so stark besucht, doch konnte man auch dort stets ein andächtiges und interessantes Publikum finden. Sie war vielleicht in ihrer Art noch großartiger als die Gemäldeausstellung, weil hier bei der Auswahl keine wesentlichen Beschränkungen vorlagen (nur London fehlte wieder, und von Berlin, das selbst eine Rembrandt-Ausstellung geplant hatte, war nur einiges zu sehen). Die Auswahl der Blätter zeugte von feinstem Verständnis für den Reichtum, die Originalität und die Höhepunkte von Rembrandts Zeichenkunst. Alle wesentlichen Kategorien (Studien nach dem Leben, Landschaften, Porträts, Tierzeichnungen, Akte, biblische Szenen, auch die seltenen Kopien nach alten Meistern und den indischen Miniaturen) waren glänzend vertreten und man wick nicht problematischen Blättern aus (wie etwa den Ansichten von London), wenn sie von besonderem Interesse für die Rembrandtforschung waren.

und in dieser einzigartigen Zusammenstellung eine neue Aussicht auf Lösung von Fragen boten.

Die Gemäldeausstellung war von einem Katalog begleitet, der in ansprechender Weise die wissenschaftliche Information in verkürzter, populärer Form darbot (eine Einleitung von A. van Schendel gab eine lebendige Skizze von Rembrandts künstlerischer Persönlichkeit). Der Rotterdamer Katalog, mit einem feinsinnigen Vorwort von van Regteren Altena über Rembrandt den Zeichner ausgestattet, war eine vorbildliche wissenschaftliche Leistung (E. Haverkamp-Begemann zu danken), die nicht nur die oft recht komplizierte Rembrandt-Literatur vollauf berücksichtigte, sondern auch ein eigenes abgewogenes Urteil bewahrte (der Direktor J. Ebbinge Wubben hatte hier sicher auch seinen Anteil). Mit Hilfe dieses Kataloges muß es für jeden Besucher ein Leichtes gewesen sein, sich über das eine oder andere Blatt, das ihn besonders interessierte, vollständig zu informieren.

Es ist bei einer so kurzen Besprechung nicht möglich, zu jedem einzelnen Blatt oder auch nur einer größeren Anzahl der 256 Zeichnungen Stellung zu nehmen. Aber dies wäre auch überflüssig, da so wenig Problematisches oder Umstrittenes dabei war. Einiges davon sei jedoch in Kürze erwähnt. Von der Gruppe der dem ganz jungen Rembrandt zugeschriebenen Zeichnungen, die J. G. van Gelder als erster zusammengestellt und in die Jahre 1625 - 26 gesetzt hatte, also die Zeit des noch überwiegenden Lastmaneeinflusses, sah man einiges, ohne daß sich die Überzeugung verfestigte, daß jedes Stück authentisch ist. Der berittene „Trompeter“ (Kat. 5) scheint von dieser Gruppe immer noch am ehesten ein Jugendwerk des Meisters zu sein. Das Blatt zeigt eine Intensität der Modellierung, eine plastische Wucht, die die anderen Blätter vermissen lassen. Der „Mucius Scaevola“ (Kat. 1) ist schwächer und wohl nur Lievens, trotz der Beziehungen zu dem Bilde mit dem „Gastmahl der Esther“ in Raleigh, N. C. Der „Bogenschütze“ in roter Kreide (Kat. 4) dagegen hat mehr Rembrandt'sche Wucht als Lievens'sche Flauheit. Aber die große Zeichnung der „Fußoperation“ aus den Uffizien (die im Katalog als Nr. 6 vorgesehen, jedoch in Leiden ausgestellt war) hat den Berichterstatter immer noch nicht überzeugt, trotzdem die meisten Kenner die Rembrandtzuschreibung zu billigen scheinen. Es ist jedenfalls ein Lievens-Rembrandt-Grenzfall, der dem Rembrandt-Bild mit dem gleichen Thema wohl vorausgeht. Die „Gerechtigkeitsszene“ (Kat. 2), die van Regteren Altena entdeckt und für das Rijksmuseum erworben hat, ist ein etwas anderer Fall. Hier stellt sich der Katalog hinter die Zuschreibung, die zweifellos geistreich, aber noch nicht restlos überzeugend ist. Die Beziehung auf die Technik der „Kreuzaufrichtung“ (Kat. 21), die der Katalog anführt, stärkt die Zuschreibung nicht, da das letztere auch kein sicherer Rembrandt ist (eher Backer). So waren denn in diesem ersten Raum unter den als ganz früh angenommenen Blättern einige ungelöste Fragen, und man war dankbar, einmal Gelegenheit zu haben, diese umstrittene Gruppe unter sich vergleichen zu können. Die herrlichen Rötelstudien von Greisen der vorgeschrittenen Leidener Jahre, die den Höhepunkt dieses Saales bildeten, zeigten dann Rembrandt in unbestrittener Meisterschaft. Hier war nur ein Blatt in schwarzer und roter Kreide, der „Kopf eines Negers

mit Turban" (Kat. 17), der dem kritischen Urteil nicht ganz standhielt. Die schwarzen Kreidestriche haben hier mehr Frische und Rembrandt-Charakter als die roten, die etwas Kleinliches in die Ausführung bringen. Kurt Bauch hat hier schon einmal eine ähnliche Kritik ausgesprochen und die roten Striche für Lievens' Zutat gehalten. Der Katalog dagegen glaubt, daß die schwarzen und die roten Kreidestriche gleichzeitig entstanden sind.

In den folgenden Sälen waren die herrlichen Studien nach dem Leben aus den dreißiger und frühen vierziger Jahren in reichster Fülle ausgebreitet, auch Tierzeichnungen, Akte und biblische Szenen, und man stieß kaum auf ein Blatt, das Zweifel hervorrufen konnte. Vielleicht bei der Zeichnung eines Kamels mit seinem Treiber (Kat. 122) ist Beneschs Zweifel berechtigt. Sie kommt Rembrandt nahe, aber der Linie fehlt die letzte Sicherheit, so daß man wohl eine alte Kopie annehmen kann. Von den oft diskutierten Blättern mit Ansichten von London waren das Wiener (Kat. 97) und das Haarlemer (Kat. 98) zu sehen, dagegen fehlte das überzeugendste und schönste der Gruppe, das von Berlin. Wie überall gibt auch hier der Katalog eine klare Übersicht über die Argumente für und wider in der Rembrandt-Literatur. Die Rechnung geht hier nicht so leicht auf. Das Haarlemer Blatt mit der Kathedrale von St. Albans (Kat. 98) zeigt volle Signatur und Datum. Andererseits ist es von einer Grobheit der Zeichnung, die schwer mit Rembrandts Eigenhändigkeit vereinbar scheint, selbst wenn er nach einem Vorbild gezeichnet hat. Vielleicht sollte man noch einmal eine verschärfte Prüfung der Signaturen vornehmen, bei Zeichnungen ebenso wie bei Bildern, damit Widersprüche wie der soeben erwähnte aufgehoben werden.

Die Kategorie der Landschaftszeichnungen, zu der auch die Ansichten von London im weiteren Sinne gehören, war ein absoluter Höhepunkt der Ausstellung und von unsagbarem Reichtum und Schönheit. Die Einfachheit, Schlagkraft und Subtilität von Rembrandts Landschaftsskizzen hat kaum ihresgleichen, und man konnte die Vielheit seiner Darstellungsweisen bewundern. Hier gab er ein Laubwerk reich und üppig mit der Feder, wie es ein Philips de Koninck nie erreicht hat, dort Bäume mit einfachen Pinselschlägen von Claudeartiger Breite und Stimmungskraft. Die Weite der holländischen Ebene scheint der Meister hervorzuzaubern mit zartesten Lavierungen, in die ein feiner Federstrich verschmolzen ist. Und dann wieder legt er wuchtige Skizzen von lapidarer Einfachheit mit schwarzer Kreide an. Topographische Einzelheiten gewinnen poetische Schönheit in seiner atmosphärischen Behandlung, und alle seine Skizzen, ob detailliert oder aufs höchste vereinfacht, zeigen eine seltene Ökonomie und Folgerichtigkeit in der Anwendung und im Aufbau der graphischen Mittel.

Eine andere Gruppe, die neben den natürlich ungeheuer stark vertretenen biblischen Szenen mächtig herauskam, waren die späten Frauenakte. Auch hier zeigt Rembrandt eine Fülle von Variationen der Behandlung, vom Kräftigen bis zum Zarten, und bei der Beliebtheit dieser Blätter muß man wohl auf der Hut sein, daß sich keine Fälschungen (alte oder moderne) einschleichen. Aber das kritischste Auge dürfte hier die Aus-

wahl der Rotterdamer billigen – es war eine ganze Wand voll. Das einzige Blatt, das nicht befriedigte (Kat. 243) hat durch erhebliche Überarbeitung gelitten und gibt nicht mehr einen ungetrübten Rembrandt-Eindruck. Der Katalog hat das nicht übersehen.

Schließlich seien noch drei kostbare Albums erwähnt, die auch auf der Ausstellung zu sehen waren und in denen sich Rembrandt mit Zeichnungen und einer Dedikation an die Albumeigentümer verewigte. Die früheste derselben (vom Jahre 1634) ist in das Album eines reisenden deutschen Künstlers eingetragen und zeigt das Brustbild eines alten Mannes und auf der gegenüberliegenden Seite Rembrandts eigenhändige und recht bezeichnende Widmung. Er sagt: een vroom gemoet / acht eer voor goet (Kat. 29). Dann aus dem Album des Jan Six die berühmte „Homer“-Zeichnung (Kat. 185a) mit der Widmung an Jan Six von 1652 sowie (im gleichen Album) eine Zeichnung der Mutter des Jan Six in einem schön beleuchteten Interieur. Und schließlich das späte Blatt aus dem Album des Jacobus Heyblock (Kat. 250), wie das zuerstgenannte (Kat. 29) in der Königlichen Bibliothek im Haag mit einer signierten und 1661 datierten „Darstellung im Tempel“ – alle vier wegen ihrer Datierung, die so besonders selten bei Zeichnungen vorkommt, hochwichtige Dokumente. Jedoch aus dem Jahre 1634 gab es noch zwei recht statiose Zeichnungen mit voller Signatur und Datierung: das große männliche Porträt der Slg. Payson, New York, in farbiger Kreide (Kat. 28a) und die ebenfalls ungewöhnlich große, auch farbig ausgeführte Zeichnung des Teyler Museums mit „Christus unter den Aposteln“ (Kat. 28). Ob dies wohl ein Zufall ist? Oder war es nicht gerade die Zeit, in der Rembrandts Ruhm aufblühte und man auf volle Signatur und Datum des Meisters Wert legte? Auch die ungewöhnlich stattlichen lebensgroßen Patrizierporträts der Slg. Robert de Rothschild (Kat. 25, 26) stammen aus diesem Jahre ebenso wie die in ihrer Ganzfigurigkeit und Lebensgröße gleich seltenen Porträts des Predigers Elison und seiner Frau, ehemals in der Sammlung Schneider, Paris (Bredius 200 und 347). Es könnte darum sehr gut sein, daß sich Rembrandt gerade in diesem Jahre, voll Stolz auf den neuerworbenen Ruhm, auch hier und dort bei Zeichnungen zu vollen Signaturen und Datierungen veranlaßt sah wie niemals mehr später. Auch solche ungewöhnlich stattlichen Formate finden sich nachher kaum mehr unter den Zeichnungen.

Der Ausstellung in Leiden schließlich (am Stedelijk Museum de Lakenhal) können wir nur einige Zeilen widmen, obwohl sie für den Rembrandtspezialisten viel Interessantes brachte. (Der instruktive Katalog ist dem Direktor J. N. van Wessem zu danken.) Hier waren eine große Anzahl Bilder und Zeichnungen der Rembrandt-Schule ausgestellt und eine nicht unbeträchtliche Gruppe der frühesten Rembrandts, die am Anfang der Ausstellung mit den Werken des oft sehr ähnlichen Lievens und mit seltenen Frühwerken des Carel Fabritius vereint waren. Da sah man die sog. „Milde des Kaisers Titus“ (Kat. 4) und den „Propheten Bileam“ (Kat. 7), beide mit der frühesten Form des Monogramms und dem Datum 1626, die von Benesch kürzlich entdeckte „Flucht nach Ägypten“ aus dem Museum in Tours, von

1627 (Kat. 1) und der noch ganz Lastmanartige „Kopf eines Kriegers“, früher in der Slg. Thyssen (Kat. 14). Nicht überzeugend, trotzdem sie Eingang in die Rembrandt-Literatur gefunden hatten, waren die beiden kleinen Bilder „Vorlesung bei Kerzenlicht“ (Kat. 2) und „Kopfoperation“ (Kat. 3). Sie dürften nur alte Kopien sein. Auch der „Lesende Gelehrte“ aus Braunschweig ist kein Rembrandt. Das Bild war schon früher vielfach abgesprochen worden. Die einwandfrei frühesten dieser Gruppe waren denn der „Prophet Bileam“ und die „Milde des Titus“, das letztere und größere der beiden ist durchaus nicht das erfolgreichere. Und wenn man das allergrößte der ganz frühen Bilder, das „Gastmahl der Esther“ aus dem Museum in Raleigh, N. C., hätte hineinbringen können, so wäre vielleicht klar geworden, daß der ganz junge Rembrandt großen Formaten noch nicht gewachsen war, weder in der Farbenharmonie noch in der Komposition, so viele geniale Einzelheiten man auch in diesen Bildern entdecken mag.

Es ist in diesem Rahmen kaum möglich, der vollen Bedeutung aller dieser Rembrandt-Ausstellungen gerecht zu werden, doch ein Wort tiefster Dankbarkeit ist zum Schluß am Platz für die holländischen Kollegen, die durch ihren groß angelegten und so vorzüglich durchgeführten Ausstellungsplan der Welt den Reichtum und die Bedeutung des Meisters gezeigt haben, wie er nie zuvor zu sehen war und wie er für lange Zeit das größte Erlebnis aller Rembrandt-Verehrer bleiben wird.

Jakob Rosenberg

ZUR LOKALISIERUNG OTTONISCHER GOLDARBEITEN

Zu den im Oktober-Heft erschienenen Résumés der Vorträge von Hermann Schnitzler und Tilman Buddensieg auf dem Kunsthistorikerkongreß in Essen veröffentlicht Walter Otto die folgende Stellungnahme.

Auf dem Essener Kunsthistorikertag dieses Jahres hat H. Schnitzler beweisen wollen, daß das Baseler Antependium, die Aachener Tafel und der Aachener Buchdeckel von einem Meister aus Fulda gearbeitet sind (siehe Kunstchronik H. 10, 9. Jg., S. 273 f.), während ich vor einer Reihe von Jahren versucht habe aufzuzeigen, daß alle drei Stücke auf der Reichenau entstanden (Reichenauer Goldtreibarbeiten, Zschr. f. Kg., 13. Bd., S. 39 ff.). Da es mir nicht möglich war, in Essen dazu Stellung zu nehmen, antworte ich Sch. an dieser Stelle.

Sch.'s schärfster Widerspruch gegen meine These: „Auch die übrigen Szenen des Buchdeckels (neben der Kreuzigung, d. V.) lassen sich in der Fuldaer Ikonographie bis in Einzelheiten hinein nachweisen, während sich mit der Reichenau weder stilistisch noch ikonographisch Übereinstimmungen zeigen. Das gleiche gilt für alle Szenen der Pala d'oro . . .“ Nun, das stimmt nicht, wie sich aus meinem Aufsatz ersehen läßt, wenn man sich bei den dortigen wenigen Vergleichsabbildungen die Mühe macht, auch die nur im Text zitierten Beispiele nachzuschlagen.

Doch nicht dies, ein anderes muß hier in erster Linie erörtert werden: Sch.'s Me-